

**Luiz Henrique Assis Garcia**

**COISAS QUE FICARAM MUITO TEMPO POR DIZER  
O Clube da Esquina como formação cultural**

**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**2000**

**Luiz Henrique Assis Garcia**

**COISAS QUE FICARAM MUITO TEMPO POR DIZER  
O Clube da Esquina como formação cultural**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

Outubro de 2000

Dissertação defendida e aprovada, em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2000, pela  
banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Helena Alves da Silva (orientadora)  
Professora do Departamento de História (UFMG)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Thaís Velloso Cougo Pimentel  
Professora do Departamento de História (UFMG)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita de Cássia Lahoz Morelli  
Professora do Departamento de Antropologia (UNICAMP)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora, que desde o momento da elaboração do projeto da pesquisa que viria a se tornar esta dissertação esteve comigo neste barco. Lena não foi apenas uma orientadora no sentido tradicional do termo. Além de ser ponto de referência nos momentos de reflexão, soube também acreditar quando a falta de argumentos não invalidava a intuição. Diante de nossa natural afinidade intelectual, consegui ainda assim permanecer observadora e direta, dosando críticas e elogios. Nossa convivência neste período foi marcada por mútuo companheirismo e pela admiração, da minha parte, de sua postura mais que profissional.

Quero também agradecer aos professores Thaís Pimentel e Ronaldo Noronha, que integraram a banca de meu exame de qualificação. Espero ter correspondido à altura no momento de valorizar no trabalho aquilo que foi bem recebido e corrigir no texto o que foi objeto de suas justas críticas. Agradeço ainda a professora Carla Anastasia, de quem tive o prazer de ser aluno novamente. Sua vivacidade e criatividade intelectual sempre foram estimulantes ao longo da minha vida acadêmica.

Faço ainda uma menção especial às pessoas da Escola de Música desta Universidade e à atenção dispensada por sua coordenação de pós-graduação. Lá tive contato com um olhar diferente da mesma substância com que trabalho, a música, que muito bem fez às minhas divagações particulares.

Aos amigos, agradecimentos insuficientes. Pablo, que me apresentou os primeiros discos do Clube da Esquina, e esteve sempre me dando dicas e palpites, e mais compartilhando o presente da música. Mariana, amiga das boas conversas e com a paciência de me tolerar nas horas em que utilizei seu micro e internet. Joe, vizinho de quarteirão, amigo do peito. Não bastasse sua companhia, fui ainda privilegiado com a de seus familiares: Edgar e intermináveis partidas de xadrez, Angélica; toda ouvidos em momentos difíceis; e Rawlinson, com seu infalível bom humor.

Aos integrantes do Clube da Esquina, por tudo aquilo que fizeram como pessoas criadoras, e por manterem o ofício da música acima da mesquinhez do mercado. Sua generosidade com o público insiste em me surpreender.

Aos meus pais, as palavras jamais serão o bastante para expressar minha gratidão, que a cada um se dirige de modo particular. À Clarita, pela infinita paciência, e por tudo de especial que temos juntos e que está resumido na palavra amor. Ao João Paulo, que viveu de perto e teve de dividir o pai com este “trabalhinho”. A todos que ajudaram.

## RESUMO

Esta dissertação trata do grupo de músicos conhecido como Clube da Esquina. Seu objetivo é compreendê-lo enquanto formação cultural, localizando-o num determinado contexto da história brasileira em que duas transformações são consideradas cruciais no âmbito cultural. Primeiro, a instauração da ditadura militar, com todas as restrições pessoais e coletivas que acarretou, das quais consideramos a censura a mais imediatamente relevante neste caso. Segundo, o fortalecimento da indústria cultural no Brasil, com todas as conseqüências que isto trouxe para a dinâmica da produção cultural no país, e particularmente no contexto musical e no mercado fonográfico.

Para tanto, procuramos mobilizar uma série de conceitos relativos às formações culturais para refletir sobre o Clube, partindo tanto das colocações de seus próprios integrantes (colhidas em entrevistas de diversas procedências) quando da documentação que permitia trazer à tona a posição de críticos e pares em relação ao grupo. Para estabelecer melhor sua posição no cenário musical, lançamos mão não apenas do material que é tradicionalmente utilizado pelos historiadores que abordam este campo de interesse, que geralmente se limita às letras das canções, mas também capas de discos, fichas técnicas, arranjos, instrumentos e as próprias gravações, de maneira a tratar das músicas por inteiro, mas evitando a terminologia cansativa e intrincada da teoria musical, que afinal não consideramos adequada para analisar manifestações da música popular, que tem parâmetros próprios que procuramos definir e adotar. Para investigar as possibilidades de criação dadas na conjuntura e as formas encontradas pelos integrantes do Clube para negociar com os sistemas normativos em que estavam inseridos (censura, mercado, etc.), foi preciso ir a fundo em uma documentação, que, se não era abundante, tinha uma qualidade que permitia extrair precisas evidências para caracterizar o ambiente musical e sua época, com festivais, disputas e movimentos. Não seria possível ter uma noção concreta do papel do Clube se ignorássemos este contexto.

Acreditamos que o Clube não apenas se configurou como alternativa em relação aos movimentos e tendências que lhe eram contemporâneos, mas pôs em discussão aspectos da produção musical que outros deixaram de examinar. Recuperar esta série de práticas reais e de escolhas marcantes traz para o presente a fundamental constatação de que as limitações não serão impedimento para aqueles decididos a transformar, e a fundamental afirmação de que *“a vontade livre tudo intimida”* (*Sempre viva*, Lô e Márcio Borges, LP *A via láctea*, 1979).

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “PARA QUEM QUER SE SOLTAR, INVENTO O CAIS” .....	1
I - “DE NOVO NA ESQUINA OS HOMENS ESTÃO”: O CLUBE DA ESQUINA COMO FORMAÇÃO CULTURAL NA CIDADE DE BELO HORIZONTE.....	17
II - “O QUE FOI FEITO DE VERA”: O DEBATE CULTURAL NO CENÁRIO MUSICAL PÓS-64.....	48
III - “O QUE FOI FEITO DEVERA”:INDÚSTRIA CULTURAL E ESTADO COMO LIMITES À PRODUÇÃO MUSICAL NOS ANOS 70.....	92
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS: “COISAS QUE A GENTE SE ESQUECE DE DIZER” .....	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.....	148

## INTRODUÇÃO - “PARA QUEM QUER SE SOLTAR, INVENTO O CAIS”

O objeto de estudo desta dissertação é um grupo de músicos conhecido como “Clube da Esquina”<sup>1</sup>. Nosso objetivo não é promover uma análise exclusivamente formal da “obra” do Clube da Esquina, mas estudá-lo como *formação* cultural, ressaltando a importância da conjuntura sem recair em determinismo. Para tanto, é preciso abordar sua organização interna, as relações sociais entre os membros, a posição do grupo do cenário ampliado da produção cultural e de seus meios específicos de produção. Deste modo, esperamos também evidenciar o caráter cambiante da produção cultural, ao invés de apresentar uma “obra” toda coerente ou retroativamente descrita como um projeto de início, meio e fim. Ao contrário, verificamos que os participantes do Clube não tinham fórmulas prontas, mas sim que construíram seu “lugar” no ambiente cultural em constante negociação dentro de seu contexto, adotando e abandonando sugestões, incorporando tradições de maneira *mais* ou *menos* consistente. Queremos captar estas oscilações, relacionando-as aos sistemas normativos mencionados anteriormente. Em que pese estas considerações, é interessante salientar que a amplitude destas oscilações é variável.

Num primeiro momento(67-69), em que os trabalhos do grupo restringiam-se aos discos de Milton, a diversidade musical era menor, e a proposta parecia ser a fusão dos ritmos regionais com a sofisticação da bossa e do *jazz*, nada surpreendente naquele contexto da MPB. Depois, um momento de experimentação e abertura (70-73) onde elementos do *rock* e do *rock* progressivo(influenciado pela música européia de concerto e particularmente visível nos trabalhos do *Som Imaginário*) e de tradições musicais latino-americanas encontram-se com ousadias formais e a forte ênfase nas raízes culturais negras e ibéricas das tradições musicais presentes no interior de Minas. Após esta mudança de rumos, veio um momento menos extremado, mais homogêneo(74-79), que consolidava tudo aquilo que havia sido incorporado e simultaneamente alcançava maior difusão no mercado fonográfico, quer pelo aumento nas vendas dos discos de Milton, quer pela ativação (ou re-ativação) das carreiras - solo de outros membros, como Beto Guedes e Lô Borges. Se este terceiro tempo marcou mesmo uma maior coerência e consistência, explicitada no álbum duplo *Clube da Esquina 2* (1978) através

---

<sup>1</sup> Entre os principais membros do Clube da Esquina, citamos Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Angelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Fernando Brant, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Esta listagem contempla os nomes mencionados nos agradecimentos dos encartes da série de reedições da obra de Milton Nascimento na EMI-Odeon, remasterizada em *Abbey Road*, estúdio londrino onde gravavam os *Beatles*.

de constantes auto-citações, marcou também um momento de dispersão de energias coletivas em que tendências retrospectivas e de síntese da trajetória discográfica (envolvendo tanto motivações “artísticas” quanto “mercadológicas”) entraram em conflito com a disposição criativa e incorporativa do Clube. Tal tensão, como veremos, seria resolvida através de uma gradual dispersão, em que os participantes do grupo passaram a desenvolver carreiras independentes, atuando com menor frequência nos discos dos companheiros.

Não haveria melhor opção do que a de começar a dissertação acercando-nos deste nome, da história que ele carrega e das possibilidades interpretativas que ele nos oferece. Nossa primeira tarefa será investigar e construir teoricamente o significado desta expressão, abordando as questões de cultura e sociabilidade que remetem ao espaço próprio da cidade e o funcionamento interno dos grupos de produtores culturais neste contexto. Falamos em construção teórica, mas cabe reafirmar a máxima defendida por THOMPSON: é preciso haver um diálogo entre conceito e empiria, onde o primeiro é constantemente refinado pela última<sup>2</sup>. Inclusive porque estamos lidando com um objeto que, se é interessante, é ao mesmo tempo arredo. Ele não se encaixa nas categorias disponíveis de organizações musicais coletivas (bandas, orquestras, grupos vocais, etc.) nem foi alvo da atenção de trabalhos sistemáticos. Num espectro mais generalizante, procuramos adaptar o conceito de **formação**, tal como se encontra na sociologia da cultura proposta por WILLIAMS. Sintomaticamente, nem mesmo os participantes do grupo oferecem uma definição clara do que foi ou é o Clube da Esquina. Daí o nosso título, que não esconde uma intenção de “acerto de contas” com esta “página do relâmpago elétrico” da recente história cultural brasileira.

Uma das primeiras e mais importantes lições para o historiador é que a história se faz com perguntas. Porém, antes de mais nada, toda pergunta tem sua motivação. O ponto de partida de uma investigação não se resume na existência da ignorância, mas nas situações que tornam a ignorância insuportável. O que nos leva a interrogar sobre a trajetória do Clube da Esquina, sobre o lugar destes músicos na história da cultura brasileira, é sua dolorosa ausência ou pálida presença nos livros em que se falou ou se fala da nossa música popular. Essa ausência incomoda sobremaneira porque deixa de lado um traçado diferente, uma proposta alternativa de driblar limitações e criar possibilidades num período em que a produção cultural esteve aprisionada pelas tenebrosas grades da censura e pelo clima restritivo da ditadura militar, ao mesmo tempo em que se defrontava com o novo patamar de consolidação da indústria cultural

---

<sup>2</sup> THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.



sustentada por grandes empresas multinacionais. Momento de rupturas, de mudanças, bem ao gosto do historiador, que recusa a fazer de seu trabalho a eterna ladainha do mesmo.

A escolha da obra do Clube da Esquina como objeto de estudo parte desta preocupação em identificar uma alternativa para as tensões que se colocavam, tanto no âmbito da música popular quanto da sociedade brasileira em geral. Tendo como marcos principais a formação do Clube e seus trabalhos coletivos em disco, nosso recorte cronológico principal dar-se-á entre 1963, com o início das parcerias entre Milton Nascimento, Márcio Borges e Fernando Brant, e 1979, ano em que foram lançados os últimos discos em que a participação enquanto grupo ainda é significativa (*Clube da Esquina 2*, de Milton, *A via láctea*, de Lô Borges, *Sol de Primavera*, de Beto Guedes e *Terra dos Pássaros*, de Toninho Horta). Ressalte-se que, conquanto o grupo se constitua ainda nos anos 60, foi no álbum duplo *Clube da Esquina* (1972) que aflorou de forma nítida sua “proposta”, ou pelo menos os procedimentos estéticos e práticas que podemos descrever assim. Interessante que muitas análises sobre o início dos anos 70 apontem apenas tendências “alienantes”, “individualizantes” e “despolitizadoras”, ligadas tanto ao recrudescimento da censura (e da repressão em geral) quanto da uniformização e profissionalização promovidas pela lógica do mercado. Pretendemos aqui mudar pelo menos esta visão panorâmica. Nas relações então correntes entre censura, mercado e cultura, há que se substituir um certo “fatalismo” pela recuperação das possibilidades críticas sempre presentes na cultura e no sujeito que a produz.

Se hoje, por um lado, gozamos da liberdade de expressão e a democracia como instituição é uma realidade, o mercado se tornou uma espécie de eminência parda. Para os arautos da mesmice, é como se sempre tivesse sido assim, como se todo grito contra essa tábua da lei não passasse de um enganoso sussurro do vento à nossa janela, um delírio de fanáticos e um delito de criminosos. O mundo se encontra então ordenado segundo seus verdadeiros mestres, em quem todo o restante deve se espelhar. Em tempos de globalização, sentimos progressivamente a importância de questionar o sorriso gratuito dos arautos do “avanço”, que insistem em simplificar com suas “explicações” toda a problemática histórica e geo-política que envolve o conjunto de transformações multifacetadas que o termo globalização resume, numa campanha para embarcarmos neste moderníssimo transatlântico rumo ao futuro. Só que este barco pode muito bem ser o Titanic, ou, para dizer de um modo mais brasileiro, a canoa pode furar. Precisamente por isso sentimos a necessidade de trazer à tona a história de uma formação cultural tão importante para a reflexão sobre as interações culturais, um tema privilegiado para pensar a nossa atualidade. Sob este ponto de vista, a obra do Clube da

Esquina é uma fonte indispensável para o entendimento das trocas culturais relacionadas à cultura brasileira, e, especialmente, à história de sua música popular.

À dificuldade de abordar um tema que praticamente não foi alvo de publicações acadêmicas, agrega-se a dificuldade de lidar com a música enquanto fonte do trabalho historiográfico. Isto fica evidente pela opção da maioria dos historiadores em abordar apenas as letras das canções. Nesta dissertação, procuramos enfrentar tais dificuldades e abordar os vários aspectos relacionados à atividade musical. Desse modo, importa-nos tanto a prática de ensaio quanto o momento da gravação, tanto a composição quanto a execução. Ao abordamos uma canção, procuraremos sempre pensá-la na especificidade desta forma musical, ou seja, na convergência entre a letra e a música. Mas isto em si não é suficiente. Precisamos também evitar, detendo-nos em sua forma gravada e não apenas como composição, que todos os outros sujeitos por trás da “obra” sejam apagados em prol de um demiúrgico compositor. Para tanto, torna-se útil lançar mão dos encartes e capas dos discos, que nos permitem avaliar a gravação como um trabalho coletivo, desde a execução à criação dos arranjos, do corte do acetato à concepção da capa. Como veremos, nos LPs relacionados ao Clube da Esquina, tornar explícito tal esforço coletivo era uma das preocupações de sua parte gráfica.

As reflexões que se seguem, por sua vez, só podem ser acompanhadas se tivermos em mente que estão a integrar um conjunto de análises e posições que se orquestram a partir de uma base comum. Esta base é o entendimento da música como acontecimento histórico e social, como expressão das diversas formas que as culturas encontraram e encontram para dar sentido aos fenômenos físicos do som, do ruído e do silêncio<sup>3</sup>. É este o som (e o barulho) que estará sempre por trás, sustentando, dando ritmo, harmonizando as diversas cores e tons deste trabalho. E, algumas vezes, como ocorre na própria música popular de que tratamos, esta base se deslocará para a frente, apresentando suas próprias variações timbrísticas e até melódicas.

A individualidade e originalidade das obras produzidas por este grupo de músicos será sempre vista como resultado de seu posicionamento diante das possibilidades materiais e sociais da criação cultural dispostas em seu tempo. Recuperamos assim as preocupações de autores como WILLIAMS e GARCÍA CANCLINI, que procuraram compreender a cultura sem perder de vista sua referência social e histórica. WILLIAMS, sempre determinado a perseguir o movimento das palavras no eixo da história, aponta para a convergência contemporânea dos significados de “cultura”: o antropológico e sociológico de “modo de vida

---

<sup>3</sup> Sobre o entendimento da música a partir dos conceitos de “som”, “ruído” e “silêncio”, ver WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

global”(1) dotado de um sistema próprio de significações, e o especializado das “atividades artísticas e intelectuais”(2)<sup>4</sup>. Ele chama atenção para a importância desta nova abordagem em campos de estudos sobre os meios de comunicação de massa e a cultura popular. O que a sociologia da cultura deve buscar é a compreensão do “conjunto de complexos processos concretos” que produzem uma “cultura”, estudar as...

*“(...)práticas sociais e as relações culturais que produzem(...)aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.”*<sup>5</sup>

Esta colocação é crucial, porque queremos aqui evitar modelos compartimentadores, que reduzem a cultura ao plano intelectual ou ao determinismo material. Atentemos aqui para as contribuições de historiadores da cultura como CHARTIER, GUIZBURG ou CERTEAU, que, ainda que de pontos de vista diversos, mostram que os sujeitos são capazes de enfrentar as determinações socioculturais, criando, interpretando, utilizando de maneira inesperada o que estava culturalmente estabelecido. Sem entrar muito numa discussão conceitual que extrapolaria os limites desta dissertação, uma definição satisfatória de “cultura” é aquela que oferece GARCÍA CANCLINI:

*“Conjunto de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para compreender, reproduzir ou transformar o sistema social.”*<sup>6</sup>

A produção de cultura, em seus sentidos convergentes, deve ser encarada como uma prática. Não estamos a dizer novidades. Pelo contrário, estamos retomando a conexão, ameaçada pela especialização das relações sociais de trabalho, entre arte(*art*) e ofício(*skill*). A arte como

---

<sup>4</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.13; Para o estudo das mudanças históricas do significado de “cultura”, ver WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1972, pp.87-92.

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura...* op. cit. ., p.29.

<sup>6</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturais na América Latina. in: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, vol.2 n° 2, jul. 1983, p. 40.

habilidade de manusear um meio, naquilo que aproximava “artista” e “artesão”<sup>7</sup>. A crítica cultural predominante tendeu a separar definitivamente as duas categorias, polarizando-as na própria visão estanque das esferas culturais, relacionando “artista” à atividade intelectual e à cultura erudita, deixando “artesão” remeter à atividade manual, intuitiva, e à cultura popular.

Porém, esta separação perdeu consistência na presença de um novo substrato cultural, identificado ao crescimento urbano sem precedentes e à experiência fragmentária e cambiante da vida moderna nas cidades - a cultura de massa - que apresentou como seu formato predominante uma nova forma de produção social da cultura - a indústria cultural. GARCÍA CANCLINI chama a atenção para o fato da modernidade minar o papel tradicional do *culto* e do *popular* no mercado simbólico, reposicionando através da lógica de mercado o artístico, o folclórico e o acadêmico, postos a partir daí na medida comum da mercadoria. Retomando de forma sutil a imagem do “desmanche no ar” da modernidade no Manifesto Comunista, ele toca as trombetas para toda sacralização da cultura (particularmente da “arte”): “*desvanece(...)sua pretensão(...)de conformar universos auto-suficientes*”. Paradoxalmente, se a proposta moderna era instituir um campo totalmente autônomo para a arte, a radicalização das trocas no mercado simbólico torna-o multi-condicionado por “*operações que transcendem o artístico e o simbólico*”<sup>8</sup>.

Esta tendência à mercantilização própria do capitalismo motivou, durante algum tempo, uma série de análises que tendiam ao discurso apocalíptico de enxergar nesta nova vertente uma ameaça ao que seria o conjunto de manifestações objetivamente “autênticas” e dignas de preservação, fosse na leitura elitista de intelectuais comprometidos com os valores da “alta cultura” e o ideal de “civilização”, fosse na abordagem conservadora dos populistas que apontava o que se convencionou como “folclore” como a “verdadeira” manifestação da cultura do “povo”. Estamos aqui a questionar tal separação, sendo que ela própria está posta no cerne da nossa discussão sobre a contribuição do Clube. A inconsistência desta divisão, que deverá ser retomada no Capítulo 3, representou uma brecha na normatização da indústria fonográfica, uma vez que os músicos podiam se posicionar, em momentos diferenciados, como “artistas”, “artesãos”, “trabalhadores” ou “atrações”(produtos para consumo).

---

<sup>7</sup> Tal divisão, operada a partir do Renascimento, faz parte do que WOLFF chama de “ideologia da arte autônoma”, em que o artista aparece como “originador único e privilegiado do trabalho cultural”. WOLFF, Janet. The ideology of autonomous art. in: LEPPERT & McCLARY (eds.) *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 3-4.

<sup>8</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 1997, pp. 22-23.

Ao adotar um conceito ampliado de “trabalho”, WILLIAMS ajuda-nos a retomar aquela conexão: “*O modo do artista se refazer é, como no homem em geral, pelo trabalho, que é refazer o meio e, ao se aprender o trabalho, se refazer.*”<sup>9</sup>. O produtor cultural especializado como “artista”, ou como “músico”, ao desempenhar sua atividade, está a praticar escolhas que modificam não apenas a realidade, mas também a ele próprio. Não seria então nenhum exagero propor aqui que adotemos o conceito de **fazer-se**(*making*), tal como foi posto por THOMPSON, para ressaltar que a formação musical de um indivíduo ou do grupo a que pertence é algo que vai sendo construído por suas próprias opções, estando sempre referido a um conjunto de acontecimentos, a uma conjuntura<sup>10</sup>. Se estamos lidando com o simbólico, é válido ressaltar que estamos tratando de sistemas de comunicação, de linguagens. Há um código compartilhado entre o “artista” e o “público”, que viabiliza os vários níveis de compreensão(ou incompreensão) da produção cultural<sup>11</sup>. Como diz ARGAN, “(...)o modelo está lá, no horizonte do tempo, e o artista está aqui, no presente da ação.”<sup>12</sup>.

Temos aqui um problema caro ao historiador, que é o da relação dos indivíduos com a conjuntura. Neste ponto, aproveitamos as proposições dos micro-historiadores que caracterizar as sociedades como campos de conflito, tanto em torno de bens materiais quanto simbólicos. Por isso GINZBURG coloca a bifrontalidade da investigação micro-histórica: por um lado, percebe as particularidades do vivido, e de outro, “as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula.”<sup>13</sup>. Reconhecendo a existência dos sistemas normativos, se preocuparam em testá-los, tentando estabelecer os limites, as brechas e contradições que permitem a relativa liberdade dos indivíduos. As escolhas feitas pelos músicos do Clube evidenciam os limites postos por censura, mercado, pares e crítica musical, bem como nos permitem avaliar seu posicionamento em relação a estes. Como diria LEVI:

*“(...) toda ação social é vista como o resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdades pessoais.”*<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. London: Chatto & Windus, 1961, p.27.

<sup>10</sup> THOMPSON, Edward P., pp.13-15.

<sup>11</sup> WILLIAMS, Raymond. *The long revolution...* op. cit. p.25.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.37.

<sup>13</sup> GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 178.

<sup>14</sup> LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p.135.

Nas diversas interações entre os indivíduos, portanto, há um certo nível de incerteza que pesa no momento da ação, quando os atores operam suas escolhas dentro de uma margem de manobra, de uma gama de possíveis. Das interações entre os atores e as margens de manobra resulta a articulação entre o nível micro (de incerteza) e o macro (de uma certa regularidade)<sup>15</sup>. A micro-história se preocupa assim em restituir ao indivíduo sua dimensão política(ator), sua postura ativa diante do processo social, suas possibilidades de atuação dentro do contexto. Aqui nota-se que a ênfase se desloca das estruturas e instituições para processos e interações. Esta perspectiva relacional privilegia categorias como “experiência” e “negociação”, rejeitando o determinismo através de uma visão que considera o nível de incerteza presente na vida social e as fraturas e incoerências presentes nas normas que a regem.

Para o antropólogo Marshall SAHLINS, o mundo simbólico é marcado por conflitos de natureza social e política, há disputas em torno dos significados e das possibilidades de instituí-los. A cultura, longe de ser uma estrutura estanque e estática, está sempre em transformação, ainda que esta esteja destinada a preservar a mesma estrutura: “quanto mais as coisas permanecem as mesmas, mais elas se transformam!”. Inserida na história, alterada por eventos (mesmo aparentemente **insignificantes!**), a cultura vai se redefinindo através da ação dos homens: “*Toda reprodução da cultura é uma alteração, tanto que, na ação, as categorias através das quais o mundo atual é orquestrado assimilam algum novo conteúdo empírico.*”<sup>16</sup>(grifo meu).

Assim, na sua antropologia histórica (ou seria o inverso?) é possível perceber uma dialética estrutura/evento, onde a cultura funciona como síntese entre estabilidade e mudança. Ele faz desta forma uma crítica das distinções ocidentais entre história e estrutura, estabilidade e mudança, como contrários “lógicos e ontológicos”. Em sua análise, “(...)o evento é inserido em uma categoria preexistente e a história está presente na ação corrente.”<sup>17</sup>. Para entender a invenção dentro da cultura, ele atribui uma responsabilidade pessoal pela autoria das categorias ao sujeito na ação: afirma a potencialidade inventiva do uso instrumental dos símbolos. O signo teria então um valor no sistema, diferente do seu valor no uso instrumental pelo sujeito ativo (na ação). Na competitividade pelos símbolos (escassos), a *práxis* social os põem em constante risco. O sujeito faz uma “aposta objetiva” (baseada na desproporção entre as palavras e as coisas) de que poderá obter legitimidade para seu uso “interessado” dos

---

<sup>15</sup> ROSENTAL, Paul-André. Fredrik Barth et la microstoria. In: REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles*. Paris: Galimard/Seuil, 1996, p.148.

<sup>16</sup> SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.181.

<sup>17</sup> *ibid.*, p.182.

signos. Nota-se aqui a valorização do conceito de interesse [= *inter est* (Latim): isso faz uma diferença] articulado à ação que pressupõe um nível de imprevisibilidade do mundo social. SAHLINS enfatiza inclusive que ela pode ter efeitos imprevistos, uma vez que “*a ação simbólica é um composto duplo, constituído por um passado inescapável e um presente irreduzível.*”<sup>18</sup>. No contexto que iremos tratar, acreditamos poder mostrar como as representações do “popular”, “nacional” ou “artístico”, entre outras, estavam em xeque, e como os usos que lhes foram dados pelos participantes do Clube elucidam sua posição alternativa e, ao menos em parte, a desatenção sobre seus discos.

A produção de cultura, como um processo de comunicação de significados, está sempre marcada pelo conflito entre a expressão das “noções reconhecidas da sociedade” e das “novas experiências”. Sistemas especializados, como a arte, podem produzir “reconhecimento” ou “estranhamento”<sup>19</sup>. Entretanto, os movimentos culturais modernistas, as vanguardas artísticas e a própria crítica cultural do século XX tenderam a sobrevalorizar a produção do “estranhamento”, em especial pela expressão do “novo”. De fato, como aponta CARVALHO, no que tem sido chamado de cultura pós-moderna, existe “*(...)um olhar cheio de suspeita pela idéia mesma de tradição cultural.*”<sup>20</sup>. Esta tensão entre o “antigo” e o “novo”, o “tradicional” e o “moderno” foi marcante para o período da cultura brasileira que estaremos analisando<sup>21</sup>. Os sujeitos que faziam música popular experimentavam tais dilemas de perto, na medida em que sua própria linguagem musical era uma expressão inequívoca destas contradições. Nas palavras de CARVALHO:

*“A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e inter-relação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo.”*<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> *ibid.*, p.189.

<sup>19</sup> WILLIAMS, Raymond. *The long revolution...*pp.28-29.

<sup>20</sup> CARVALHO, José Jorge de. O clássico e o popular na modernidade latino-americana. in: *Dados*. Rio de Janeiro, vol. 35, n° 3, 1992,. p.404.

<sup>21</sup> Embora utilizemos a expressão no singular, discordamos de uma visão monolítica. Como bem salienta BOSI, seria equivocado tratar de cultura brasileira como se fosse representado um conjunto homogêneo, estável e definível - ela será sempre plural. Ver BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 308-309.

<sup>22</sup> CARVALHO, José Jorge de. *op.cit.*, p.411.

Diante das opções correntes no ambiente cultural, vamos considerar o Clube como uma formação cultural alternativa, que foi capaz de encontrar uma equação diferente das disponíveis para o problema. Para tanto, enfatizamos a questão das escolhas no momento mesmo das práticas musicais e poéticas do grupo. Pois, como diria ARGAN, “é a exigência prática do fazer(...)que dá ordem às recuperações mnemônicas, ao movimento da imaginação”<sup>23</sup>. Iremos avaliando, ao longo da dissertação, o peso particular da memória e da criação na obra do Clube. A escolha do repertório, das influências, dos estilos, tudo isso evidencia os posicionamentos do grupo em relação ao seu passado, seu presente e seu futuro. Esta posição aparece sintetizada numa frase de CASTRO que esperamos desdobrar: o Clube da Esquina busca “(...) *integrar – de forma crítica e radical – os tempos passados nas incertezas do futuro.*”<sup>24</sup>.

O estudo da música popular brasileira, e particularmente da canção<sup>25</sup>, sua forma mais característica e difundida, tem sido cada vez mais valorizado entre os pesquisadores da área de humanidades. Isto porque percebe-se não só o valor social imputado a esta manifestação cultural, mas a sua centralidade no que diz respeito a toda difusão e debate de idéias, sua caracterização como legítimo instrumento de reflexão sobre todo tipo de assunto referente ao cotidiano, à conjuntura política, enfim, ao seu eminente papel crítico (ou conformista) no elenco das variadas formas de manifestação cultural.

O compositor passou a ocupar um lugar social cada vez mais importante como “comentarista” da sociedade<sup>26</sup>. BATISTA propõe que esta importância deriva do “(...) *poder atribuído à canção de transcender a realidade objetiva e de se comunicar numa linguagem própria e tão essencial que chega a tornar cego e mudo aquele que a desconhece.*”<sup>27</sup>. O cantor/cancionista teria assim a “confiança do povo”. Como não pretendemos adotar essencialismos, consideramos mais adequado supor que a canção desempenha um papel tão

---

<sup>23</sup> ARGAN, Giulio Carlo. op.cit., p.52.

<sup>24</sup> CASTRO, Maria Céres. *Longe é um lugar que não existe mais* Tese de doutorado(mimeo): UFMG, 1994.

<sup>25</sup> A canção se define basicamente na refinada coordenação de informações musicais contidas nas melodias e suas correspondentes letras. Para uma definição, ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora USP, 1998, pp.9-11; A expressão “música popular brasileira” não é sinônima da sigla MPB, e abrange a música urbana não erudita desde a modinha. Ver BASTOS, Rafael J. de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil(Por que as canções têm música?). in: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n° 31, ano 11, Jun. 1996, p.175.

<sup>26</sup> Tal importância pode ser verificada pelo crescente interesse das disciplinas de humanidades sobre a música popular brasileira. Alguns trabalhos: VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. NEVES, Santuza. *O violão azul :música e modernismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.;BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil*. Tese de mestrado(mimeo):FAFICH/UFMG, 1994.

<sup>27</sup> BATISTA, Astréia. op.cit., p.12.



importante pela economia própria de seus meios, ou seja, por trabalhar com o vocabulário do cotidiano, com sensações básicas e prontamente reconhecíveis, e por poder ser executada com aparatos mínimos – em última instância, uma única voz humana. Para TATIT, este pronto reconhecimento do ouvinte com a canção – e de conseqüente identificação com o artista - vem da própria agregação da música à linguagem verbal, na entoação com a qual o cancionista projeta na música uma *naturalidade*, ou seja:

*“(...)nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto.(...)”, provocando “(...)a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida.”*<sup>28</sup>

Por isso Lô Borges pôde afirmar sobre seu parceiro Milton Nascimento: “ele não é gente, é música.”<sup>29</sup>. Milton, por sua vez, resumiu de forma significativa o seu trabalho: “O material com o qual trabalho é quase óbvio: a própria vida, os caminhos, as bagagens de experiências”<sup>30</sup>.

TATIT, em seu pormenorizado estudo sobre a composição de canções, identifica o cancionista ao malabarista. Ao compor, ele procura “(...)equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia(...)”<sup>31</sup>. Sua habilidade é a de um “*gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte.*”<sup>32</sup>. Ao transformar a fala em canto, ou prover as palavras que produzem a fala no canto, o cancionista procura solidificar em um conjunto memorizável o mesmo material utilizado para “(...) a produção efêmera da fala cotidiana.”<sup>33</sup>. A construção de canções implica num jogo simbólico entre o sabor imediato do cotidiano e os procedimentos recorrentes das tradições musicais: “(...)Todas as canções inutilmente/todas as canções eternamente/ jogos de criar sorte e azar...”<sup>34</sup>.

A centralidade da canção deriva ainda da terrível taxa de analfabetismo, mas creditar a isso a importância da canção seria raciocinar pelo negativo, deixando de lado uma série de

---

<sup>28</sup> TATIT, Luiz. op. cit., pp.17-18.

<sup>29</sup> “Arte & artistas”. *O cruzeiro*. Rio de Janeiro, n° 11, 17/03/1971, p.79.

<sup>30</sup> apud. ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: Regra do Jogo, 1978., p.215.

<sup>31</sup> TATIT, Luiz. op. cit., p.9.

<sup>32</sup> *ibid.*, p.9.

<sup>33</sup> *ibid.*, p.11.

<sup>34</sup> *Minas Geraes*. Novelli e Ronaldo Bastos. in: *LP Geraes*. Rio de Janeiro: EMI, 1976.

particularidades referentes à sua feitura que a tornam um veículo privilegiado para comunicar idéias, sentimentos e sensações. Em primeiro lugar, sua íntima conexão com a cultura oral faz com que seu conteúdo seja algo de fácil transmissão e memorização (dentro do horizonte flexível e de improvisação próprios da cultura oral), adotando uma série de procedimentos mnemônicos, como a repetição do refrão, ou a associação entre o estrato lírico e melódico (a letra amarrada à melodia, os aspectos timbrísticos influenciando a escolha de palavras e a formação dos versos) com o arranjo e em especial com a harmonia (certa rima coincidindo com certa passagem harmônica, por exemplo). Lembramos que a canção também tem tal flexibilidade de execução que pode mesmo dispensar o uso de quaisquer instrumentos musicais que não a voz e o próprio corpo. Suas possibilidades de difusão, portanto, são bem maiores e mais baratas que as de um livro ou jornal. Nas belas palavras de WISNIK: “*Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura(...)*”<sup>35</sup>.

Sob este viés, o estudo de ZUMTHOR, ainda que debruçado sobre período bastante diverso do que estudamos aqui, nos oferece um arcabouço teórico bastante útil para refletir sobre a canção. Para ele, não é a mera presença da letra que define a canção, mas a presença de um índice de *oralidade*, quer dizer:

“(...)tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer na mutação pela qual o texto passou (...) de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.”<sup>36</sup>

O texto da canção não se destina apenas à leitura, evidenciando em si a “*ligação habitual entre a poesia e a voz*”<sup>37</sup>. É portanto a voz que realiza a canção, “(*...)*discurso definido pela singularidade da arte vocal que o implica”<sup>38</sup>. Dito isto, fica claro que a voz não se resume a um meio de enunciação da letra, mas constitui o instrumento que torna possível a canção no momento mesmo da *performance*. Nossa atenção se volta então não só para o que está sendo cantado, mas para a maneira da voz fazer soar as palavras e sons, fonemas e sílabas, vogais e

---

<sup>35</sup> WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. in: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p.123.

<sup>36</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.35.

<sup>37</sup> *ibid.*, p.36.

<sup>38</sup> *ibid.*, p.37.

consoantes. Consideramos a voz(e as partes do corpo que participam na sua emissão) como instrumento musical extremamente versátil, com o qual o cantante consegue expressar os vários aspectos que compõem o universo da música, como timbre, volume, altura(do grave/baixo ao agudo/alto), ritmo<sup>39</sup>.

Esta alta capacidade de expressão da voz faz-se notar na facilidade que temos para mimetizar a sonoridade de outras línguas, ainda que não tenhamos qualquer conhecimento sobre elas. Podemos imitar os sons sem saber exatamente o que significam. Podemos considerar mesmo que os idiomas em si possuem uma musicalidade<sup>40</sup>. Talvez aqui possa estar uma das razões para a facilidade da difusão da canção popular, nas mais diferentes culturas e independentemente da língua. Em um recente espetáculo, Toninho Horta comentava a existência de um fã clube japonês do Clube da Esquina, cujos membros cantavam as músicas como se conhecessem o português. Eu mesmo tive oportunidade de conhecer um jovem americano, Greg, fanático por música brasileira, que cantava as letras do início ao fim sem errar uma palavra, embora nunca tivesse estudado o idioma. Muitas vezes, o que um intérprete de nacionalidade diferente do compositor acrescenta à canção é a qualidade musical própria de seu idioma, independente de seus dotes técnicos e expressivos. É o que acontece com Beto Guedes e Milton cantando *Norwegian Wood*(Lennon/McCartney)<sup>41</sup>, com sua dicção mineira alterando a pronúncia e a sonoridade das palavras.

Assim, é bastante pertinente a observação de TATIT sobre a ascensão e domínio da figura do compositor masculino na década de 70. Isto corresponde à necessidade de um corpo por trás da voz, de um dono da voz, acertuada durante um período de autoritarismo político, em que a ausência de uma “voz” deixou de ser apenas uma metáfora. Porém, a tendência a entender o cantor - compositor (o cancionista) como um “artista” no sentido burguês e “aurático” do termo precisa ser questionada, particularmente pela discussão da parceria e do grupo, que TATIT negligencia. Este compositor, quando interrogado sobre seu ofício e seu método, em geral costuma confundir qualquer sistematização possível sobre uma maneira de compor. A abordagem semiótica de TATIT encontra aqui uma falha porque não dá conta da diversidade de caminhos possíveis para a composição de canções, preferindo afirmar um privilégio da letra e das dicções: interessante que seu livro só discuta autores que em geral compõem letra e música sozinhos e não em parcerias de qualquer tipo.

---

<sup>39</sup> Sobre a musicalidade da voz, ver VALENTE, Heloísa de Araújo D. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999, 104-115.

<sup>40</sup> *ibid.*, *ibidem*.

<sup>41</sup> LP *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

Se, de um lado, o cancionista torna-se um comentarista, por outro torna-se alvo de comentário. A exposição de sua imagem ao público fez dele uma referência para posturas e opiniões, comportamentos e ações. Dentro daquele embate entre a “inovação” e a “redundância”, entre a “arte autêntica” e a “ilusória cultura de massa”, muitas vezes povoado por julgamentos pouco ponderados, o compositor está na berlinda, e pode mesmo ser considerado por certos segmentos sociais como um “cooptado” e por outros como um “resistente”. No Capítulo 2, trataremos deste problema na ótica do debate sobre o nacional e o popular. Veremos como os primeiros trabalhos de Milton Nascimento eram enquadrados por frações de críticos, pares e público como música “resistente”, por seu forte vínculo com as tradições musicais brasileiras e mineiras, enquanto uma outra leitura os considerava expressão da alienação e da “má” influência da música de procedência norte-americana vinculada pela indústria cultural, particularmente o *jazz*. Por outro lado, construiu-se posteriormente um consenso de que os músicos do Clube não faziam concessões comerciais. Iremos discutir este ponto no Capítulo 3, principalmente através do conceito de “músico de prestígio”. Embora escassas, as fontes que apresentam a postura da crítica em relação ao Clube – basicamente artigos das seções culturais de jornais e revistas semanais – serão extremamente úteis neste intento.

Constatamos que a canção já está a um bom tempo inserida no contexto da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, o que tem razoável influência em sua elaboração, difusão e apreensão. Através destes meios, ela passou a ter um alcance ainda maior, potencializando sua desterritorialização<sup>42</sup>. O discurso musical possui de fato um nível de abstração que o distingue. Tal flexibilidade faz da música uma linguagem bastante aberta às transações e reapropriações por parte dos sujeitos, facilitando a confecção de novos sentidos para um mesmo construto sonoro. Citando SAID, o “(...) *elemento transgressivo na música é sua habilidade nômade(...) de alterar suas articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência(...)*”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Note-se aqui que esta desterritorialização, em escala e grau reduzidos, sempre fez parte da canção enquanto formato musical. Os cantadores sempre foram - de certa forma ainda continuam sendo - andarilhos. A circulação da informação musical, por si só, anterior aos modernos meios de comunicação de massa, foi fundamental para a constituição do que chamamos música popular brasileira. Ver VIANNA, Hermano. op. cit., p.104.

<sup>43</sup> SAID, Edward W. apud. BATISTA, Astréia. op. cit., p.17. Sobre as interpretações conflitivas da mesma música, há um interessante artigo de Louise MEINTJES que trata das diferentes recepções ao LP *Graceland*, de Paul Simon, pelos vários segmentos sociais e políticos da África do Sul. MEINTJES, Louise. Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the mediation of musical meaning. in: *Ethnomusicology*. Illinois: Illinois University Press, winter 1990, pp. 37-73.

Por outro lado, a forma de organização destes meios agiu muitas vezes como força homogeneizadora, tornando a “escuta” mais controlada. VIANNA nos mostra, por exemplo, como o rádio – e especialmente a Rádio Nacional – atuou de forma significativa na transformação do samba no ritmo associado à identidade nacional brasileira, culminando na criação do samba exaltação, cujo modelo mais bem acabado é *Aquarela do Brasil*<sup>44</sup>. MARTÍN-BARBERO, por sua vez, demonstra como o rádio, em toda América Latina, atuou como instrumento do Estado na construção da hegemonia das identidades nacionais<sup>45</sup>. Como coloca VALENTE, o rádio “*pode ser considerado a primeira parede sonora do nosso século, pois fecha o indivíduo no familiar(...)*”<sup>46</sup>. Para ela, a paisagem sonora do século XX estaria, a partir de então, marcada pela presença da voz “mediatizada”, afastada de seu local de produção, de sua fonte de origem: o corpo humano<sup>47</sup>.

Entretanto, apoiada em ZUMTHOR, a autora considera que a “*ausência do volume do corpo*”, da presença física do intérprete, é “*a única dimensão da performance que desaparece na mediatização técnica*”<sup>48</sup>. Isto significa, antes de mais nada, que as qualidades subjetivas da performance podem ser apreciadas mesmo nas gravações em disco, e que a audição da mesma faixa não suscitará necessariamente a mesma interpretação. Nosso objetivo é identificar de que forma essa tensão entre a performance e a reprodutibilidade técnica está presente no período em questão, e as táticas adotadas pelo Clube para evidenciá-la e adota-la como fonte de sua criação. É crucial salientar que se trata de um momento concreto, até experimental, onde podemos investigar processos de *hibridação*, em que procedimentos técnicos do *massivo* se mesclam às práticas do *popular* e valores do *culto*<sup>49</sup>. Para tanto, colocaremos em foco três momentos diferenciados da atividade musical: o trabalho em estúdio, as apresentações ao vivo (*shows* e festivais) e o trabalho de composição entre seus integrantes. Contamos, para tanto, com tipos diferenciados de fontes: os discos e suas embalagens, reportagens de jornal e

---

<sup>44</sup> VIANNA, Hermano. op.cit., p.110.

<sup>45</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Os meios e as mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p.230.

<sup>46</sup> VALENTE, Heloísa de A. D. op. cit., p.57.

<sup>47</sup> Fenômeno que o musicólogo Murray SCHAFER denomina esquizofonia. VALENTE, Heloísa. op. cit., pp.56-57.

<sup>48</sup> *ibid.*, p. 121. Trata-se de uma consideração aplicável ao estágio tecnológico do período em questão, pois a própria autora adverte-nos que o uso do *sampler* e da manipulação digital do som permite hoje a fabricação de uma voz sem corpo emissor.

<sup>49</sup> Adotamos aqui a conceituação oferecida por GARCÍA CANCLINI em seu estudo sobre os trânsitos culturais na modernidade em contexto latino-americano. O conceito de *hibridação* recobre de maneira ampla os processos de mesclas interculturais, sendo mais abrangente que *mestiçagem* (de caráter racial) ou *sincretismo* (em geral relacionado a fusões religiosas). Em relação ao uso de *culto* e não *erudito*, e *massivo* e não *de massa*, é mais uma questão de tradução, e serão utilizados de maneira equivalente. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas...* op. cit., pp.19-21.

revista, depoimentos dos participantes, particularmente o importante livro de memórias de Márcio Borges, além de um documentário em vídeo.

A canção é, por tudo isso, um meio privilegiado para transações culturais, uma vez que a voz proporciona a apropriação da outra sonoridade, da “outra” voz. Como bem coloca BASTOS, o cenário musical do século XX é marcado por um intenso intercâmbio de gêneros e autores, em que...

*“(...)o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proleia com o blues, com o foxtrote, (...) num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva. (...) [e] o diálogo, em vez de dissolver, o que faz é exatamente constituir os interlocutores como outros entre si(...)”<sup>50</sup>*

Este diálogo, porém, não pode ser meramente assumido. A possibilidade de contraste ou inclusão estará sempre relacionada às condições históricas e aos recursos dos atores dispostos a promovê-la. Desse modo, ao abordar a questão do nacional e das fronteiras culturais, procuramos apontar as saídas encontrada pelo Clube da Esquina para um dilema central em sua época. Estas saídas passam pela adoção de uma identidade cosmopolita que não descuida do elemento local, não o reduz ao exótico ou ao típico. Aqui identificamos a importância do estudo pormenorizado da cena local, das variações de escala possíveis em torno dos espaços geográficos a que o Clube está relacionado, a ser realizado no Capítulo 1.

Da mesma forma, sua assimilação das influências musicais internacionais não obedece necessariamente aos ditames econômicos ou à fácil esquematização de relações centro – periferia, movendo-se em direções insuspeitas. Este movimento de exploração das fronteiras culturais – entre o campo e a cidade, o local, o nacional e o internacional, o culto e o popular – decorre de conjunturas muito particulares e de táticas viáveis de recuperação de afinidades estéticas (entre as músicas negras do continente americano, por exemplo), como veremos no Capítulo 2.

Não podemos, contudo, deixar de notar que a circulação da informação musical a nível internacional estava vinculada de forma inequívoca à indústria cultural, problema que iremos abordar no Capítulo 3. Contudo, faz-se necessário questionar o modelo apocalíptico que

---

<sup>50</sup> BASTOS, Rafael J. de Menezes. op. cit., p. 159.

pretende ver apenas um movimento de imposição de consumo, seja da música produzida no centro para a periferia, seja da música “ligeira” para aqueles que poderiam ouvir “música séria”. Até porque, como bem aponta WILLIAMS, há uma qualidade significativa da produção e consumo de bens simbólicos: “(...) *é uma atividade e uma prática, e, em suas formas disponíveis(...) só podem ser acessados através da percepção e interpretação ativas*”<sup>51</sup>. E não podemos deixar de apontar que os músicos são, eles próprios, “consumidores”, seja no momento de sua formação musical(que, segundo Nelson Angelo, dura “por toda a vida”), seja pela necessidade de acompanhar aquilo que ocorre em seu meio profissional.

Concluindo as reflexões que compõe este ponto de partida, talvez demasiadamente longo, porém indispensável, esperamos que o leitor não se entedie, mas também que não procure um caminho reto, uma rota certa de princípio, meio e fim. As palavras que se seguem são como os microsulcos concêntricos de um disco de vinil, ou como o “descentramento centrado” próprio da música modal, um movimento circular em que várias vozes orbitam, não como temas individualizados, mas variações de uma escala que parecem querer rodear pontos recorrentes. A música está no movimento, a contribuição, na travessia. Isto não significa que podemos desprezar os pontos de partida, da mesma forma que o trabalho do Clube não o faz em momento algum. É talvez este profundo compromisso com as “bases”, as “raízes”, que lhe autoriza à liberdade e ao desprendimento. É aquilo que as imagens mais fortes nos discos do Clube podem expressar: a nuvem de encontro à estrada, o sol de encontro às montanhas.

*Cais (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)*

*“Para quem quer se soltar/Invento o cais/ Invento mais que a solidão me dá/Invento lua nova a clarear /Invento o amor/E sei a dor de encontrar*

*Eu queria ser feliz/Invento o mar / Invento em mim/ o sonhador*

*Para quem quer me seguir/Eu quero mais /Tenho o caminho do que sempre quis / E um saveiro pronto pra partir / Invento o cais/E sei a vez de me lançar”*<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1974, p.47.

<sup>52</sup> LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

## **I - “DE NOVO NA ESQUINA OS HOMENS ESTÃO”: O CLUBE DA ESQUINA COMO FORMAÇÃO CULTURAL NA CIDADE DE BELO HORIZONTE**

Este primeiro capítulo tem por objetivo abordar e delimitar nosso objeto de estudo a partir de uma perspectiva que conjuga reflexões sobre a sociologia da cultura e dos grupos de criadores culturais com o estudo das relações sociais e culturais próprias do espaço urbano, e aqui, particularmente, da cidade de Belo Horizonte nos anos 60. Para entendermos o Clube da Esquina enquanto uma formação cultural, é preciso descrever uma rota um tanto sinuosa - mas necessária - do microuniverso de sociabilidades muito específicas, que se resume numa prosaica esquina, ao macrouniverso dos fenômenos culturais mediados pelos modernos meios de comunicação de massa em escala global.

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que não ficaremos restritos a apontar uma “origem” da formação, num sentido estritamente fatural ou cronológico do termo. Até porque, deste ponto de vista, o Clube não “começa” na esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy, onde Milton Nascimento conheceria os irmãos Borges em 1963. Seria, no entanto, um equívoco “datar” desta maneira a formação, uma vez que sua identidade como “Clube” foi um “fazer-se” através de práticas bem cotidianas, ao invés de se cristalizar em datas, manifestos ou reuniões inaugurais. E como o Clube esteve sempre incorporando outros participantes e outras tradições musicais, seria inútil tentar uma delimitação precisa de seus componentes ou de um modelo para suas composições. Desde já deixamos claro que as limitações advindas do formato de uma dissertação de mestrado implicam em destacar aqueles membros mais ativos, que produziram mais discos, compuseram mais canções e tiveram mais destaque na documentação levantada. Esperamos fazer justiça, na medida do possível, às outras contribuições que acrescentaram seus sons no “conjunto da obra”.

Nossa investigação principia pela própria utilização da expressão “Clube da Esquina” por seus criadores, que remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrando de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final, é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

Começamos pela denominação em si, considerando primeiramente seus termos em separado. “Clube” se refere a agremiações, a organizações que congregam pares com interesses comuns. Não cabe aqui recuperar toda uma “história dos clubes”, apenas



ressaltar traços gerais que se aplicam ao conceito. O “clube” é composto por pares, o que significa pessoas em condição de igualdade, pessoas que reúnem um certo número de atributos e interesses similares. Isto significa que o conjunto de membros será necessariamente limitado, e que haverá regras para controlar a admissão de novos integrantes. O rigor e a qualidade destas regras, que expressam a capacidade de incluir do “clube”, dão a medida de quanto ele é “aberto” ou “fechado”. No caso do Clube da Esquina, seu caráter “aberto” foi crucial para sua própria identidade, funcionando como mecanismo de articulação entre o local e o global, uma vez que permitia incorporar músicos de diversas procedências sem descaracterizar seus valores estéticos internos. Uma vez formado o “clube”, o relacionamento entre os pares é igualitário. Vale lembrar que os “clubes patrióticos” ou “republicanos” foram pioneiros da moderna democracia. Mas, na cultura ocidental do século XX, o termo “clube” é mais comumente empregado para evocar jogos e práticas desportivas. Neste sentido, o aspecto lúdico é o que mais se ressalta. Como veremos adiante, este elemento lúdico era fundamental para as práticas musicais dos membros do Clube da Esquina.

Já a “esquina” remete imediatamente à paisagem urbana. Vários espaços da cidade (públicos ou privados) foram utilizados como *locus* de articulação dos integrantes do Clube. A “esquina” foi simplesmente o que melhor sintetizou - como “concreto” e como “imaginário” - o conjunto de práticas e opções estéticas que o caracterizam. Como sugere ARANTES, “(...)ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas”<sup>53</sup>. Entrecruzamento de duas vias urbanas, em que transitam os habitantes da metrópole, imputando-lhe múltiplos significados a partir da diversidade de suas práticas sociais e visões de mundo, a esquina surge para nós como um espaço que vai sendo recoberto por diversas significações: lugar de brincadeiras na infância, ponto de encontro na juventude, referência de objetivos compartilhados, local de passagem para carros e passantes apressados que se torna a referência lúdica de sujeitos criativos que rompem seu aspecto provinciano com sua intenção universalista. A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível a subversão de um certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a circulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço “aberto”, onde se pode

---

<sup>53</sup> ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n° 23, 1994, pp. 191-203.

passar ou ficar, espaço que atrai mas não aprisiona. De caminho, ela se transmuta em destino, para depois torna-se novamente caminho.

É importante salientar que o espaço da metrópole, além de construído, é disputado. Suas áreas são diferenciadas por modos de apropriação, por usos sociais diferenciados e, muitas vezes, conflitantes. Para CARLOS, a relação entre o cidadão e a metrópole produz dois fenômenos contraditórios: o estranhamento resultante da perda de referenciais de vida e da emergência de novas situações, e o reconhecimento realizado pela “(...)constituição de identidades espaciais que se gestam no plano do vivido”<sup>54</sup>. Esta questão de identidade é definitivamente marcada por transformações no uso, principalmente aquelas relacionadas à “(...) redução absoluta do uso ao valor de troca na sociedade contemporânea”<sup>55</sup>. A quebra das referências urbanas pode implicar, enfim, na erosão da memória social, uma vez que um “lugar” da cidade é a fixação de relações e práticas de natureza coletiva, que o tornam referência para os indivíduos<sup>56</sup>.

No contexto específico de que estamos tratando, devemos considerar os impactos da implementação política e econômica do regime militar no espaço da cidade. Seu projeto econômico de modernização e industrialização, cujo clímax foi o chamado “milagre” do início da década de 70, provocou crescimento populacional e expansão territorial da Grande BH. Esta “voragem do progresso” produziu não apenas mudanças físicas e sociais, mas transformou (e transtornou) a percepção de seus habitantes, aumentando a concentração da multidão e do tráfego de automóveis, tornando a rua um território de passagem e provocando a experiência do choque, tal como entendida por BENJAMIN<sup>57</sup>. Ao mesmo tempo, a censura e o autoritarismo do regime militar pretendiam esvaziar e tornar impessoal o espaço público, assunto que trataremos com mais profundidade em outro momento. Certamente, as proibições e repressões violentas para reuniões públicas evidenciam o isolamento como uma intenção política do regime.

Desse modo, a criação da “esquina” como “lugar” implicou numa nova forma de apropriação deste espaço da cidade. Ao ligarmos a expressão “Clube da Esquina”, o que imediatamente nos ocorre é que esta particular agremiação de pares tem na esquina a sua sede. Para sermos um pouco mais precisos, podemos dizer que o vínculo entre os membros desse clube passa por sua maneira particular de compartilhar significações em relação a este espaço da sua cidade. E mesmo, que é a própria forma com que se relacionam estas

---

<sup>54</sup> CARLOS, Ana Fani A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p.66.

<sup>55</sup> *ibid.*, p.68.

<sup>56</sup> *ibid.*, pp.68-69.

<sup>57</sup> CASTRO, Maria Céres. *op. cit.*, pp. 26-34.

pessoas que projeta sobre a esquina seu sentido de ser “sede” de um clube. Esta imagem construída coletivamente se sobrepõe ao desenho urbano, e seu sentido preciso escapa daqueles que não participaram de sua criação. Em seu livro sobre o Clube, o letrista Márcio Borges nos conta que alguns músicos americanos, fortemente influenciados pela música do que para eles é “*The Corner Club*”, vieram a Belo Horizonte para conhecer um simples pedaço de meio-fio:

*“(...)entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle [tecladista norte-americano] nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. My God! – exclamou.”*<sup>58</sup>

Para os próprios participantes, o significado da expressão foi sendo amalgamado por suas experiências e práticas sociais ao longo do tempo. Assim, como ponto de referência dentro do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, o Clube da Esquina não passava de “(...)um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua(...)costumavam vadiar, tocar violão, ficar de boeira(...)”<sup>59</sup>. Para Lô Borges, a “esquina” era o “*lugar onde acontecia de tudo: música, futebol, peladas homéricas*”, um lugar “*democrático*”<sup>60</sup>. Este local, que desempenhava importante papel como lugar de sociabilidade dentro do bairro, passaria a representar para aquele grupo de músicos uma fonte especial de sua identidade coletiva. Um recente depoimento de Marilton Borges, irmão mais velho de Lô e Márcio, ressalta que o bairro permaneceu como reduto da boêmia e das tradições musicais, da seresta, do choro. Esta característica do bairro viria inclusive “(...) a reboque do Clube da Esquina, que se formou em torno das rodas de violão de Lô Borges e Milton Nascimento na confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis(...)”<sup>61</sup>.

Há, portanto, uma história da expressão “Clube da Esquina”. Ela extrapolou seu significado local para ganhar novas nuances, sendo apropriada pelos músicos para designar suas canções, discos e a própria formação cultural que integravam. No fim, estamos

---

<sup>58</sup> BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p, 351.

<sup>59</sup> *ibid.*, p.167.

<sup>60</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

<sup>61</sup> “Santa Tereza”. *Caderno Minas. Hoje em dia*. Belo Horizonte, 1/8/99, p.4.

lidando com um aglomerado de sentidos nem sempre acessíveis simultaneamente. Isto nos força a adotar variações de escala, como um biólogo que utiliza diferentes lentes para diferentes níveis celulares, movimento que dá acesso aos diferentes tamanhos que vão de um pedaço de meio-fio ao internacionalizado “*The Corner Club*”. Como vemos, a cidade encarna uma limiaridade, onde a dinâmica cultural se apresenta das mais variadas formas e procedências. A experiência da Esquina parece captar de forma aguda esta limiaridade: um canto do mundo, um espaço real onde se manifestaram formas de sociabilidade urbana, um espaço imaginário que sintetiza as experiências mais diversas e serve de referência criativa (ainda que sua real aparência nada tenha de estimulante!). A Esquina de fato não está sempre lá: ela se torna possível.

Os integrantes do Clube evitam até hoje fornecer definições precisas, causando uma sobreposição entre o sentido mais específico de formação cultural e outro mais amplo, de congregação de pessoas. O compositor e violonista Nelson Angelo disse que “(...) *não poderia definir o que ficou conhecido como Clube da Esquina, mesmo porque a vida ainda continua.*”<sup>62</sup>. Milton Nascimento, por sua vez, escreveu o seguinte:

*“(...)penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouviu nossas vozes e se juntasse a nós.*

*O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar(...)*”<sup>63</sup>

Esta última colocação nos informa sobre um espectro mais geral, sobre um nível de escala em que não se trata apenas de um “fenômeno artístico”, mas da conjunção de afinidades intelectuais e sociais produzidas em torno desta **formação**. Isto significa que, em sua própria definição, em sua forma de organização interna, nas práticas dos músicos que o integram, o Clube propôs rupturas em relação às maneiras disponíveis de articular socialmente a produção cultural. Sua “abertura” implica a disposição de incluir informações estéticas originárias de outros campos artísticos ou de fontes tão diversificadas como a cultura popular do interior de Minas, o *jazz*, o *rock* ou a música latino-americana. Implica também o costume de incluir músicos e poetas de diversas procedências em seus discos e amalgamá-los ao Clube, fazendo com que adotassem sua informalidade e seu impulso criativo. Mais além, ela produziu a crítica das tendências

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet, em Maio 2000.

<sup>63</sup> NASCIMENTO, Milton. Posfácio. in: BORGES, Márcio. op. cit., p358.

especializantes e exclusivistas, incluindo as vozes de crianças, velhos, contra-regras, amigos, afirmando a música como produção social para além dos “músicos profissionais”. Neste sentido, o Clube permanece aberto a quem “quer chegar”, ou seja, acessível do ponto de vista de uma coletividade que não se limita espacial, social e temporalmente. Trabalhamos com uma formação cultural, que acreditamos ser possível delimitar historicamente, e com uma faceta “misteriosa”, aquele quinhão da atividade criativa que mantém-se além de esforços puramente “explicativos”. O Clube da Esquina não deixou de existir, ele permanece sempre como possibilidade.

Em termos de prática musical, a primeira vez que a expressão “Clube da Esquina” aparece é no disco *Milton* (1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram *Desafinado* para a bossa nova ou *Tropicália* para o tropicalismo. O que ela nos oferece são indícios de que a identidade do grupo se baseia na relação coletiva que a esquina corporifica. A esquina é o local para onde confluem os homens, onde se tornam semelhantes e encontram meios de vencer a solidão:

*Clube da Esquina*(Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges)

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

O “Clube da Esquina” aparece como uma espécie de refúgio, onde se concentram os homens para dividir sua condição diante do mundo, e dividir ideais. É este refúgio que oferece a oportunidade do encontro, de um ponto de visada sobre a dinâmica da vida que permite sobrepor à imagem da transformação observada na natureza (a noite em dia) a da possibilidade de transformação da sociedade:

*“(...)Perto da noite estou/o rumo encontro nas pedras/ encontro de vez/  
um grande país eu espero/ espero do fundo da noite chegar/  
mas agora eu quero tomas suas mãos/ vou buscá-la onde for/ venha até a  
esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos/ Agora as portas  
vão todas se fechar/ no claro do dia o novo encontrarei (...)”*

Como da noite emerge o dia, da solidão dividida emerge a comunidade. Podemos

perceber isto até mesmo na maneira como a canção foi composta, com a melodia de Milton sobre a base harmônica de Lô Borges, depois a letra de seu irmão Márcio. De fato, podemos mesmo dizer que a canção tem um desenho meta - narrativo, ao realizar em sua própria estrutura a incorporação de Lô ao clube musical que Milton e seu irmão já integravam. A criação coletiva, como teremos muitas oportunidades de verificar ao longo de toda a dissertação, sempre foi a tônica do Clube, e quase todas as músicas foram compostas em parceria. Podemos dizer que esta urgência do trabalho coletivo encarna tanto uma posição política quanto estética, porque funciona como elemento mediador para a diversidade da contribuição de cada músico, da mesma forma que assim poderia funcionar na sociedade de modo geral.

O arranjo, por sua vez, enfatiza o clima das serenatas e rodas de violão. Bastante despojado, ressalta vozes e violões, acompanhados apenas da discreta pontuação rítmica da caixa tocada com escova. A informalidade da reunião se reforça na própria estrutura da composição, nos acordes sem dissonâncias e na linha melódica feita de uma escala simples, fácil de cantar, construindo com poucas notas encadeadas em intervalos curtos (de um ou meio tom) uma espécie de morro (curral D'El Rey!) musical que sobe e desce com um certo teor melancólico. Como uma balada para a lua, uma despedida da noite que qualquer roda de amigos poderia cantar:

*“(...)e no curral D’El Rey/ janelas se abram ao negro do mundo lunar/  
mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz/  
já é hora do corpo vencer a manhã/ outro dia já vem/e a vida se cansa na  
esquina/ fugindo, fugindo pra outro lugar.”<sup>64</sup>*

Interessante que a oposição dia/noite e solidão/encontro mostra-se como uma relação mais sutil e não um choque direto: o dia sucede a noite, deriva dela. A “voz”, o “grande país”, vêm do “fundo da noite”. A solidão dividida é que promove o encontro. A esquina, portanto, não está fixada automaticamente na função de ponto de encontro, depende do movimento das pessoas em sua direção. É assim que o letrista Márcio Borges pode se referir ao Clube como uma “*concentração única de talentos*”<sup>65</sup>, na medida em que as próprias interações e formas de sociabilidade promovidas por seus membros é que foram dando forma ao grupo. Sua música, de uma maneira geral, segue este princípio de não promover oposições simples e diretas, não entrecortar formas musicais opostas, mas

---

<sup>64</sup> LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

<sup>65</sup> BORGES, Márcio. op. cit., p.351.

encontrar nelas proximidades insuspeitas, encontrar “(...)resistindo na boca da noite um gosto de sol”<sup>66</sup>.

Vale destacar aqui que, ainda que os membros do Clube tivessem na bossa nova uma importante referência em termos de formação musical, sua ligação com o espaço público problematizaria o aspecto intimista, o confinamento ao apartamento próprio da bossa. Assim, se esta influência transparece nos ensaios do quarteto Evolussamba - integrado por Milton Nascimento e Wagner Tiso - nas escadarias do edifício Levy e no “quarto dos homens” do apartamento da família Borges, a ela contrapôs-se a valorização das rodas musicais nas esquinas e ruas de Belo Horizonte, e a determinação de transpor para o estúdio a informalidade da cantoria em espaço aberto. Para o Clube, foi o espaço público que passou a exercer a função de meio primordial para a comunicação musical, lugar de trocas simbólicas, técnicas e afetivas. Isto transparece inclusive na construção de uma iconografia do Clube. São várias as fotografias publicadas em jornais e revistas semanais em que os membros do grupo aparecem na rua, sentados na calçada ou em bares<sup>67</sup>. Iremos investigar mais a fundo esta articulação da produção cultural coletiva com o espaço da cidade, mas precisamos antes estabelecer os marcos que balizam nosso entendimento do “Clube da Esquina”.

Nosso objetivo é articular a conceituação de sociologia da cultura oferecida por WILLIAMS com o enfoque de TREBISCH, que ressalta a importância dos lugares da cidade para o estudo da história intelectual. WILLIAMS traça uma tipologia das *formações*, da qual nos utilizaremos apenas na medida em que auxilia a caracterizar o caso do Clube. Segundo o autor, as *formações* são as formas de organização e auto-organização próprias dos produtores culturais, independentes de *instituições*<sup>68</sup>. Esta diferenciação não impede que se considere interações entre as relações institucionais e formacionais, mas o autor chama a atenção para fenômenos independentes como o dos *movimentos*, que se enquadram na categoria *formação*. Daí a centralidade do conceito para nossas reflexões. Por um lado, ele nos oferece uma compreensão minimamente sistemática de um fenômeno cultural extremamente variável. De outro, permite que tratemos deste objeto instável sem lhe retirar esta característica essencial, a informalidade. Podemos inclusive aventar a hipótese de que a produtividade do Clube enquanto formação esteve (e está) ligada ao grau

---

<sup>66</sup> *Nada será como antes*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

<sup>67</sup> “Arte e artistas”. in: *O cruzeiro*. Rio de Janeiro. n.º 11, 17/03/1971; Ensaio fotográfico de Juvenal Pereira para *O cruzeiro*, realizado em Diamantina, 1971; Podemos acrescentar ainda o recente documentário cinematográfico dirigido por Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor: *A sede do Peixe*, Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 70 min., 1998.

<sup>68</sup> *ibid.*, p.35.

de informalidade possível em determinados momentos.

Cabe agora apurar nossas considerações iniciais, investigando a prática e o discurso dos componentes do grupo. Só mais tarde iremos tratar da percepção que crítica, pares e público elaboraram em relação à formação, uma vez que questões internas podem iluminar pontos referentes a esta visão externa. Vejamos alguns depoimentos de participantes. Para o letrista Fernando Brant, trata-se de um “*movimento cultural original e espontâneo*”. Uma “*entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama a música*”, diria Murilo Antunes<sup>69</sup>. A caracterização *movimento*, mais genérica, indica a congregação de artistas na busca de uma meta comum. A presença do “imaginário” e do “lúdico”, por outro lado, de imediato nos informam da presença de um alto grau de informalidade e subjetividade. Assim, embora haja um trabalho coletivo, não se encontram manifestos ou programas, ou indicações para uma formalização estética. De fato, ainda que as afinidades sejam perceptíveis, o próprio Murilo Antunes chamou a atenção, em entrevista recente, para as diferenças internas entre as produções dos integrantes do grupo<sup>70</sup>. O depoimento de Nelson Angelo sobre a gravação do LP *Clube da Esquina*, em 1972, reforça este argumento:

*“(...) nada estava definido sobre movimentos; o que rolava era uma convivência de amigos músicos e compositores que se admiravam e, em torno do próprio Milton, trabalhavam suas idéias e ideais daqueles momentos (...) Estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.(...) Haviam altos papos na casa do então ‘Bituca’, sobre escolhas éticas e estéticas e os ensaios tinham seu tempo normal, abreviado pelo talento e facilidade geral das pessoas em questão.”*<sup>71</sup>

WILLIAMS sugere estudar as formações a partir de sua organização interna e de suas relações propostas e reais com outras organizações da mesma área e com a sociedade. Em termos de organização interna, mantinha-se uma relação informal, que o autor classifica como tipo (iii), onde existe “*(...)associação consciente ou identificação grupal(...)*por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral.”<sup>72</sup>. Por exemplo, ao tratar do grupo de intelectuais chamado de *Bloomsbury*, ele observa que “*(...)seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer ‘grupo’; segundo*

---

<sup>69</sup> in: BORGES, Márcio. op. cit., capa e contracapa.

<sup>70</sup> Entrevista concedida ao jornalista Chico Pinheiro. *Espaço Aberto*. Canal a cabo GNT, 1999.

<sup>71</sup> Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet, Maio de 2000.

<sup>72</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura...* op. cit., pp. 68-69.



diziam, eram principalmente **amigos**, com certas ligações familiares(...)"<sup>73</sup>(grifo meu). Algo deste tom diria Fernando Brant: "A transa existe, **naturalmente**, mas sem essa de bando, não existe grupo."<sup>74</sup>(grifo meu). Em ambos os casos, a ligação é remetida para além da esfera artística e de estratégias intencionais, para laços familiares e de amizade, fazendo do Clube uma formação *alternativa* aos tipos formacionais que lhe são contemporâneos, como os movimentos musicais, conjuntos ou bandas.

A configuração das relações internas influenciou fortemente as relações externas, que deixaremos para estudar a fundo nos capítulos seguintes. Por hora, queremos apenas ressaltar a ausência de comprometimentos sistemáticos, de disposições de cunho institucional ou profissional e a independência em relação aos movimentos significativos de sua época, como a bossa nova ou a canção de protesto. Independência que, como veremos, não implicou em isolamento. Num momento posterior, iremos também tratar de um processo de formalização de determinados aspectos relativos à *formação*: a gravadora EMI-Odeon foi contratando vários participantes do Clube, foi criada a editora *Três Pontas* para cuidar de seus direitos autorais, e a expressão "Clube da Esquina" passou a ser adotada pela imprensa especializada, a partir dos lançamentos ou relançamentos de discos da carreira solo de Lô, Beto e Toninho Horta. Interrogaremos então sobre os impactos desta formalização no funcionamento da *formação*, que a nosso ver dificultaram a efetiva interação que caracteriza a prática musical dos participantes do Clube da Esquina.

A particularidade destas relações remete-nos à idéia de TREBITSH de que os lugares de sociabilidade de intelectuais funcionam como "campos magnéticos"<sup>75</sup>. Isto significa que, além de situar uma disputa simbólica por posições de "prestígio", estes lugares também viabilizam aproximações e afinidades entre seus freqüentadores. Não é o caso de discutir até que ponto os músicos de que tratamos seriam "intelectuais"<sup>76</sup>, mas sim de aproveitar para o campo artístico a importante constatação de TREBITSH: os produtores culturais podem se associar por laços de amizade, por idéias e vivências comuns à sua geração e pela possibilidade de implementar conjuntamente projetos de cunho pessoal. Para o autor, há uma "(...)relação consubstancial que opera entre as escolhas estéticas e as escolhas ideológicas(...)", e "(...)existe uma relação estrutural entre os valores e as formas de

---

<sup>73</sup> *ibid.*, p.79. Este grupo de intelectuais, que incluía nomes como a escritora Virginia Woolf e o economista Keynes, era assim denominado porque alguns integrantes residiam no bairro londrino com este mesmo nome.

<sup>74</sup> "Conversando no bar com Fernando Brant". *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n° 2, mar. 1976.

<sup>75</sup> TREBITSH, Michel. Avant-propos: la chapelle, le clan e le microcosme. in: *Les Cahiers de L'IHTP*. Paris, n° 20, mar. 1992, pp. 14-15.

<sup>76</sup> Podemos considerar que as figuras do "artista" e do "intelectual" aproximam-se no imaginário moderno, pois evocam atividades de criação simbólica supostamente distanciadas do trabalho manual e do esforço físico. Ver WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. op. cit., pp. 41-42.

*sociabilidade.*”<sup>77</sup>.

A composição do Clube muito deveu a estas redes de sociabilidade. Da família musical da qual se destacaram os irmãos Márcio e Lô Borges, cuja casa “respirava música”<sup>78</sup>, foi de fato Marilton o primeiro a tocar com Milton no conjunto vocal *Evolussamba*, formado no edifício em que residiam. Os futuros parceiros Lô e Beto Guedes começaram com as brincadeiras de infância, para depois formar um quarteto que interpretava as canções dos *Beatles*, *The Beavers*. A atuação dos membros parece de certa forma regulada por estas interações sociais, o que implica que sua qualidade e intensidade dependesse do “estado” da relação. Lô Borges nos fornece uma pista importante aqui. Ao analisar o estado atual da relação “clubística”, ele vai notando que “ainda existe uma empatia razoável” entre estas pessoas, mas que “(...)naquela época [anos 60/70] era visceral(...)era um bando(...)”, “(...)a gente convivia o tempo todo(...)quando não estava na minha casa, estava na casa do Beto [Guedes](...)”<sup>79</sup>. Quando Milton comemorou 20 anos do lançamento de *Travessia*, seus parceiros Ronaldo Bastos e Wagner Tiso não escondiam um certo incômodo com a imagem de “bom moço” adotada na década de 80 por “Bituca”, que teria então passado a afinar “o coro dos contentes”<sup>80</sup>. Como veremos, situações profissionais e pessoais concorreram para dificultar esta chamada integração “visceral”, ainda que sem dissolver o Clube da Esquina.

Foi no álbum duplo *Clube da Esquina* (1972) que houve um aprofundamento desta proposta de trabalho coletivo<sup>81</sup>. Aliás, nesta época Milton, Beto e Lô estavam dividindo um apartamento no Rio, e depois passaram a alugar uma casa enorme num recanto chamado Mar Azul, onde os outros músicos participantes do álbum iam ensaiar até tarde, “(...) e uma porção deles dormia lá (...)”<sup>82</sup>. O disco teve mesmo sua autoria dividida entre Milton Nascimento e Lô Borges (embora seu nome apareça em tamanho menor do que o de Milton na contracapa do disco). A capa traz a imagem de duas crianças, uma negra e uma branca, na beira de uma estrada de terra. Na contracapa, o retrato de Milton e Lô numa rua de calçamento pé-de-moleque, em meio a crianças e jovens (o próprio Lô tinha apenas 18 anos). Nas faces internas do álbum, um verdadeiro mosaico de fotografias que misturam conhecidos, familiares, músicos e gente da rua, mais a poética imagem de uma nuvem no

---

<sup>77</sup> TREBITSH, Michel. op.cit., p.20.

<sup>78</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997. A família Borges chegou a lançar o disco *Os Borges* no final dos anos 70.

<sup>79</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

<sup>80</sup> “20 anos de Travessia”. *Veja*. São Paulo: Abril, jan. 1987, p.119.

<sup>81</sup> Vale ressaltar que *Clube da Esquina* foi o segundo álbum duplo produzido no Brasil, embalado em capa dura dupla(duas faces internas). A preocupação dos músicos do Clube com a embalagem de seus LPs foi uma constante, motivando seu permanente contato com fotógrafos (Cafi, Juvenal Pereira) e designers gráficos (Kélio Rodrigues, Still, Noguchi).

<sup>82</sup> BORGES, Márcio. op. cit., pp. 263-264.

céu (remetendo à canção *Nuvem Cigana*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos). Em termos de composição, observamos a rica variedade obtida pela alternância entre os parceiros adotada pelo Clube. O álbum duplo trouxe composições de Milton(12) e Lô(8) atuando com todos os letristas do grupo: Fernando Brant(6), Ronaldo Bastos(6) e Márcio Borges(6). Além do grande time de músicos que atuaram como intérpretes e instrumentistas. A alternância de parcerias, quase sempre em duplas, produziu uma variedade de estilos e formas, mas implicou, simultaneamente, na coerentização da diversidade, principalmente após a produção das gravações em estúdio.

Pouco depois, foi lançado o primeiro LP solo de Lô Borges. Foi intitulado apenas com seu nome, mas é conhecido por “disco do tênis”, pois sua capa trazia um par de tênis bastante gasto sobre a grama. Ao recordar as gravações, Lô aponta a mesma preocupação em permitir a participação de todos nos arranjos, as trocas de instrumentos e de músicos atuando nas faixas: “*Todo mundo era especialista em assuntos gerais(...) a coisa era aleatória (...) cada um pegava o que quisesse.*”. Ele acrescenta a disposição experimentalista do grupo como ponto em comum: “*(...)era um grande laboratório*”<sup>83</sup>. É de se notar ainda como a disposição de tocar com o grupo superava as limitações impostas pela indústria fonográfica. Sirlan, então compositor revelação que aparecera no festival internacional com *Viva Zapátria* (em parceria com Murilo Antunes), sacrificou seu nome nos créditos (aparecendo sob o pseudônimo *De Jesus*) para participar, uma vez que era contratado de outra gravadora, que lhe exigia exclusividade. A lista de “participações especiais” em discos do Clube é uma ótima evidência da “abertura” de seu trabalho: Clementina de Jesus, Alaíde Costa, Naná Vasconcelos, Mercedes Sosa, Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo Jobim, Paulo Moura, grupo Água, corais infantis, vozes infantis (Telo, Nico, Kiko, etc.), enfim, uma lista interminável. Ao mesmo tempo, seus integrantes tocaram em discos de músicos dos mais diversos estilos: Gal Costa, João Bosco, Chico Buarque, Wayne Shorter, Ella Fitzgerald, Elis Regina, só para citar alguns. A caracterização desta coletividade procurava desfazer o exclusivismo imputado à imagem do “artista”. Isto é particularmente evidente na área das “vozes”, onde a informalidade aparece na formação do coro denominado “o povo”, o que significava incluir também os não-músicos, que não “sabiam” cantar. No LP *Minas*, o regente de um dos coros é o contra-regra Ivanzinho. Conhecidos e desconhecidos, nomes, sobrenomes e apelidos, misturam-se nos arranjos vocais, como na “falta de coro” de *Reis e rainhas do maracatu* (tema dos *Estudantes do Samba de Três Pontas*), do LP *Clube da Esquina 2* :

---

<sup>83</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

**“Falta de coro:**

*Totô (arregimentador), Dênis Flávio, Gina, Bee, Telma, Olívia, Fernando, Haroldo, Jorge Luís, Rafa, Claus, Juca, Cláudio, Maurício Maestro, Toninho Horta, Francis, Novelli, José Renato, David, Toninho do Som”*<sup>84</sup>

Estes procedimentos estiveram presentes ao longo da carreira musical dos membros do Clube nos anos 70, especialmente na discografia de Milton, que lançava discos com maior frequência. ANHANGUERA cita o seguinte: “*Em entrevista dada há um ano e tal Milton diz que Minas, seu penúltimo LP brasileiro, é que é o verdadeiro Clube da Esquina pelo trabalho de equipe desenvolvido ao longo de sua composição e gravação.*”<sup>85</sup>. A preocupação em tornar os discos o fruto de um trabalho coletivo motivava inclusive uma apresentação mais precisa dos créditos nos encartes, contemplando todas as pessoas envolvidas na produção, dos técnicos de som aos capistas, do cortador ao moço do cafezinho. A sessão de agradecimentos foi se tornando cada vez mais extensa, e a preocupação de deixar alguém de fora motivou Beto Guedes a encerrá-la sempre com frases do tipo: “*e a toda a gente que ajudou*”, “*a todos que ajudaram*”.

Alguns depoimentos dos músicos nos ajudam a entender como funcionava este grupo criador. Nelson Angelo descreveu assim o ambiente das gravações: “*A forma de trabalho era algo totalmente espontâneo, por puro prazer musical e de convivência. Estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.*”<sup>86</sup>. Milton, numa entrevista de 1975, diria que “*Viver com meus amigos é fundamental para mim...(...)e meus amigos me motivam a criar, a trabalhar, a existir*”<sup>87</sup>. Lô Borges, Toninho Horta e Nelson Angelo lembraram em entrevista recente o clima de informalidade e criatividade em que ocorriam as gravações de *Clube da Esquina*. A variação das formações para execução de cada faixa foi conseqüência de um ritmo de trabalho nada racional. A liberdade dos músicos executarem quaisquer instrumentos(inclusive os que não eram sua especialidade) permitiu que Lô Borges aparecesse tocando surdo em *Cravo e Canela*, Beto Guedes tocando baixo e carrilhão em *San Vicente*, Nelson Angelo ao piano em *Pelo Amor de Deus*, e assim por diante<sup>88</sup>. A atuação nas faixas dependia da própria ordem de chegada no estúdio. Quem levantasse mais cedo ia para a primeira sessão, para depois para “*tomar uma cervejinha*”<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> Encarte do LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

<sup>85</sup> ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: Regra do jogo, 1978, p.125.

<sup>86</sup> Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio 2000.

<sup>87</sup> apud. ANHANGUERA, James. op.cit., p. 129.

<sup>88</sup> Encarte do LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

<sup>89</sup> Entrevista cedida ao jornalista Chico Pinheiro no programa *Espaço Aberto*, canal GNT, 1999.

O uso do bar e da rua como pontos de reunião deixa entrever o papel das formas de sociabilidade urbana. Neste ponto, vale a pena extrapolar o espaço propriamente limitado à esquina, estendendo nosso olhar a outros lugares da cidade que também tiveram sua importância para a *formação*, como os bares, praças, edifícios, cinemas, entre outros. Tratando do modernismo no Rio de Janeiro, VELLOSO ressalta a importância da boêmia para a constituição de um campo intelectual próprio da modernidade, onde se estabelece uma relação ambígua, oscilando entre a esperança e o desencanto. Esse lugar próprio, este “microcosmo”, constitui um canal especialíssimo de sociabilidade, onde se produz um universo específico de gírias, hábitos, gestos e referências, enfim, uma linguagem comum. “É do ‘gueto’ intelectual que saem os acordes da criatividade”<sup>90</sup>. Lembramos também que BENJAMIN, tratando da boêmia e dos conspiradores profissionais, enxergava propriedades subversivas na bebida: “o vinho transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras.”<sup>91</sup>.

Em seu livro sobre a imprensa mineira e os escritores modernistas, WERNEK nos fornece exemplos análogos de como os grupos intelectuais e literários se cimentavam em torno de pontos frequentados, como o Bar do Ponto e a Confeitaria Estrela<sup>92</sup>. A leitura do livro de Márcio Borges nos dá igualmente uma boa medida de como os bares sediavam redes de conhecimento interpessoal do meio musical. Este movimento de aglutinação reflete uma máxima então de uso comum: “músico atrai músico”. Nos anos 60, o edifício *Malleta*, no centro de Belo Horizonte, representava exatamente este tipo de espaço para onde confluíam grupos culturais mais ou menos informais, como cineastas amadores, atores e músicos. Em seus diversos bares a música fluía, e foram palco das primeiras apresentações de Milton Nascimento, no *Sagarana*<sup>93</sup>. WERNECK aponta ainda o *Bucheco* – várias vezes mencionado no livro de Márcio Borges – como reduto da boêmia e dos apreciadores de *jazz*. Também o bar *Berimbau*, casa especializada em *jazz* onde se apresentaram Milton, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, servia de ponto de encontro e troca de informações entre os músicos. Tratava-se de ambientes propícios para o contato com a cultura popular e com a vida cotidiana da cidade, ressaltando a importância do hábito boêmio e todo desempenho oral ligado à conversa de bar. O bar (ou a rua, a esquina) aparece como espaço de liberdade onde é possível “sonhar e mudar o sentido das

---

<sup>90</sup> VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.39.

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.16.

<sup>92</sup> WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>93</sup> *ibid.*, p.168.

*coisas*”<sup>94</sup>. Formam-se assim canais informais onde aqueles grupos sociais que estão isolados, marginalizados, ou politicamente reprimidos (pela censura, por exemplo) encontram vias para manifestar seus anseios.

Na literatura do período mais negro da repressão e da censura, contudo, aparece uma caracterização diametralmente oposta do bar. No romance *Os novos*(1971), de Luis Vilela, um grupo de jovens intelectualizados vive discussões políticas e culturais inúteis, que a nada levam, pelos bares de Belo Horizonte<sup>95</sup>. Se, nos anos 60, podemos facilmente identificar a imagem do bar como local do debate fértil, das discussões a altos brados, do ambiente de alegria e subversão, o início da década seguinte já o apresenta como reduto de impotentes, das palavras e copos vazios. A gravidade do controle exercido pelo autoritarismo sobre a atividade criativa e a livre expressão de idéias fazia do bar um “lugar” a perigo. É neste contexto que inserimos a canção *Saudade dos aviões da Panair*(*Conversando no bar*), de Milton Nascimento e Fernando Brant:

*(...)e aquela mancha e a fala oculta/que no fundo do quintal/  
morreu/morri a cada dia/ dos dias que vivi/  
cerveja que tomo hoje é/apenas em memória/dos tempos da Panair  
a primeira coca-cola foi/ me lembro bem agora/nas asas da Panair  
a maior das maravilhas foi/ voando sobre o mundo/nas asas da Panair  
Nada de novo existe neste planeta/que não se fale aqui na mesa de bar(...)  
em volta dessa mesa velhos e moços/lembrando o que já foi  
em volta dessa mesa existem outras/ falando tão igual  
em volta dessas mesas existe a rua/vivendo seu normal  
em volta dessa rua uma cidade/ sonhando seus metais  
em volta da cidade, la iá la iá...”<sup>96</sup>*

Se o presente não merece comemoração, tão pouco se deixa de tomar cerveja (ou coca-cola), como tão pouco se deve deixar de conversar na mesa de bar sobre o que quer que seja. Um tempo de mais liberdade (idéia reforçada pela figura do avião e pelo desempenho musical, pontuado de improvisos) torna recuperável esta mesma liberdade, o espaço para muitas vozes. O “coro solista” de certa forma ajuda a produzir um quadro sonoro dessa

---

<sup>94</sup> VELLOSO, Mônica. op. cit., p.46.

<sup>95</sup> Para FRANCO, este romance se insere num momento literário que ele denomina “cultura da derrota”, que expressa a impotência política e a paralela preocupação estética da geração de escritores dos anos 70.  
FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, pp. 81-83.

<sup>96</sup> LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

liberdade proveniente da embriaguez. Embriaguez que está musicalmente representada pela alternância dos motivos rítmicos e melódicos na estrutura da canção. O tom solene da primeira parte – “(...) e lá vai menino, no sobe desce ladeira(...)” - lenta como uma marcha fúnebre, contrapõe-se à segunda, mais sincopada, acentuando as divisões silábicas: “(...) a primeira co-ca-co-la-foi-me lembro bem - a-go-ra (...)”. A conclusão, por sua vez, apresenta um terceiro motivo, com a força do coro – as pessoas sentadas ao bar – entoando um canto épico, um hino afirmativo e festivo que procura reproduzir o ambiente das rodas de bar. Mas ainda há uma outra virada, um surpreendente improviso final. Essa energia lúdica percorre toda a canção, e mesmo todo o LP *Minas*, nas súbitas aparições do coro infantil de *Paula e Bebeto*, outra canção do disco, inserido por um canal em várias das faixas.

Trata-se de uma canção sobre a memória. O sujeito narrativo lembra-se de sensações (voar), sabores (“coca-cola”, “podre delícia”) e da própria infância. Entretanto, não podemos reduzir esta operação a um acesso nostálgico. O forte contraste presente X passado, metonimizado em sensações opostas – o doce da “coca-cola” e da “delícia” contra o amargo da “cerveja”<sup>97</sup> – opera como fonte crítica, reafirmando o espaço do bar como “lugar” de recordação, mas também de discussão - “(...) nada de novo (...)”, posicionado numa dimensão de localidade dentro de uma escala da vida social (coro final descrevendo um crescente de círculos concêntricos: “mesa”, “rua”, “cidade”). Este efeito de mudança de escala leva à inferência de que a crítica, possível no micro, também pode se realizar no macro. E, numa imagem complementar a esta, a figura da criança evoca simultaneamente um tempo de estímulo, de prazer, e sua energia crítica e questionadora: “(...) e lá vai menino xingando padre e pedra (...)”. O menino, aqui, é a corporificação da rebeldia em seu mais alto grau, travessamente desafiadora, desrespeitando forças que lhe são superiores. Esta imagem esteve presente na poética do Clube em diversos momentos, de *Pablo* – “(...)incêndio nos cabelos/pó de nuvem nos sapatos(...)”<sup>98</sup> a *Léo* – “(...)um bicho na toca e o perigo por perto/uma pedra, um punhal/ um olho desperto e um olho vazado(...)”<sup>99</sup>. O tema da memória, ainda que abordado de diferentes formas, tornou-se um ponto estratégico, objeto de luta para aquele que, sob a baioneta da censura, procurava evitar de todas as formas o esquecimento e afirmar as possibilidades de subversão da

---

<sup>97</sup> Amargo que não se limita a um recurso literário, pois a bebida realmente integrava o cotidiano do grupo. Durante um *show* no Museu de Arte Moderna do Rio, em 72, Milton estatelou-se no palco, completamente embriagado. Frederica, guitarrista do *Som Imaginário*, com muita presença de espírito acalmou a platéia, atribuindo o porre à opressão causada por oito anos de ditadura! Ver BORGES, Márcio. op. cit. , pp. 264-266.

<sup>98</sup> *Pablo*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

<sup>99</sup> *Léo*. Milton Nascimento e Chico Buarque. LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

ordem. Mais um embate, o de tomar da publicidade(fortemente identificada ao “milagre” econômico que o regime se orgulhava de ter operado) seus recursos mnemônicos (“nas asas da Panair”, mote da empresa americana de aviação atualmente extinta), transformando um enunciado concebido como efêmero anúncio comercial em chave para acionar o sobrevôo crítico sobre o passado.

Um outro espaço da cidade bastante significativo como “lugar” de encontro era o “Ponto dos Músicos”. Na definição de Márcio Borges: “(...)uma calçada na Avenida Afonso Pena onde os profissionais do ramo se encontravam para fechar contratos de bailes, arregimentar instrumentistas ou simplesmente confraternizar.”<sup>100</sup>. O autor nos fala de dezenas de músicos(literalmente) que freqüentavam o Ponto dos Músicos, e mostra como a maioria vinha ali ouvir os “papas”, aqueles que, como diria o saxofonista Nivaldo Ornelas, “detinham a informação”. Segundo ele, To ninho Horta era levado por seu irmão desde pequeno para escutar e aprender com o guitarrista Chiquito Braga. Nas imagens utilizadas por Márcio, percebe-se como aquela calçada tornara-se fonte de modernidade e cosmopolitismo, adjetivações sustentadas na referência jazzística que foi fundamental para a formação de músicos que integraram o Clube:

*“Os dois papas tocavam no Rei dos Sanduíches. O lugar era esquisito, mas os iniciantes como Bituca[apelido de Milton] vinham prestar-lhes as reverências, aprendendo modernidade e bom – gosto, dinâmica e sentido harmônico. A dupla fazia a gente sentir-se em New York, ouvindo Max Roach e Django Reinhardt.”*<sup>101</sup>

Aqui, não podemos deixar de ressaltar a especificidade da música popular enquanto força socializadora. No período em que tratamos, esta constatação torna-se ainda mais contundente quando aplicada à juventude enquanto camada social específica. FRITH mostra como a possibilidade da música de organizar “o sentido do tempo”, intensificando a “experimentação do presente”, isto é, suspendendo o tempo real para instaurar a medida de sua própria escala temporal (o pulso), torna-se fonte de identidade para os jovens. Num momento em que a passagem do tempo está no centro de suas preocupações, o jovem encontra na música uma forma de marcá-la e descrevê-la para seus companheiros. FRITH chega mesmo a afirmar que a música fornece uma definição de juventude<sup>102</sup>. Mesmo sem

---

<sup>100</sup> BORGES, Márcio. op. cit., p.65.

<sup>101</sup> ibid., p. 67.

<sup>102</sup> FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. in: LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (editors). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 142-143.



irmos tão longe, podemos propor que a música era encarada como uma linguagem adequada às necessidades de expressão dos jovens. Assim, se a música agiu como amálgama, foi por sintetizar a expressão de idéias e sentimentos individuais e coletivos.

O exclusivismo da linguagem da música “jovem” mereceu severas críticas de ADORNO no ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Ele chegou a comparar o aficionado em jazz com o fanático torcedor de futebol. Os “moços moderninhos”, que supostamente seriam independentes e descontraídos, estariam de fato à mercê dos “*objetos técnicos impostos pela propaganda*”<sup>103</sup>. Para ADORNO, a suposta liberdade de escolha do conhecedor de jazz estaria simplesmente encobrindo um condicionamento operado a partir do aparato da indústria cultural. Sob sua superficialidade aparentemente inovadora(quase sempre expressa em termos melódicos e timbrísticos), subjaz um esquema repetitivo(como na seqüência harmônica ou na fórmula de alternância solo/acompanhamento)<sup>104</sup>. Desse modo, o improviso fica reduzido a uma repetição disfarçada do “mesmo”, uma consideração que projeta *a priori* sobre o jazz os esquemas da indústria cultural. A liberdade de criação seria então pura ideologia, encobrindo a estereotipia dos jargões: “*A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares, e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente.*”<sup>105</sup>.

O que o crítico alemão deixa totalmente inexplorada é a origem social do jazz e suas potencialidades como elemento de crítica cultural ao individualismo e ao racionalismo ocidentais<sup>106</sup>. O improviso jazzístico, por exemplo, faz parte de uma prática coletiva de composição e de um anti-formalismo diretamente opostos à lógica da música européia de concerto. A associação direta entre o jazz e a indústria cultural, por sua vez, não deixa de ser problemática, uma vez que sua história a conecta a formas de transmissão da cultura de um grupo social oprimido e a modalidades de práticas musicais(inclusive remuneradas) que não poderiam ser consideradas “industriais”, uma vez que enfatizam o que BAUGH denominou “*orientação para a performance*”<sup>107</sup>. Para gerações de músicos brasileiros - de

---

<sup>103</sup> ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.186-187.

<sup>104</sup> *ibid.*, p.187-188.

<sup>105</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. in: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982, p.138.

<sup>106</sup> Para uma crítica das posições de ADORNO, ver WILLOCK, Evelyn. Adorno, jazz and racism. *Telos*, n° 107, spring 1996. Sobre as origens sociais do jazz e sua importância como forma de resistência cultural, ver HOBBSAWM, Eric J. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.; HOBBSAWM, Eric J. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

<sup>107</sup> Assim, se a história das músicas populares (jazz, blues, samba, mambo, etc.) esteve sempre ligada às possibilidades de difusão massiva, contraditoriamente reforçou a particularidade da *performance*. BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novo Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n° 38, mar. 1994, p.16.

Pixinguinha a Edu Lobo, Milton, Nelson Angelo e Toninho Horta, passando por Tom Jobim e João Gilberto - o *jazz* foi importante ponto de referência. Representava uma contra-linguagem musical, um antídoto à sisudez e exclusivismo da linguagem musical acadêmica e às fórmulas recorrentes e pouco “modernas” ou flexíveis da música dominante no mercado fonográfico. O *jazz* guarda em si a contradição de ser ao mesmo tempo uma forma de expressão musical representativa da sociedade moderna e industrializada (de modo que não podemos descartar de todo as colocações de ADORNO) e uma forma de expressão musical com tendências anti-racionalistas e anti-individualistas, com procedimentos próprios da cultura popular, como o improvisado e a ênfase na oralidade, códigos de transmissão de conhecimento musical essencialmente baseados na percepção auditiva (não teorizada e escrita) – o que é conhecido por “aprender de ouvido”<sup>108</sup>. A repetição aqui nada tem a ver com a mesmice, mas faz parte de práticas musicais vinculadas a uma tradição cultural com valores diferentes dos da modernidade. Claro que a história da música popular no século XX passa pela influência do capitalismo e da própria indústria cultural, mas resumí-la a isto seria negligenciar uma série de significações sociais por ela desempenhadas nas diversas sociedades<sup>109</sup>. Mesmo perpassada pela indústria cultural, a música popular tem conservado estes aspectos, de modo que não podemos tratá-la meramente como mercadoria<sup>110</sup>.

Neste sentido, uma característica que julgamos particularmente importante na constituição do Clube é o aspecto lúdico da criação musical. A informalidade aparece como um elemento constitutivo da identidade do Clube: “(...) *Violar, vinte fracassos/ e mudar de tom/ vinte morenas para desejar/ vinte batidas de limão(...)*”. A música é relacionada ao ambiente boêmio citadino. A viola e o número vinte, que evoca os dedos das mãos, indicam diferentes funções sociais da música: “(...) *minha viola, resto de uma feira(...)* *minha viola toca seu retrato/ cantando a morte em tom de brincadeira(...)* *violar, a velha brincadeira(...)* *ê, viola, toca a ferida(...)*”<sup>111</sup> (grifos meus). “Violar” é uma “brincadeira”, capaz de desempenhar a crítica, a ironia, a sedução, o jogo. O violão (ou a viola, mas em Minas o termo pode designar tanto o instrumento de 10 ou 12 cordas quanto

---

<sup>108</sup> Remetemo-nos aqui novamente a ZUMTHOR, em suas reflexões sobre a problemática da oralidade e da intervoalidade. ZUMTHOR, Paul. op. cit., p. 53.

<sup>109</sup> A fim de historicizar a relação entre música popular brasileira e indústria cultural, alguns autores precisam pontos importantes do estabelecimento das emissoras de rádio e gravadoras de discos no Brasil. Ver VIANNA, Hermano. op.cit., pp.109-110; LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

<sup>110</sup> Ver FRITH, Simon. op.cit. p. 144. Voltaremos ao assunto no Capítulo3.

<sup>111</sup> *Viola, violar*. Milton Nascimento e Márcio Borges. LP *Milagre dos Peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI, 1974. Ao contrário dos procedimentos usuais do mercado fonográfico em relação a gravações *ao vivo* (em espetáculos), esta canção era inédita e não foi sequer lançada em disco de estúdio na década de 70.

o próprio violão, que tem 6) associa-se assim aos festejos de rua e a ocasiões importantes da cultura popular, a lugares sociais onde a música desempenha um papel simbólico bem diverso do mundo da mercadoria. Esta dimensão lúdica aparece também no coro “festivo” *Pablo n ° 2 (Festa)*<sup>112</sup>, verdadeira algazarra de inspiração ibérica, efeito reforçado pela expressividade timbrística dos instrumentos de corda – cavaquinho, viola e violão – e pelo ritmo espanholado do violão de Milton, tocado com a mão aberta (ao invés de puxar as cordas ou dedilhar). É preciso frisar que estes recursos utilizados para denotar a informalidade e o “clima de rua” eram bem dosados, limitados ao contexto da gravação que os exigisse. Imputar aos discos do Clube o total descompromisso com a ordem ou o padrão estético do que era tido como “adequado” seria desconhecer que sua posição era *alternativa*. Não havia uma negação direta das maneiras de produzir a música no âmbito da indústria fonográfica, apenas o uso sistemático de estratégias que as questionavam e extrapolavam. Estes formatos de execução e gravação subversivos, em que os músicos trocavam de instrumentos ou as vozes eram de “qualquer um” conviveram com o apreço ao apuro técnico e com configurações mais convencionais.

Fica claro que compor e tocar não se reduziam a atividades profissionais – ainda que tenham feito da música seu ganha pão. De fato, grande parte deste músicos se profissionalizara cedo (Milton e Wagner ainda nos conjuntos em Três Pontas, Lô e Beto em *The Beavers*, e assim por diante) e sustentavam-se pela música. Vale também lembrar que muitos participantes do Clube, oriundos das camadas médias, desistiram de prestar vestibular ou seguir cursos universitários. HOBBSAWM chama a atenção para a tendência da vida urbana transformar a produção “artística” em “entretenimento”, mostrando que mesmo na cidade pré-industrial estas atividades passaram a ser exercidas por especialistas pagos. Com sua habitual verve crítica, o autor nos põe diante da “força dos fatos”: “*O ideal de uma música amadora permanente e amplamente popular não resiste à impossibilidade técnica de deitar fora a divisão social do trabalho*”<sup>113</sup>. Entretanto, acreditamos que o Clube ao menos expõe e critica tal divisão. Por isso Márcio Borges fala de músicas de “circulação interna”, que por uma razão ou outra não eram gravadas na época de sua composição – estavam desprovidas de sentido “comercial”. Lô, por sua vez, conta-nos do longo processo de composição da instrumental *Clube da Esquina n ° 2*<sup>114</sup>. A

---

<sup>112</sup> *Pablo n ° 2 (Festa)*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Mais uma vez, crédito ao letrista em função da dupla ter feito *Pablo*, no mesmo disco.

<sup>113</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História social...* op. cit., p. 177.

<sup>114</sup> *Clube da Esquina n ° 2*. Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. O crédito para o letrista era em função do trio ter composto *Clube da Esquina*, mas foi plenamente justificado anos depois, quando, a despeito da vontade de seus parceiros, Márcio fez a letra para que a música pudesse ser gravada por Nana Caymmi. Nesta nova versão, foi gravada por Lô no LPA *via láctea* (1979).

primeira parte da música, com harmonia composta apenas por três acordes, era repetida exaustivamente, como um monótono *mantra*. Assim foi por vários meses, ele e seu parceiro Milton “*curtindo a música*”, tocando na esquina “*até a lua ir embora*”<sup>115</sup>, para só então compor a segunda parte. Na cidade, apesar das adversidades, havia espaços onde a música poderia ganhar sentidos diferenciados, e o Clube pôde expressar este fato em disco.

Uma vez que já exploramos o espaço bcal, dentro da cidade, vamos agora ampliar um pouco o escopo. A fim de posicionar Belo Horizonte em escala regional, nacional e internacional, vamos primeiramente recuperar um pouco de sua história cultural, particularmente entre as décadas de 50 e 70. Desde seu projeto, já na virada do século XIX para o XX, a capital foi marcada por uma intenção cosmopolita que acompanhava as concepções de urbanismo então implantadas na Europa. Para seus construtores, deveria ser a expressão da racionalidade, progresso e civilidade identificados ao então implantado regime republicano. Mas, como o modelo em que se inspirou, a capital mineira nunca esteve livre das contradições próprias da “experiência histórica” que conhecemos como modernidade<sup>116</sup>. A metrópole, de fato, emergiu como lugar privilegiado deste fenômeno<sup>117</sup>.

Surgiriam forças sociais para além do controle dos planejadores, e a cidade jamais foi somente aquilo que suas plantas determinavam. Desde a fundação, a imagem de metrópole cosmopolita contrastou com a de cidade provinciana. Até porque, sendo sua ocupação tão recente, foi inevitável que boa parte da população mantivesse vínculos com o interior do Estado. O grande crescimento econômico na segunda metade do século só reforçaria este vínculo, fazendo de Belo Horizonte um forte pólo atrativo na região. Este vínculo faz-se notar entre os membros do Clube: Milton e Wagner Tiso, vindos de Três Pontas para a capital; a família de Fernando Brant, de Diamantina; a de Beto Guedes, de Montes Claros. Do ponto de vista cultural, as atitudes modernas conviveram com o tradicionalismo, inevitavelmente relacionado à “mineiridade”. Segundo STARLING, nos anos 60 a cidade tinha uma dupla face, uma de tranquilidade, sossego, e outra de conflito, de área crítica de agitação política<sup>118</sup>. Esta ambigüidade em relação ao que é moderno, especialmente ao que subverte a ordem, fica patente na posição de músicos mineiros em relação a movimentos como o tropicalismo. Muitos deles criticavam os “baianos” pelo uso de acordes simples e

---

<sup>115</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

<sup>116</sup> Para fins explicativos, adotamos este conceito tal como o entende BERMAN. Para ele, a modernidade se caracteriza como um redemoinho perpétuo de destruição e renovação, a dialética entre a modernização sócio-econômica, ligada à expansão do capitalismo, e o modernismo como conjunto de idéias e valores. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 15-18.

<sup>117</sup> Dada a quantidade de bibliografia que relaciona modernidade e cidade, fazemos menção às obras que foram fundamentais dentro deste trabalho. BENJAMIN, Walter.. op. cit.; BERMAN, Marshall. op.cit.; WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>118</sup> STARLING, Heloísa M.M. *Os senhores das gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.77-78.

encadeamentos harmônicos óbvios. O norte ainda era o modernismo sóbrio da bossa nova:

*“O fato é que, para uma mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical(...) do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de conseqüências mais imprevisíveis.”*<sup>119</sup>

Márcio Borges ressalta um certo alheamento de seu grupo em relação às ousadias do tropicalismo, mas simultaneamente nos oferece uma pista importante sobre a particularidade do ambiente musical belorizontino:

*“Salvo uma ou outra atitude mais avant-garde minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc.; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63(...)tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada Revolução.”*<sup>120</sup>

Sua observação deixa entrever que, na capital mineira, uma variedade particular de atitude “moderna” instaurara-se entre os músicos. Numa cidade em que o cosmopolitismo convivía com o provincianismo, não era de se espantar que a diversidade fosse a tônica da formação musical. Diversidade inclusive das fontes, desde o rádio e o disco, meios industrializados de difusão cultural, à transmissão oral que acontecia nas performances de rua. Este ambiente de múltiplas influências foi assim descrito por Nelson Angelo:

*“(...) músicas que rolavam sem parar, nos mais variados estilos: de Ray Charles a João Gilberto, Elvis Presley, Juca Chaves, bandas americanas, e muitas mais, sertanejos e afins. Aliás em Minas Gerais desta época ouvia-se música o tempo todo, além de óperas e congadas( que passavam pelas ruas de Belo Horizonte)(...)”*<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> BORGES, Márcio. op. cit., p.195.

<sup>120</sup> BORGES, Márcio. op. cit., p.207.

<sup>121</sup> Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio de 2000.

Belo Horizonte funciona como ponto de interseção entre as tradições musicais ligadas ao interior de Minas, à cultura negra, às festas populares de rua e as formas musicais em escala internacional, cuja transmissão está vinculada aos meios de comunicação de massa (discos e rádio, principalmente). A obra produzida pelo Clube pode ser interpretada como a constante busca das afinidades entre estas diversas influências e referências, um processo de sucessivas abordagens da mesma constatação de proximidade entre diferentes formas de música.

O contexto urbano permite uma convivência extremamente próxima entre elementos da cultura popular, da cultura de massa e da cultura erudita. Nos anos 60 e 70, como veremos nos capítulos seguintes, esta convivência foi proposta e problematizada de várias maneiras. No momento, nosso objetivo é simplesmente identificar nos membros do Clube sujeitos profundamente envolvidos nestes intercâmbios culturais. Isto não significa apenas dizer que ocupavam posições sociais específicas que lhes permitam ter contato com os diferentes fluxos, mas que se **posicionaram**, fazendo escolhas e se fazendo através delas. Não estamos tratando apenas de possibilidades e especulações, mas das opções concretas que fizeram parte da vida destas pessoas. Nelson Angelo nos conta de sua formação como músico:

*“(...) Sempre tive muita facilidade e em pouco tempo de contato com o violão, consegui conquistar o incentivo geral. Comecei a estudar com o professor Raul Marinuzi, filho do maestro Marinuzi, que morava na av. do Contorno, perto de onde eu morava (...) Durante três anos estudei escalas e estava me preparando para ser um músico erudito, até que um dia o apelo da música popular bateu forte (...)”<sup>122</sup>*

Da mesma forma, podemos citar a decisão de Milton de desistir de seu emprego como escriturário e do vestibular de economia para seguir carreira como músico, enquanto Lô Borges largara os estudos com 18 anos para fazer o disco *Clube da Esquina*. Ainda assim a convivência com pessoas ligadas a meios intelectuais, especialmente o universitário, continuou, inclusive porque alguns membros ( Márcio Borges, Fernando Brant) chegaram a fazer faculdade. Sua própria prática, em última instância, constituiu “pontes” e interseções entre os diferentes espaços culturais.

Dentro do que poderíamos chamar de uma “poética” do Clube da Esquina, o interior está sempre entrecruzado ao metropolitano. Como afirmou WILLIAMS, as “(...) imagens

---

<sup>122</sup> Entrevista concedida por Nelson Angelo via internet em Maio de 2000.

*do campo e da cidade constituem maneiras de nos colocarmos diante de todo um desenvolvimento social.*”<sup>123</sup>. Na contracapa do LP *Minas*, de 1975 (e também na capa do LP *Geraes* do ano seguinte), há um desenho muito simples, quase infantil. Em linhas finas, sem qualquer profundidade ou preenchimento, feitas pelo próprio Milton, estão traçados um sol, três montanhas e um trem a vapor. A princípio, este desenho se apresenta como a representação de Minas Gerais e de um estilo musical inevitavelmente identificado ao Estado: Clube da Esquina é “música de montanha”. Temos um depoimento do cantor e compositor Gilberto Gil sublinhando exatamente esta relação da música com a geografia do estado de Minas Gerais: “(...)aqueles morros, aquelas frases musicais estendidas como lençóis, aquela coisa de horizontes.”<sup>124</sup>. Esta relação de certa forma tornou-se um lugar comum entre pares e críticos, e, embora não deixe de ser verdadeira, tende a mascarar as outras formas geográficas (litorâneas, por exemplo, em *Cais e Amigo, Amiga*, de Milton e Ronaldo Bastos) que os trabalhos também delineiam. Já veremos como a formação passou a ser identificada ao espaço geográfico do estado de Minas Gerais.

Em relação ao trem, podemos arriscar uma outra interpretação. Recorrendo a material selecionado de outros LPs, é possível evidenciar a construção do trem como imagem alegórica da modernidade brasileira. Se esta pode ser caracterizada como periférica no contexto do capitalismo tardio, o trem carrega esta ambigüidade, como uma risca que é síntese da técnica e das energias materiais mobilizadas na modernidade cortando um espaço interiorano onde as relações entre o homem e a natureza ainda não foram totalmente modificadas pela supremacia da técnica. O trem é a conexão entre o mundo rural e o mundo urbano. É o tempo do relógio penetrando um mundo onde a temporalidade é regida pelo sol. O trem é este espaço de limiaridade que sintetiza a passagem do “*fim de mundo*” para a “*capital*”:

*Roupa Nova (Milton Nascimento e Fernando Brant)*

“(...) Todos os dias, toda manhã / ele sozinho na plataforma  
ouve o apito, sente a fumaça / e vê chegar o amigo trem  
que acontece que nunca parou / nessa cidade de fim de mundo (...)  
Homem que é homem não perde a esperança não / ele vai parar (...)”<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo...* op. cit., p.397.

<sup>124</sup> apud. ANAHNGUERA, James. op. cit., p. 117.

<sup>125</sup> LP *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

O trem é a transformação eminente, a viagem, a mudança, a travessia, independente da partida ou de chegada. Porém, se o trem causava esta profunda impressão, podia também tornar-se a imagem evidente da provisoriedade própria da cultura moderna e da economia capitalista, como na história narrada em *Ponta de Areia* (M. Nascimento e F. Brant), onde o fechamento de uma estrada de ferro é motivo de lamento na cidade: “(...) *caminho de ferro / mandaram arrancar (...) maria fumaça / não canta mais (...) na praça vazia / um grito, um ai (...)*”<sup>126</sup>. A “maria fumaça” é objeto do encanto e da decepção, da esperança e do desespero.

O “interior” pode aparecer como espaço oposto ao “metropolitano”, e muitas vezes configura-se mesmo um bucolismo, uma forte valorização da vida rural, como em *Fazenda* (Nelson Angelo, LP *Minas*) ou *Lumiar* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos, LP *A página do relâmpago elétrico*). Pode também estar associado a tradições musicais populares bastante antigas e transmitidas exclusivamente através da oralidade, como a Folia de Reis (*Calix Bento*, letra adaptada por Tavinho Moura, LP *Geraes*) ou o samba de roda (as participações vocais de Clementina de Jesus em *Os escravos de Jó*, no LP *Milagre dos Peixes*, e *Circo Marimbondo*, no LP *Geraes*). Porém não se pode acreditar que o “interior” seja um espaço idealizado (da mesma forma que a abordagem musical destas tradições não se coloca como mantenedor do “autêntico”, do “folclórico”, da “essência intocada do povo”). Em *Beco do Mota*, Milton e Fernando tratam de um local de prostituição em Diamantina que foi esvaziado por se situar diante da igreja. Este conflito entre os marginalizados e o *status quo* é estendido como alegoria da própria sociedade brasileira:

*“Clareira na noite, na noite/ procissão deserta, deserta /nas portas da arquidiocese desse meu país (...) homens e mulheres na noite / desse meu país (...) nessa praça não me esqueço / e onde era o novo fez-se o velho / colonial vazio (...) acabaram com o beco/ mais ninguém lá vai morar(...) Diamantina é o Beco do Mota / Minas é o Beco do Mota / Brasil é o Beco do Mota / Viva o meu país”*<sup>127</sup>

Podemos retomar agora os interessantes apontamentos feitos por WERNECK sobre a posição relativa de Belo Horizonte: de um lado o centro metropolitano do estado de Minas, de outro ainda inferiorizada diante de Rio e São Paulo, fato que acarreta ao longo das

---

<sup>126</sup> LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

<sup>127</sup> LP *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI, 1969.



décadas uma verdadeira diáspora de intelectuais e artistas<sup>128</sup>. Sendo a sede dos estúdios da gravadora EMI-Odeon no Rio, acabou ocorrendo exatamente isto com os membros mineiros do Clube. Belo Horizonte, como capital do estado de Minas Gerais, tinha agido como pólo atrativo e oferecido o espaço social para que o grupo se amalgamasse. Entretanto, a concentração do aparato da indústria cultural no eixo Rio – São Paulo forçava os músicos ao deslocamento. A força deste eixo era tal (e ainda é, afinal), que dificilmente eventos ou produtores culturais podiam escapar dele. Apenas após a metade da década de 70 um processo de regionalização e descentralização econômica e cultural ganhou alguma expressão: “(...)na medida da cada vez maior importância das outras capitais(...)da sua cada vez maior importância lá no contexto industrial(...)também se vai conhecendo melhor a música desses lugares”<sup>129</sup>. Milton e Fernando Brant, fornecendo música e texto para o espetáculo *Maria, Maria* do Grupo Corpo, participaram diretamente de uma das primeiras iniciativas de grandes produções “fora do eixo”<sup>130</sup>.

Este aspecto regionalista já se tornara um lugar comum no cenário da MPB dos anos 70. O “pessoal do Ceará”, Fafá de Belém, os “novos baianos”, e assim por diante, como um verdadeiro fetiche mercadológico. A identificação dos músicos como “mineiros” ou “grupo mineiro” era praticamente inevitável, uma vez que não se conferia ao Clube da Esquina uma unidade enquanto movimento ou proposta estética. Porém, ela trouxe dois problemas que os seus integrantes, em diferentes ocasiões, tiveram que enfrentar. Primeiro, porque não contemplava todos os participantes do ponto de vista de sua origem geográfica. O próprio Milton Nascimento chegou a ironizar a situação, contando que alguém tinha achado que Danilo Caymmi era “mineiro” só por tocar com ele<sup>131</sup>. Esse clima de “panela” não poderia estar mais distante dos objetivos de abertura defendidos pelos membros do Clube. Em segundo lugar, porque a esquemática junção dos elementos da cultura popular da região com os cânones da MPB ou com as referências da música *pop* internacional, não se adaptavam como descrição da estética musical universal e local produzida por seus componentes.

De fato, no meio da crítica musical impressa que nos serve de fonte, não pudemos encontrar qualquer definição satisfatória no que diz respeito ao Clube da Esquina. O uso mesmo da expressão já foi sem dúvida tardio. Em boa parte, inclusive, ocorre na documentação que ultrapassa o marco temporal que estabelecemos no início da dissertação, o que só vem ratificar nossa constatação do deficiente reconhecimento do

---

<sup>128</sup> WERNECK, Humberto. op. cit., p. 191.

<sup>129</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p. 121.

<sup>130</sup> MORAIS, Renato de. “Nova Fórmula”. Visão. São Paulo, 26/07/1976, s/p.

<sup>131</sup> “Milton Nascimento ao vivo”. *Isto é*. São Paulo: Editora Três, 9/11/1983, p. 59.

Clube como formação cultural. A menção mais antiga que encontramos data de fevereiro de 1979, em uma resenha do disco *Amor de Índio*, de Beto Guedes. Na resenha ele é indicado como “*um dos expoentes*” do Clube<sup>132</sup>. Mesmo as referências posteriores, quando aparecem, recaem em superficiais descrições do tipo “*confraria musical*” dos “*poetas-amigos de Milton*”<sup>133</sup>, ou “*satélites de Milton Nascimento que formam o filão mineiro da MPB*”<sup>134</sup>. Dessa forma, seus integrantes eram vagamente referidos dentro das tendências então reconhecidas pela crítica, como “mineiros” agrupados em torno de Milton Nascimento ou considerados apenas revelações de festivais locais<sup>135</sup>. Como aponta WILLIAMS, este tipo de formação cultural muitas vezes apresenta uma figura central que atua como mentor, ou como principal realizador das idéias do grupo. Mas não poderíamos, apressadamente, adotar a definição de tipo “círculo” ou “escola”, ainda que a posição e o destaque dados a Milton Nascimento como liderança do grupo induzam a isto. Tal posicionamento tem muito a ver com fatores externos, desde o maior número de discos gravados no Brasil e exterior à seu destaque no Festival de 67.

Como já foi dito, o “clube” se caracteriza pela paridade de seus membros, e esta paridade se estendeu mesmo àqueles que não tinham “cadeira cativa” e eventualmente participavam das gravações e ensaios. Milton fez mais abrir espaços em seus próprios LPs para as composições e participações dos outros, ao ponto de gravar apenas 3 composições próprias das 12 faixas do LP *Geraes* (1976). Ele mesmo reagiu a este tipo de situação afirmando: “*Eles não são músicos que me acompanham, já que tocamos juntos a muito tempo e sou apenas o solista do grupo*”<sup>136</sup>. ANHANGUERA ressalta exatamente o papel de Milton como conquistador deste espaço :

*“(...) porque através de sua luta e de sua difícil vitória sobre o quadradismo da indústria fonográfica local ele começou a abrir as portas das gravadoras para uma pequena avalanche de músicos experimentadores criadores que até aí só jogavam na sombra(...)”*<sup>137</sup>

O mesmo autor ratifica a nossa visão sobre a importância fundamental do trabalho em grupo na formação Clube da Esquina. Assim como estamos indicando aqui, ele considera

---

<sup>132</sup> “Amor de índio”. *Visão*. São Paulo, 19/02/1979, s/p.

<sup>133</sup> “Milton Nascimento ao vivo”. op. cit., p.59.

<sup>134</sup> “Guimarães”. *Isto é*. São Paulo: Editora Três, 2/11/1983, p.56.

<sup>135</sup> “Minas Gerais: reportagem especial”. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1971, p.79.

<sup>136</sup> KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 19/11/1978, pp. 4-5.

<sup>137</sup> ANHANGUERA, James. op. cit. , p. 117.

as afinidades entre os membros do Clube sem colocar os demais músicos como “seguidores” de Milton:

*“(...)todo esse enorme grupo de músicos(...)denota seguir um caminho paralelo na pesquisa de novos sons, novas harmonias para melodias cada vez mais estendidas como ‘lençois’, e cada um deles botou seu toque particular na música de Milton Nascimento(...)”<sup>138</sup>*

Num primeiro momento, podemos atribuir esta indefinição à maneira reticente com que os próprios integrantes do Clube muitas vezes se auto-caracterizaram. Ou mesmo a seu comportamento alheio, a nível do discurso através de meios de comunicação de massa. Tal comportamento parece afinar com a postura dos modernistas mineiros reunidos no chamado *Grupo do Estrela*, que optaram pela ausência de manifestos ou estratégias literárias e se preocupavam mais com a difusão e crítica de seus trabalhos dentro de seu próprio círculo<sup>139</sup>. Com este espírito diria Fernando Brant: “*Quem está por dentro do negócio e se interessa sabe quem está transando.*”<sup>140</sup>. O desinteresse em participar dos debates teóricos que envolveram a música popular brasileira ao longo das décadas de 60 e 70, resulta em última instância do próprio arco da abertura promovida pelo Clube. Embora possamos diferenciar claramente as propostas da formação das outras maneiras então disponíveis de lidar com o “popular” ou o “internacional”, por exemplo, a postura alternativa do grupo lhe permitia incluir em diferentes momentos de seus trabalhos em disco representantes de tendências tão diversas como Caetano Veloso ou Chico Buarque, Alaíde Costa ou Clementina de Jesus, Elis Regina ou o maestro Radamés Gnattali, Mercedes Sosa ou Wayne Shorter.

Acreditamos que a denominação como “mineiros” envolve as particularidades do funcionamento da indústria fonográfica e da indústria cultural em geral. Milton Nascimento era um músico “de prestígio”, cujas qualidades eram reconhecidas pela crítica desde o festival em que apresentou *Travessia*, “emprestando” à sua gravadora (EMI-Odeon) o *status* de possuir em seu *cast* um “artista”. Esta, por sua vez, lhe dava “carta branca” para produzir seus LPs e não lhe exigia grandes vendas. Os outros membros do Clube, em sua maioria contratados da mesma gravadora, Mas, a partir do disco *Geraes*

---

<sup>138</sup> *ibid.*, p. 125.

<sup>139</sup> WERNEK, Humberto. *op. cit.*, p.43.

<sup>140</sup> “Conversando no bar...”. *op. cit.*, p.9

(1976), Milton passou a ser um sucesso nacional, vendendo acima de cem mil cópias:

*“(...)seu último disco brasileiro, Geraes, já havia vendido 150 mil cópias três meses depois de ter sido lançado, boa soma para quem vendia 10 mil há quatro anos. Aliás, o grande consumo de coisa boa começa a ser um fenômeno no mercado discográfico. Não só Milton, mas Chico Buarque (meio milhão de Meus caros amigos) e mesmo recolhas etnológicas do norte e do nordeste estão vendendo muito bem.”*<sup>141</sup>

Quase em seqüência, seu 3º disco norte-americano pela gravadora A & M, *Milton*, o lançava à condição de estrela internacional<sup>142</sup>. Tal fato talvez tenha, a longo prazo, trabalhado para produzir a ruptura da unidade do grupo, na medida em que ela dependia da presença física e localizada de seus membros, o que foi sendo dificultado com o estabelecimento de Milton Nascimento como um músico de renome internacional enquanto outros permaneceram, em termos do grande circuito de *shows* e vendas, no nível nacional ou mesmo regional. Fernando Brant, quando indagado sobre o grande destaque conferido a seu parceiro, afirmaria: *“Bituca é um ídolo (...) e tudo gira em torno dele, inclusive a nova música mineira. (...) não sei se por timidez, parece que não promove os parceiros dele...”*<sup>143</sup>. Porém, na mesma entrevista ele aponta os discos como espaço em que este trabalho dos parceiros é valorizado: *“Quando ele fala, então fala tudo (...) tá todo mundo ali e a gente sente que é um trabalho coletivo.”*<sup>144</sup>.

Esta disparidade em termos de vendagem ou “patamar” de mercado se torna outro complicador para a classificação do grupo no âmbito da crítica. Estas avaliações tendem a enfatizar os desempenhos individuais, sendo os músicos que não possuíam discos próprios lançados ao papel de coadjuvantes<sup>145</sup>. Não é de se estranhar que, no momento em que o patamar de vendagem de discos de “música mineira” subiu, a EMI-Odeon tenha relançado os discos de vários integrantes do Clube que haviam passado quase despercebidos na primeira prensagem, como *Lô Borges* (1972) e o disco compartilhado por Novelli, Danilo Caymmi, Beto Guedes e Toninho Horta<sup>146</sup>. Os dois últimos, inclusive, conseguiram lançar

---

<sup>141</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., 195.

<sup>142</sup> “Milton superestrela”. *Visão*. São Paulo, 31/10/1977, p. 91. Curioso notar que o artigo nem menciona os dois discos anteriores gravados por Milton nos EUA, e reproduz um critério de sucesso essencialmente mercadológico, sem dar conta que a obra do Clube, desde o início da década, já merecia a atenção da crítica internacional, sendo alvo de vários artigos da conceituada revista *Jazz - Hot*.

<sup>143</sup> “Conversando no bar...”. op. cit., p.9

<sup>144</sup> *ibidem*.

<sup>145</sup> KUBRUSLY, Maurício. op. cit., pp. 5-6.

<sup>146</sup> MORAIS, Renato de. “Cantos mineiros”. *Visão*. São Paulo, 12/12/1977, pp. 110-112.

seus primeiros LPs solo, *A página do relâmpago elétrico* (1977) e *Terra dos Pássaros* (1979), respectivamente. Acreditamos que a dissolução do grupo em trabalhos individuais tenha algo a ver com a força cultural da forma-canção já inserida no mercado, que faz com que o compositor se sobrevalorize enquanto seu próprio intérprete em seu próprio disco. Isto implicaria não apenas em menor quantidade de tempo e energia disponíveis para esforços coletivos, mas na diminuição da permutação de formações de músicos e das parcerias. Cada um passou a priorizar a gravação de suas próprias composições, e as duplas de parceiros se alternaram menos. Beto Guedes passou a trabalhar mais com Ronaldo Bastos, Milton com Fernando Brant e Lô com seu irmão Márcio. O início da década de 80 marcou a diminuição das formas de interação específicas que caracterizam o Clube, mas, como já dissemos no começo do capítulo, ele permanece como possibilidade.

Procuramos traçar neste capítulo um mapa de como o grupo se aglutinou, como estabeleceu vínculos com o espaço urbano e como as particularidades da cidade de Belo Horizonte influíram no posicionamento do Clube dentro de um escopo mais amplo. Enfocamos principalmente as práticas musicais e culturais que permitiam entender seu funcionamento interno e caracterizá-lo enquanto formação, passando então a avaliar de que forma esta configuração foi interpretada para além de sua dinâmica própria, e de que modo o posicionamento dos membros a nível do mercado acabou por influenciá-la. Nos capítulos seguintes estaremos bem mais ocupados com o resultado destas práticas, ou seja, com a música que eles produziram juntos, e de que maneiras seu trabalho coletivo refletiu naquilo que fizeram.

## II - “O QUE FOI FEITO DE VERA”: O DEBATE CULTURAL NO CENÁRIO MUSICAL PÓS-64

Tendo delimitado nosso objeto de estudo, quando procuramos investigar as formas de interação social que permitiram a criação do Clube da Esquina no espaço específico da cidade de Belo Horizonte e tentamos discutir e caracterizar teoricamente este grupo de músicos como uma formação cultural específica, vamos passar ao estudo da produção cultural no contexto pós-64, dando ênfase à indústria fonográfica. A intenção é não perder de vista um quadro mais amplo, em que se considera a instauração e manutenção da ditadura militar e as transformações ocorridas nos diversos campos da sociedade, com suas conseqüências diretas e indiretas sobre a produção musical. Essencialmente, falamos de um tempo em que profundas tensões no seio da sociedade podiam estar sendo brutalmente solucionadas ou ainda mantidas em entrelaço, devido à natureza das forças sociais em conflito. É este panorama “tensionado”, em que os atores se encontravam em constante vigilância, que parece melhor caracterizar aquele momento da cultura no país. Foi neste estado de coisas, também, que os membros do Clube buscaram formas específicas e alternativas de contraposição, reação e negociação ante as restrições impostas por estas mudanças.

Trata-se então de entender os debates culturais do período em estudo a partir das disputas em torno de signos postos em ação pelos diversos segmentos sociais. A presença da censura e a expansão vertiginosa da indústria cultural no Brasil acrescentariam ainda mais complexidade, desempenhando um papel limitador, que será preciso discutir com mais acuidade no capítulo 3. Simultaneamente, as particularidades do meio musical ultrapassam o funcionamento da indústria fonográfica, englobando também outras instâncias que, de várias formas, interagem com esta. Assim, na medida em que as fontes o permitem, é preciso considerar as posições dos pares musicais, da crítica especializada e dos autores ocupados com o debate cultural, principalmente porque os integrantes do Clube da Esquina estavam de várias formas ligados ao meio estudantil ou outros espaços em que circulavam informações e discussões próprias de um tempo de intensas polêmicas.

Vários estudiosos da cultura brasileira são bastante enfáticos ao classificar os anos 60 como um período de extrema efervescência política e cultural, inclusive no campo musical.

Trata-se de um período conturbado, cheio de reviravoltas políticas. Já antes do Golpe de 64, a polarização política e ideológica ultrapassara muito o campo institucional. A emergência de novos setores sociais no ambiente político colocara em xeque as formas populistas institucionalizadas e agravara a tensão entre os diferentes projetos para um “Brasil moderno”. De acordo com SANTOS, a radicalização dos atores políticos no âmbito parlamentar acabou causando uma paralisa decisória no Congresso, que só viria a ser resolvida através do golpe. Esta tensão, como veremos, estava presente na própria imaginação política dos participantes<sup>147</sup>.

A discussão sobre a cultura vinha radicalizada, desde a década anterior, em torno de conceitos como “popular”, “nacional”, “modernização”, “vanguarda”, “reformas”, “alienação” ou “revolução”. A solução populista se esgotara e o governo João Goulart era visto como “demasiadamente comunista” pela direita e “meramente reformista” pela esquerda<sup>148</sup>. O pólo de esquerda vinha fortalecendo sua posição através do CPC(Centro Popular de Cultura) e outras iniciativas da UNE, do Cinema Novo, do ISEB e de organismos religiosos com preocupações sociais. Os setores de direita, por sua vez, financiaram organismos como o IPES e o IBAD, no intuito de promover um projeto de modernização conservadora, também defendido na ESG(Escola Superior de Guerra)<sup>149</sup>. Seu discurso anti-comunista encontrou respaldo em organizações reacionárias como a TFP(Tradição, Família e Propriedade) e na ala conservadora da igreja católica.

Conquanto não se possa afirmar que havia total consenso dentro de um mesmo pólo, esta tendência centrífuga me parece característica essencial da cultura brasileira deste período. Uma forte disposição crítica, aliada à insistente busca dos produtores culturais pelo “novo”, eram as evidências de que se vivia um momento de situações “em aberto”, onde tudo estava “posto em questão”. Entretanto, apesar da falência institucional do populismo, as questões políticas e culturais vinham ainda marcadas pela herança de seus temas. E as respostas eram marcadas pela intensa interpenetração entre a cultura e a política, deixando pouco

---

<sup>147</sup> Sobre a polarização institucional, ver SANTOS, Wanderley G. dos. *Sessenta e Quatro: anatomia da crise*. São Paulo: Vértice, 1986. Sobre as diferentes versões do Brasil moderno, ver SANTOS, Wanderley G. dos. “Raízes da imaginação política brasileira”. *DADOS*, Rio de Janeiro, n° 7, 1970, pp.137-161.

<sup>148</sup> CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>149</sup> Para a análise da atuação de IPES e IBAD para arquitetar e dar subsídios ideológicos ao golpe, ver STARLING, Heloísa M.M. *Os senhores das Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986.

espaço para proposições intermediárias. Isto levaria à cristalização do mercado fonográfico em torno de um reduzido leque de escolhas, durante boa parte da década de 60. A música “nacional” oposta à “importada”, a “participante” à “alienada”, a “viola” à “guitarra”. Estava no cerne de uma disputa política a própria categoria de “música popular brasileira”(MPB) e a possibilidade de oferecer contribuições relevantes à sua tradição, relevância definida através da idéia de “linha evolutiva”.

A efervescência cultural se beneficiava ainda da formação de um público urbano diversificado, caracterizado principalmente pelo aumento das “camadas médias” e dos estudantes universitários<sup>150</sup>. Simultaneamente, no momento político que antecedeu o golpe, as múltiplas iniciativas procuravam responder às expectativas de proximidade de profundas transformações<sup>151</sup>. O que as diferenciava era seu caráter coletivo, não só pela existência de grupos nas diversas áreas da produção cultural, ou pela intenção de socialização da cultura, mas também pelo intercâmbio e colaboração constante entre produtores dos diversos campos culturais tradicionais, implicando inclusive em trabalhos que rompiam as fronteiras entre teatro, cinema, música ou artes plásticas<sup>152</sup>. O cineclubismo em Belo Horizonte foi um belo exemplo, e não podemos esquecer que o CEC(Centro de Estudos Cinematográficos) seria não só ponto importante para a formação estética do letrista Márcio Borges, como também um dos nós na rede de intercâmbios pessoais dos membros do Clube.

O crescimento da indústria cultural também se beneficiara da emergência dos jovens como faixa significativa de consumidores, o que fora especialmente sentido no setor fonográfico a partir do lançamento da bossa nova. De fato, ao longo dos anos 60 se travaria uma batalha simbólica em torno do signo “juventude” e do significado da forte presença deste segmento na sociedade, ao mesmo tempo que surgiam suas manifestações políticas e culturais a nível internacional, que teriam seu ápice no ano de 68. O florescimento cultural nos anos 60 evidencia a formulação de uma identidade política e cultural exclusiva dos jovens. Como observa HOBBSAWM, tal pode ser explicado por transformações sociais

---

<sup>150</sup> Sobre o crescimento da população universitária associado à urbanização e ao crescimento econômico dos anos 60-70, ver REALE, Ebe. “A explosão universitária”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*. São Paulo, n° 131, 6/5/1979, p.7.

<sup>151</sup> ORTIZ fala de uma “proximidade imaginária da revolução”, seguindo as reflexões de Perry ANDERSON. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 108.



características do “capitalismo avançado”: um *boom* universitário gerado pela crescente necessidade de qualificação a nível educacional colocada pelo mercado e pela sociedade; o aumento da renda e as políticas sociais do Estado, que permitiram às famílias, inclusive de trabalhadores, manter os filhos por mais tempo estudando e fora do mercado de trabalho; o fim da centralidade do conflito de classes em consequência do pacto Capital/Trabalho na chamada “época de ouro”, cuja expressão máxima era o *Welfare State*, fazendo com que o proletariado não mais se caracterizasse como o grupo “anti-sistema” por excelência <sup>153</sup>.

Embora tais considerações se apliquem mais ao contexto europeu e norte-americano, esta nova forma de identidade se estendeu a países do terceiro mundo. Aqui cabe um apontamento decisivo de HOBBSAWM. Ele identifica dois pólos criativos da cultura jovem: a universidade e a indústria cultural. São espaços marcados por uma tendência universalizante, que viabilizavam sua difusão. As fronteiras e distâncias começavam a ser definitivamente superadas pela tecnologia da comunicação de massa. Não surpreende que a juventude encontrasse no cinema e na música popular os melhores canais de divulgação de sua identidade e expressão de seus anseios:

*“Parecia, por exemplo, que a nouvelle-vague era um fenômeno que acontecia ali todos os sábados, no auditório do CEC, e os estudantes de Nanterre, França, eram os mesmíssimos da Faculdade de Filosofia ali no bairro Santo Antônio, ou os de Berkeley, EUA.”*<sup>154</sup>

O desapego da juventude em relação a valores e costumes tradicionais tornou-a o sujeito privilegiado de toda revolução cultural dos anos 60 e 70, dos hábitos sexuais ao consumo de drogas, do vestuário à linguagem. A nova idéia de “juventude” questionava as noções tradicionais de que devia ser um período passageiro, uma “transição” para a vida adulta. De fato, sua cultura continha em boa parte a recusa do mundo adulto, sempre encarnado no *establishment*. Na síntese de FORACCHI, a “juventude” passara a evocar um desejo radical de transformação: “A idéia central(...)é manter viva na sociedade a contestação

---

<sup>152</sup> GALVÃO, Walnice. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). in: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J.(orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.186.

<sup>153</sup> HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 282-313.

<sup>154</sup> BORGES, Márcio. op. cit. , p.111.

*permanente, para que nela se formem outros caminhos e outras alternativas(...)a afirmação de um direito de veto, o direito de recusar qualquer fórmula(...)*<sup>155</sup>.

A disputa por este público jovem era a tônica do cenário musical do início da década de 60. Ocorria então uma oposição entre o movimento da bossa nova, consagrada como a “música popular brasileira por excelência”, e a Jovem Guarda. A bossa nova era encarada como um produto genuinamente nacional, qualificado e exportável: essa imagem seria poderosamente sintetizada no famoso concerto realizado no *Carnegie Hall* de Nova York, em 1962. Música moderna, sofisticada, de bom gosto e apuro técnico. Seus criadores assumiam um ar intelectualizado e avesso ao comercialismo. A Jovem Guarda utilizava a linguagem do *rock ‘n’ roll* (então também denominado de *iê-iê-iê*<sup>156</sup>), já então identificada como música jovem de difusão internacional, versando-o de uma maneira razoavelmente comportada. Abandonava boa parte da agressividade das letras e das *blue notes*<sup>157</sup> das melodias e acordes, embora conservasse uma certa “pose rebelde” no vestuário. Suas letras e arranjos delineavam uma atmosfera de festa, flerte, automóveis e outros “objetos de desejo”. O grande hino da Jovem Guarda, *Quero que vá tudo pro inferno*, de Roberto e Erasmo Carlos (1965), serve para demonstrar bem essa atmosfera: “*De que vale a minha/boa vida de playboy/se entro no meu carro/e a solidão me dói (...) Quero que você/me aqueça neste inverno/e que tudo mais/vá pro inferno*”.

Como ressalta o crítico TINHORÃO, a trajetória de penetração do *rock ‘n’ roll* no Brasil até a primeira metade dos anos 60 enfatizou exatamente sua vertente branca e comercial, baladizada<sup>158</sup>, de Celly e Tony Campello ao sucesso de Roberto Carlos<sup>159</sup>. Criava-se aí também a noção de que o “jovem” representava uma faixa específica de mercado a explorar, com gostos próprios, linguagem (gíria) e comportamento que os ídolos deveriam encarnar. A Jovem Guarda estava absolutamente afinada à lógica de um mercado cada vez mais internacionalizado, concebendo a música especialmente enquanto produto (*hit*) e o ofício enquanto modo de adquirir “fama e fortuna”. Enfatizava o consumismo

---

<sup>155</sup>FORACCHI, Marialice. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972, p.102.

<sup>156</sup> Termo utilizado para descrever o *rock* da Jovem Guarda, retirado do bordão *yeah-yeah-yeah* da música *She loves you*, dos *Beatles*.

<sup>157</sup> Uma distorção da terça e da sétima notas da escala cromática produzida pela adaptação da música religiosa ocidental à escala pentatônica africana pelos negros norte-americanos, fundamental para a invenção do *blues*. Ver MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.

<sup>158</sup> Balada aqui entendida como música de romantismo ingênuo, de andamento lento e melodia fácil.

como “postura” jovem, inclusive através de produtos com a marca *Calhambeque* (vestuário, artigos escolares, etc.), licenciados por uma empresa de publicidade, e de seu programa aos domingos na TV Record<sup>160</sup>. Uma música feita exclusivamente para os novos consumidores de um espetáculo cuja efemeridade o coloca confortavelmente na categoria de “moda”. Descartável e agradável. Para a crítica especializada, o iê-iê-iê era mesmo um grande negócio onde se via pela primeira vez como a televisão poderia catapultar a indústria do disco, difundindo as imagens dos artistas de maneira incansável.

A indústria do disco se encontrava então, a nível internacional, articulada a outros mecanismos comunicacionais que amplificavam seu potencial mercadológico. As aparições dos músicos na televisão e no cinema começavam a acoplar definitivamente som e imagem, procedimento que atingiria o ponto máximo no *videoclip*, a partir dos anos 80. As “paradas de sucesso” promoviam exaustivamente as músicas consideradas mais comerciais. A coordenação da linguagem do rádio com a produção fonográfica produziu o *single*, pequeno disco destinado a faturar o máximo com um *hit* instantâneo que logo seria esquecido e substituído. A *beatlemania* foi a síntese mais que perfeita deste esforço conjunto para potencializar as vendas: não só os *Beatles* se tornaram mestres em emplacar *singles*, mas suas aparições na televisão e nos filmes em que atuavam como eles próprios (diferentemente de Elvis) lhes permitiu construir uma imagem que era mercadoria tanto quanto sua música<sup>161</sup>. A fórmula seria posteriormente aplicada à MPB, em programas televisivos e festivais<sup>162</sup>, como veremos à frente.

Já a bossa nova, surgida em fins da década de 50 e considerada pela grande maioria dos críticos como uma revolução do ambiente musical brasileiro<sup>163</sup>, enfrentou na primeira metade dos anos 60 um momento de crise. Este movimento, gestado entre a juventude de classe média carioca, poderia ser simplificarmente descrito como a mistura entre o samba

---

<sup>159</sup>TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.335.

<sup>160</sup> “A invasão do iê-iê-iê”. *COMPLETAR*., p.337.

<sup>161</sup> É interessante notar uma particularidade da recepção dos *Beatles* no Brasil. Apesar da internacionalização do mercado, ainda não havia um padrão universalizado da produção e lançamento de discos. Eram lançados em datas diferentes, com títulos alterados e mesmo a seleção de músicas poderia mudar. O filme (e disco homônimo) *A hard day's night*, de 64, só foi lançado aqui no início de 66 como *Os reis do iê, iê, iê*. Este descompasso só foi reduzido a partir do lançamento mundial de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* em 67.

<sup>162</sup> “O grande negócio do iê-iê-iê”. *Realidade*. São Paulo: Abril, out. 1966, p.15.

<sup>163</sup> Ver o artigo de Brasil Rocha BRITO em CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.17-40.

e o *cool jazz*, de tom sofisticado e intelectualizado. Invariavelmente era relacionado à interpretação intimista e à batida sincopada de violão do baiano João Gilberto e à complexidade da pesquisa harmônica e melódica de Tom Jobim. A bossa nova alcançou destaque até mesmo no mercado internacional, e seria referência para todos os compositores que surgiriam na década seguinte, inclusive aqueles ligados ao Clube da Esquina. Milton Nascimento, perguntado sobre quem o inspirara a seguir a carreira de compositor, respondeu: “*Quando eu resolvi compor eu morava no sul de Minas, que era uma ilha, não tinha televisão, não tinha nada, mas no que pintou lá os discos de João Gilberto e Tom Jobim o negócio virou. Virou pra todo mundo.*”<sup>164</sup>

O esforço de modernização da bossa é frequentemente relacionado pelos autores ao ciclo desenvolvimentista do governo JK, quando a indústria automobilística e a construção de Brasília se tornaram os mais destacados símbolos da modernidade nacional<sup>165</sup>. O concreto e o aço modificavam a paisagem do país. Como tradução física do controle da técnica moderna, a arquitetura, o desenho, o projeto de engenharia e mecânica. A valorização da racionalidade, do despojamento e da funcionalidade melódica e harmônica são mostras da intenção construtiva da bossa. Um ideal de modernidade que seria, de acordo com NAVES, encarnado na figura do *engenheiro*<sup>166</sup>. A própria maneira “enxuta” de interpretar da bossa nova estaria inserida numa perspectiva não apenas estética, de contraposição ao exagero e expressionismo “operístico” dos cantores tradicionais, mas à evolução dos meios eletroacústicos que tornara “(...)desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público(...)”<sup>167</sup>. Analogamente, era este mesmo poder criativo ligado aos meios técnicos que a Poesia Concreta pretendia representar, enquanto vanguarda. Sua visão da bossa, que depois seria herdada pelos tropicalistas, enfatizava seu sentido de inovação e engenho. A força simbólica depositada na bossa nova, considerada como a base de toda a moderna MPB, faria com que sua herança fosse disputada pela nova geração de compositores.

---

<sup>164</sup> “Milton Nascimento”. *O Pasquim*, n.º 90, 25-31/3/1971, p.5.

<sup>165</sup> AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira. In: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J.(orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.142.

<sup>166</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p.217.

<sup>167</sup> CAMPOS, Augusto de. op. cit., p.54.

Mas a radicalização cultural levaria a um debate ideológico extremamente rígido a respeito da própria bossa nova, considerada insuficiente diante da nova realidade do país. Devido à sua relação estética com o *jazz* americano e à origem social de seus compositores e ouvintes (a idéia de “música de apartamento pequeno-burguesa”), recebeu duras críticas, como as de TINHORÃO, para quem se estabeleceria:

*“(...)uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de uma só minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da bossa nova(...)”*<sup>168</sup>

Para o autor, essa linha seria responsável pelo isolamento entre a música urbana e a rural, esta última praticamente alijada do mercado. Sintomática foi a composição *Influência do jazz* (1961), de Carlos Lyra, que expressava a insatisfação dos novos compositores com os rumos da bossa e sua filiação ao *jazz* americano: “*Pobre samba meu/foi-se misturando, se modernizando/ e se perdeu/e o rebolado, cadê?/não têm mais (...)*”. Os críticos musicais posicionados à esquerda passariam a condenar sistematicamente esta aproximação como “*(...)a principal contradição da b.n., que pretendia elevar o nível da mpb mas que, para isso, nutria-se de jazz.*”<sup>169</sup>. O lirismo e a descrição dos temas banais da vida urbana passaram a ser considerados “alienantes”. A defesa do “engajamento” do artista dentro dos CPCs e outros movimentos culturais de esquerda estava em larga medida apoiada em concepções carregadas de nacionalismo e estabelecia a “música de protesto” como a única vertente válida da bossa nova.

Segundo AGUIAR, o movimento partiu-se em 1961, entre uma tendência formalista e outra nacionalista. A primeira, decidida a manter a proposta estética original, acabou por encontrar mais lugar no mercado norteamericano, tendo alguns de seus membros se mudado para os Estados Unidos, e, no caso extremo de Sérgio Mendes, produzido versões em inglês para os grandes sucessos da bossa, bem ao gosto da terra do Tio Sam. Não se pode deixar de notar que se formou uma verdadeira comunidade musical brasileira nos

---

<sup>168</sup> TINHORÃO, op. cit. p.312.

<sup>169</sup> BARROS, Nelson Lins e. “Música popular: novas tendências”. *Civilização Brasileira*, n° 1, 1965, p.232.

EUA nas décadas de 60 e 70, e que muitos intérpretes, compositores e arranjadores encontraram lá espaço para desenvolver seus trabalhos, notadamente na fronteira entre o jazz contemporâneo e a MPB que a bossa havia sublinhado, apresentando trabalhos criativos que aprofundavam em várias direções esta afinidade<sup>170</sup>. A segunda tendência, de cunho participante, levaria à canção de protesto, preocupada com “(...)os problemas da desigualdade social, da miséria no campo e nas cidades(...)”<sup>171</sup>.

Entretanto, este panorama nos parece um tanto esquemático. O vasto alcance da influência estética e mercadológica da bossa nova a tornara, no âmbito do mercado fonográfico, “(...)a própria música popular, influenciando e recebendo influências das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil.”<sup>172</sup>. Da mesma forma que a vertente esteticista não deixava de ter suas diferenciações internas, os defensores do engajamento também não se alinhavam completamente. Suas posições diferenciadas remetem às nuances do debate cultural. A interpretação do conceito de “cultura popular” foi de importância determinante nas escolhas destes músicos, uma vez que, como bem observou MOTA, “o conceito de ‘cultura popular’ possui múltiplas acepções(...)e cada grupo o manipulou conforme seus interesses e horizontes teóricos.”<sup>173</sup>

Entre os compositores engajados, houve então aqueles que defendiam o estabelecimento de parcerias com os compositores de morro - Nara Leão; os que defendiam a realização de pesquisas de campo na busca das manifestações “autênticas” do povo, com sua “simplificação” harmônica compensada pela sinceridade e capacidade direta de comunicação - Geraldo Vandré; e outros que defendiam uma conciliação entre as contribuições da bossa nova e as temáticas da música participante - Carlos Lyra, Edu Lobo. Era uma busca das raízes abandonadas, a “(...)integração entre o morro e a cidade, entre o proletariado e a classe média(...)”<sup>174</sup>. Incorporada em siglas como MPB ou MMPB(M de moderna), essa vertente se tornara o adversário comercial do iê-iê-iê, por disputar com ela o

---

<sup>170</sup> Neste grupo poderíamos citar Luís Eça, Eumir Deodato, Flora Purim, Ayrto Moreira e Naná Vasconcelos, entre outros. O próprio Milton Nascimento chegou a gravar discos e participar em várias gravações de renomados jazzistas naquele país, embora não tenha se radicado lá.

<sup>171</sup> AGUIAR, Joaquim Alves de. op.cit., p. 146.

<sup>172</sup> KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo: Abril, 1966, p.116.

<sup>173</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira(1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985, p.211.

<sup>174</sup> KALILI, Narciso. op.cit., p.119.

mercado jovem então em expansão<sup>175</sup>. Os que pregavam a fusão da bossa com os ritmos regionais, que acabariam se tornando a corrente predominante da MPB, denunciavam certas músicas de protesto como fórmulas feitas e mesmo como moda, música com fins meramente comerciais. Isto se torna ainda mais pertinente quando consideramos a utilização da canção de protesto como fórmula de sucesso, principalmente dentro dos festivais. O cantor e compositor Chico Buarque esclarecia em 1966: “*É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir êsse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva, pois apenas se queixa.*”<sup>176</sup>. Esta colocação vai de encontro às reflexões de HOLLANDA, ao chamar atenção para a capacidade de incorporação de temas revolucionários pela máquina burguesa:

*“Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público.”*<sup>177</sup>.

Não podemos deixar de ressaltar, deste modo, que MPB e iê-iê-ê não só disputavam o mesmo público, mas envolviam concepções totalmente divergentes sobre música. Tanta disputa no campo musical acabava inevitavelmente se transferindo para outras áreas, como os programas de televisão dirigidos pelos respectivos grupos, os festivais, ou mesmo para o plano pessoal. Cada compositor estava elaborando uma forma própria de lidar com o impasse entre sua formação e atitude artística e as motivações da conjuntura e de sua posição política. O dilema entre sua experiência como músicos, e também como ouvintes, e os programas partidários, que não continham uma reflexão própria do campo musical<sup>178</sup>, afetou profundamente suas atividades durante os anos 60 e quase toda a década de 70. A esquerda, através destes mecanismos simbólicos, gerou uma espécie de censura invertida (que o cineasta Carlos Diegues viria a identificar como “patrulha ideológica”) que exerceu considerável pressão no debate cultural do período. O comportamento muitas vezes

---

<sup>175</sup> *ibid.*, p.117.

<sup>176</sup> *ibid.*, p.121.

<sup>177</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.31.

<sup>178</sup> CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto(anos60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.18, n.º35, 1998, p. 19.

intransigente dos universitários nos festivais evidencia a força que estas representações concentraram. Tais disputas giravam em torno de algumas temáticas-chave, como o “nacional”, o “popular” e o “mercado”.

Passaremos agora a traçar as linhas gerais do que se pode chamar “cultura estética de esquerda”, ou seja, uma série de práticas e conceitos adotados por aquela camada bem definida de intelectuais e artistas ligados às classes médias e ao meio universitário, filiados ou não a organizações partidárias. Tal “cultura” pode ser inserida no que PÉCAUT chamou de “populismo intelectual”, ao definir os esquemas nacionalista e desenvolvimentista colocados a partir da década anterior, onde os intelectuais se afirmavam como detentores exclusivos da “consciência crítica” capaz de operar a fusão Povo-Nação, fornecendo identidade a uma massa “ingênua”<sup>179</sup>. Os aspectos a serem ressaltados, neste sentido, são as representações em torno do “Povo brasileiro” e sua “Cultura”, e do subsequente papel social e político dos intelectuais e artistas alinhados à esquerda, mediante uma conjuntura que lhes indicava a solução revolucionária que levaria às transformações desejadas da sociedade.

Uma crítica daquelas concepções deve dar a perceber como acabaram se tornando um outro limite às manifestações culturais e políticas. Crítica que implica no deslindamento dos conceitos mais frequentes que informavam aquele imaginário político, tais como “povo”, “consciência”, “revolução”, “mercado”, “cultura”, “imperialismo”, através de uma seleção de textos significativa das publicações em revistas de debate, de figuras centrais da reflexão cultural de esquerda, de algumas obras de referência sobre o papel do artista e do intelectual junto às massas, da crítica musical e mesmo o Manifesto do CPC. A “cultura estética” produzida pela esquerda visava não apenas articular as opiniões e práticas artísticas específicas daquele grupo dentro de seu imaginário social, sua representação particular de mundo, mas efetivar seu projeto político revolucionário a partir do entendimento do “momento histórico”, seguindo os textos canônicos do marxismo então adotado e a influência da tradição isebiana<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990. p.187.

<sup>180</sup> Para a influência do ISEB no debate cultural dos anos 60 e sua ligação com o CPC e movimentos análogos, ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 47-49.



Na sua análise do ISEB, Renato ORTIZ chama atenção para a significativa alteração do conceito de cultura operada por seus intelectuais. Rejeitando uma perspectiva antropológica, próxima ao culturalismo americano, para adotar outra mais sociológica e filosófica (influenciada sobretudo por Mannhein e Hegel), os isebianos enfatizaram a cultura como um “vir a ser”, “elemento de transformação”, possibilidade de realização de um projeto de nação<sup>181</sup>. Se para eles a questão de uma identidade nacional não mais se colocava, cabia sim o problema do desenvolvimento da nação, pensado a partir de uma “conscientização” das massas. O elemento novo na política era o “povo” como sujeito, que, devidamente instruído pelos intelectuais, faria a revolução brasileira. Tal projeto intelectual era ainda reforçado pelo desenvolvimentismo, em que a modernização econômica enfatizava a substituição das importações, pré-condição de uma emancipação nacional imbuída de forte caráter político<sup>182</sup>. Para os isebianos, porém, não se colocava a necessidade prática de operacionalizar tal “pedagogia” ideológica. Ela se faria pela força das idéias e pela mão do Estado(daí seu caráter notadamente populista), ao qual muitos deles estiveram vinculados até o Golpe de 64. Vale lembrar que “ideologia”, para eles, longe de ser uma “falsa consciência”, era a formulação da racionalidade do desenvolvimento, da transformação emancipatória da realidade<sup>183</sup>.

No entanto, parecia claro que apenas idéias não bastariam. Para alcançar a “conscientização das massas” seria preciso uma estratégia alternativa. Foi a partir desta necessidade que se estruturou o CPC (Centro Popular de Cultura), como grupo autônomo de artistas e intelectuais que defendia a utilização da arte para propósitos educacionais e políticos. Entre seus fundadores, antigos participantes do teatro Arena<sup>184</sup>, o poeta Ferreira Gullar, o bossanovista Carlos Lyra e o isebiano Carlos Estevam Martins. Sob o mesmo impulso surgira, no Recife, o MCP (Movimento de Cultura Popular), mantido pela prefeitura de Arraes, tendo entre seus fundadores Ariano Suassuna e Paulo Freire. Mas as concepções de cultura popular e política que animavam os grupos eram, como veremos, distintas.

---

<sup>181</sup> *ibid.*, pp. 45-46.

<sup>182</sup> Tais idéias tinham sido gestadas principalmente pela CEPAL, importante centro de estudos e planejamento econômico latino americano da qual fez parte o economista brasileiro Celso Furtado.

<sup>183</sup> PÉCAUT, Daniel. *op. cit.* p.114-115.

<sup>184</sup> Um dos principais grupos do teatro engajado, dirigido por Augusto Boal. Foi responsável por importantes montagens de peças participantes, como *Eles não usam black-tie* e *Arena conta Zumbi*.

Em *A questão da cultura popular*, Carlos Estevam MARTINS aprofundou as bases teóricas que orientavam o projeto do CPC (iniciado na cidade do Rio de Janeiro, depois reproduzido em várias capitais através da UNE), que havia sido anunciado em seu Manifesto em março de 1962<sup>185</sup>. No início do texto ele procurou “marcar posição”, no intuito de explicitar as possibilidades transformadoras da ação cultural. Bem marcado por uma visão etapista da história e pelo esquematismo econômico do marxismo ortodoxo em voga, o autor reservava à cultura uma possibilidade reformista, uma vez que não possibilitaria por si a tomada do poder político necessária à realização de uma revolução. A concepção teleológica da História marcaria a canção de protesto com a figura poética do *dia que virá*, descrição de um futuro utópico que viria a ser criticada como forma de evasão. Walnice GALVÃO, em ensaio publicado em 1968, perceberia aí a eliminação do sujeito físico da história, remetendo o ouvinte ao imobilismo<sup>186</sup>. Esta figura era de fato comum a uma grande parcela de compositores, ainda que alguns a tenham abandonado posteriormente: *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam: “(...)certo dia que sei por inteiro/eu espero não vai demorar/este dia estou certo que vem(...)”; *Vento de Maio*, de Gilberto Gil e Torquato Neto: “(...)mais dia menos dia/no peito de todo mundo/vai bater a alegria” e *Apesar de você*, de Chico Buarque: “Apesar de você/amanhã há de ser/ outro dia(...)”

Embora afirmando uma “determinação em última instância” do econômico, MARTINS reconhecia uma “autonomia” da arte e das ciências, válidas em seus próprios fins. Esta noção já revela a influência do pensamento de LUKÁCS, que via a arte como uma esfera separada da vida, e por isso mesmo capaz de captar sua unidade contraditória<sup>187</sup>. Comungava do realismo lukacsiano, afirmando que a “(...)atuação das leis internas no mundo da cultura faz com que a obra autêntica reflita as condições do real mesmo a contragosto de seu produtor.”<sup>188</sup>. Evidentemente, havia uma grande distância entre o realismo óbvio e as reflexões mais sofisticadas de LUKÁCS. Sua leitura mais aprofundada

---

<sup>185</sup> apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit. pp. 121-144.

<sup>186</sup> GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. *Aparte*. São Paulo: Teatro dos Universitários de São Paulo, nº2, maio-junho, 1968, p.19. apud. TINHORÃO, José Ramos. op. cit., pp. 317-318.

<sup>187</sup> LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, p.139.

<sup>188</sup> MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, p.21.

levou alguns autores a criticar o mecanicismo da visão inicial do CPC<sup>189</sup>. COUTINHO, um dos principais divulgadores da obra do pensador húngaro, buscava em Machado de Assis um entendimento mais preciso de suas propostas: “(...) *o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.*”<sup>190</sup>

De qualquer forma, a discussão sobre o realismo evocava imediatamente o tema da “consciência”. Haveria assim, a possibilidade de instauração imediata de um “*front cultural*” onde se enfrentaria a arte alienante produzida pelas elites dominantes, a fim de libertar as massas da “alienação”. Nesse *front* estariam a cultura desalienante (produzida pela nata artística da esquerda e pautada por valores “superiores” e “humanistas”) e a cultura popular, que, em oposição à arte desalienante, não seguiria os valores autônomos da arte maior, mas as necessidades político-pedagógicas da linguagem acessível, uma vez que a primeira, por ser muito hermética, não chegaria ao povo. No imaginário estético da esquerda o “povo” está sempre em falta, atrás, aquém da vanguarda intelectual que está em condições de desaliená-lo: “*O ainda a conhecer é o já conhecido no seio da elite de esquerda, o novo a ser conquistado é o que, uma vez conquistado, já é possuído pela vanguarda(...)*”<sup>191</sup>.

Essa idéia de descompasso justifica a própria postura de liderança de vanguarda, no melhor estilo leninista. Como decorrência direta, o didatismo, que pressupunha o “leitor”, “o público”, como incapaz de uma compreensão mais refinada. No compacto *O povo canta*, primeira iniciativa musical do CPC, anunciava-se que “(...) *o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate.*”<sup>192</sup>. Exatamente esta a perspectiva de Borandá, de Edu Lobo, ao desmitificar a religiosidade popular e o messianismo, considerados como elemento de conformismo e alienação: “(...) *Já fiz mais de mil promessas/rezei tanta oração/deve ser que eu rezo baixo/pois meu Deus não ouve, não(...)*”. A descrição musical

---

<sup>189</sup> Na segunda metade dos anos 60 houve uma crítica aos esquematismos culturais dentro da esquerda, quando a visão panfletária foi substituída pela teórica e crítica. Essa virada se evidencia na mudança da linha editorial da Revista *Civilização Brasileira* e na crítica de GULLAR a MARTINS. Ver MOTA, Carlos Guilherme. op. cit., p.211.

<sup>190</sup> ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro: Agir, 1963. apud. COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade...*, op. cit. p.55.

<sup>191</sup> MARTINS, Carlos E. op. cit., p.20.

<sup>192</sup> apud TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p.314.

do ambiente do sertão nordestino reforça a idéia do cotidiano repetitivo de miséria e desesperança do retirante, sempre à espera da salvação que não chega. É a incessante repetição do coro que expressa cansaço, desânimo e conformismo: “*Vem, borandá, que a terra/já secou borandá/É, boranda que a chuva/não chegou, borandá*”.

Na ótica do CPC, a cultura popular se define pelo objetivo de conscientização política e é a tradução artística da noção de que o povo é incapaz de se auto-governar. Paralelamente, o papel do artista e do intelectual se definiria por seu “engajamento”, uma vez que só sua atuação permite a emergência de uma arte popular revolucionária. Deveria se realizar uma fusão com as massas, uma vez que o próprio artista precisava se reeducar, aprender os procedimentos da cultura do povo para então transformá-la em cultura popular, politizada e revolucionária. Neste sentido, está muito próxima a distinção de “classe em si” e “classe para si”, sendo possível apenas ao artista engajado representar culturalmente a “realidade” “para” o povo - só assim este adquiriria a consciência “de si”. O dirigismo cultural remete imediatamente ao conceito de tribuno do povo, cunhado por Lênin e adaptado por LUKÁCS para o campo artístico. Para ele, o tribuno estabelece uma identidade ideológica e artística com o “povo trabalhador”. Esta solidariedade viria das próprias contradições entre os interesses de classe burgueses e as “*exigências vitais da cultura*” (a necessidade da arte refletir a realidade e expor suas contradições)<sup>193</sup>.

De uma forma teórica mais elaborada, GULLAR buscava explicar as razões de uma ruptura do “plano estético”. Em sua análise, a cultura popular representa um fenômeno novo, a “(...) *tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade(...)*”<sup>194</sup>. Nesse sentido, o artista deveria romper com as tendências em desenvolvimento no seu campo, a “dialética interna” da arte. O “barbarismo” da cultura popular era consequência direta da sua intenção política, do condicionamento pedagógico e material imposto por seu tipo de público, da sua necessária eficácia como ação sobre a realidade. A partir daí, o poeta deslinda a crítica do individualismo subjetivista, do virtuosismo plástico ou vocabular, a própria idéia de “arte pela arte” e o hermetismo modernista, enfatizando a importância do público. GULLAR defendia a importância do CPC da UNE por ser capaz de atingir este público a ser conscientizado,

---

<sup>193</sup> LUKÁCS, George. op.cit. pp.136-137.

<sup>194</sup> GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. São Paulo : Civilização Brasileira, 1965, p. 3.

principalmente as novas gerações.

De fato, embora tivessem sido criados alguns CPCs operários, o grosso de suas filiais estava no âmbito universitário. Era muito mais ao público de jovens estudantes (a “classe estudantil”) que se dirigiam os trabalhos. Daí podemos entender a crítica de CHAUÍ, mostrando que o “povo” era muito mais uma “representação” baseada em noções científicas (basta pensar em adjetivações como “primitivo”, “atrasado”) do que um conceito cunhado na experiência concreta. Este conceito de cultura popular, portanto, ao considerar um “*povo fenomênico*” oposto a um “*povo essencial*”, guiado por intelectuais que se tornavam “*mais povo do que o povo*”, era eminentemente idealista<sup>195</sup>. Note-se, por exemplo, a total despreocupação com o uso do conceito “massa” nos textos até aqui analisados. A autora acentua ainda a preocupação ideológica da classe dominante em garantir a indistinção entre “povo” e “massa”, imagem de algo amorfo, anônimo, sem identidade e rumo próprios<sup>196</sup>. Desta forma, em muitos pontos o conceito de “povo” do CPC e dos intelectuais da esquerda, em sua maioria de classe média, não diferia do burguês - revelando um componente autoritário ligado ao discurso competente da Razão. De fato, essa fantasmagoria cunhada pelo emaranhado teórico visava à construção da imagem do “(...) *novo mediador, o novo artista(...) o jovem herói do CPC*”<sup>197</sup>.

O tema do “engajamento” é uma das mais fortes evidências do que chamamos de contexto cultural polarizado. Dentro de um vocabulário de esquerda povoado pela idéia de mudança radical - onde eram constantes palavras como “ação”, “transformação”, “fazer”, e o próprio substantivo “Revolução” - o termo “engajamento” (e outros análogos, como “posição”, “participação”, “compromisso”) caracterizava com precisão um cenário político radicalizado, sem pontos intermediários ou possibilidade de diálogo, onde não ser “a favor” era *a priori* “ser contra”. Não há espaço para ambigüidades ou neutralidades, pois aquele que não se dedica a transformar já é conservador - “ninguém está fora da briga”, dizia o poeta Ferreira Gullar. Essa urgência revolucionária transparece em *Caminhando (Pra não*

---

<sup>195</sup> A crítica da concepção instrumental de cultura e povo do CPC encontra-se em CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 1990. Noto que, naquele momento, tanto GULLAR quanto MARTINS tomam pacificamente a idéia de objetividade da ciência - vale lembrar a pouca difusão da Teoria Crítica frankfurtiana, pelo menos até 1968.

<sup>196</sup> Para uma discussão pormenorizada da distinção entre povo e massa, ver CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 25-33.

<sup>197</sup> CHAUÍ, Marilena. *Seminários - o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.92.

dizer que não falei das flores), de Geraldo Vandré: “(...)somos todos soldados/armados ou não(...)Vem, vamos embora/que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/não espera acontecer” . Nesta mesma direção ia a canção *Quatro luas* (Nelson Angelo e Ronaldo Bastos): “*Muitos caminhos, promessas para se cumprir (...) de quatro estrelas / escolho pra me guiar / a violência, bandeira / que eu vou levar / pensei nunca mais voltar (...)*”<sup>198</sup>.

Note-se que estas representações eminentemente dinâmicas, de movimento, conviviam com termos relacionados a combate, como “frente”, “posição”, “destacamento” e “luta”<sup>199</sup>. Curiosamente, o uso deste tipo de terminologia é freqüente em GRAMSCI (estratégia, tática, guerra de posição e de movimento), mas sua obra tinha então uma parca repercussão, embora tratasse bastante da questão da cultura popular<sup>200</sup>. Citado apenas poucas vezes por GULLAR (sucessor de MARTINS na direção do CPC), não era uma referência comum, como bem mostra ORTIZ ao comparar as concepções de cultura popular do CPC às do autor italiano<sup>201</sup>. Para GRAMSCI, a cultura popular se define pela procura e aceitação dentro de um conflito cultural (a disputa em termos de hegemonia), na medida em que corresponda a uma “concepção do mundo e da vida” francamente oposta ao oficial e ao culto. Assim, a origem da manifestação cultural por si só torna-se um falso problema, na medida que o popular não se define como “do povo” ou “para o povo”, mas sim quando atinge “(...) determinado conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público(...)”<sup>202</sup>. Estas colocações serão extremamente importantes quando discutirmos a relação dos membros do Clube da Esquina com a cultura popular.

O “engajamento” do artista implicava uma adesão política mais do que estética, a própria submissão de suas qualidades “criativas” aos seus anseios políticos: procedimentos típicos do realismo socialista soviético. Em um depoimento dado em 1978, MARTINS

---

<sup>198</sup> LP Milton Nascimento. Rio de Janeiro: EMI, 1969.

<sup>199</sup> No período posterior ao AI-5, esta espécie de militarização do discurso se agravou, principalmente com a questão da guerrilha revolucionária. Um apanhado do vocabulário da luta armada no Brasil se encontra em RIDENTI, Marcelo S. *O fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo : Unesp, 1993.

<sup>200</sup> Tendo sido publicada já durante o regime, ficou restrita a alguns intelectuais, como Carlos Nelson COUTINHO, que a apresentava como forma de pensar a cultura alternativa à ortodoxia do PCB. Ver a introdução a GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968. Ver também COUTINHO, Carlos Nelson. A recepção de GRAMSCI no Brasil. in: *A democracia como valor e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 1981.

<sup>201</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira...*op. cit. pp.72-78.

<sup>202</sup> GRAMSCI, Antônio. op. cit. p.90.

deixou claro como a avaliação da conjuntura política justificava um sacrifício do lado artístico, um “*abaixamento de nível*”, uma vez que seu público eletivo estava “*abaixo*”<sup>203</sup>. Segundo ele, esta pedagogia política através da arte era motivo de descontentamento entre alguns artistas próximos ou membros do CPC, como o cineasta Glauber Rocha ou o teatrólogo Chico de Assis. Pela filosofia estética reinante no CPC “*(...) a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público(...)*”<sup>204</sup>.

Contudo, o “rebaixamento” estético não foi unanimidade entre os compositores participantes. Pelo contrário, a maioria não abriu mão da intenção estética modernizadora da bossa nova e das influências musicais diversas, como o *jazz* e a música erudita. CONTIER mostra como as obras de Edu Lobo e Carlos Lyra, embora adotassem a temática participante em cima de ritmos rurais folclorizados, mantinham um acabamento formal de natureza urbana e intelectualizada<sup>205</sup>. Para este autor, o alcance das reflexões cepecistas se faria notar muito mais nas letras, contribuindo para isto inclusive as parcerias com Guarnieri, Ruy Guerra ou Vianinha. As primeiras composições de Milton e seus parceiros foram facilmente enquadradas pela crítica e pelos pares dentro deste horizonte. A tensão entre as reduzidas opções estéticas no mercado fonográfico e as noções de cultura popular presentes entre estudantes e nos meios de esquerda se fizeram sentir na recepção de *Travessia* (II Festival Internacional da Canção – 1967) e dos primeiros discos de Milton.

Para os críticos e ouvintes ligados à bossa nova “purista”, aquela música soava como uma “*toada-jazz*”, que não “avançava” as conquistas harmônicas bossanovistas e ainda por cima se deixava influenciar por uma música “estrangeira”<sup>206</sup>. O nacionalismo e popularismo “essencialistas” podiam, no entanto, operar também de forma a “purificar” tais ligações, enfatizando a dívida com a bossa e a assimilação “positiva” da tradição, do regional (a toada), num caminho que era apontado como a seqüência da “linha evolutiva da MPB”. A diversidade da recepção pode ser sentida nos textos de capa e contracapa do I LP, assinados pelos músicos Edu Lobo e Paulo Sérgio Valle e pela crítica Geni Marcondes.

---

<sup>203</sup> MARTINS, Carlos E. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*, São Paulo : Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980, p.80.

<sup>204</sup> *ibid.*, p.81.

<sup>205</sup> CONTIER, Arnaldo. *op.cit.*, pp.31 -32.

<sup>206</sup> A desconfiança de uma ala da crítica em relação à influência do *jazz* no trabalho de Milton transparece em MARIZ, Vasco. *Canção brasileira erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.

Edu Lobo enfatiza justamente a base bossanovística da música de Milton, concedendo ainda alguma influência ao jazz:

*“(...)o bom mesmo era ficar em casa ouvindo samba novo, da escola de Jobim – as novas harmonias, a nova concepção de música popular. Os discos de João estudados na cozinha de sua casa, “lugar onde os sons são mais claros”, mais pra diante vibrando com o talento de Luizinho Eça e seu Tamba Trio. E muito jazz, Mingus, Miles e Coltrane, sua Santíssima Trindade(...)ouvindo e admirando Tom, João, Luizinho, Dori Caymmi e Marcos Valle e achando que o estudo é o seu único caminho, o caminho de sua música. Sua música bonita, séria e tranqüila(...)”<sup>207</sup>*

Vemos também a ênfase a uma audição “estudada” dos “mestres”<sup>208</sup>, que fornecem o material “novo”, negligenciando os eventuais contatos com a música popular “de rua” praticada por músicos que não são “sérios”: o tradicional, subentendido, é “antigo”, termo depreciativo que enfim quer dizer “atrasado”. Note-se que, embora mencione a “Santíssima Trindade” do jazz, não percebe qualquer incoerência entre esta referência e a bossanovista. Se a referência jazzística dos fundadores da bossa era muito mais a “embranquecida” de um Gershwin ou Porter, Edu Lobo e alguns integrantes do Clube estavam entre aqueles que acompanhavam o jazz mais contemporâneo, como o *free jazz* e o *fusion*<sup>209</sup>. A influência da música negra norte-americana já se fazia sentir desde os tempos de Três Pontas, quando Milton e Wagner Tiso integravam o conjunto *W’s Boys*, inspirado nos *Platters*. Em Belo Horizonte, montaram com o baterista Paulo Braga o *Tempo Trio* (piano, baixo, bateria). Nivaldo Ornelas e Novelli eram admiradores de *Modern Jazz Quartet* e *Weather Report*. A familiaridade de Milton com a música negra americana ia mesmo até gêneros mais tradicionais como o *Spiritual* e a *Work Song*, como mostra *Canção do Sal*, faixa integrante

---

<sup>207</sup> Encarte do LP *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

<sup>208</sup> Tom Jobim, por exemplo, teve educação musical formal e estudou arranjo e regência com o maestro Radamés Gnatalli. Embora não seguissem à risca

<sup>209</sup> Nomes como John Coltrane ou Miles Davis representavam estas correntes de vanguarda, que buscaram uma recuperação da tradição negra em consonância com a radicalização política da época, avançando também numa fusão com o *rock* em busca de público num momento em que o jazz se isolara. Ver HOBBSAWM, Eric. *Pessoas incomuns...* pp. 388-395.



do LP *Courage* (1969).

Paulo Sérgio Valle, por sua vez, indicava o “caminho” a ser tomado pela MPB:

*“Depois de Tom, Alf, Edú, Dori, Marcos, Caetano, Francis e tantos outros, que caminho, ainda restaria? O festival trouxe a resposta: a música forte, a melodia pura, o som universal em bases brasileiras, a poética lírica e máscula sobre harmonia inédita em nossa música. (...)A informação que Milton nos dá em suas canções, ainda que de forma lírica, não é romântica, muito ao contrário, é a dura realidade de nossos dias, como em "Travessia", quando diz com Fernando Brant: "já não sonho, hoje faço com meu braço meu viver"(...)”*<sup>210</sup>

Aqui vemos a identificação do “popular” com a pureza, a “naturalidade”. Se Edu ressaltava o “estudo” e a seriedade, visão culta que busca legitimar a música popular através de sua comparação implícita à erudita (o que permite aceitar o *jazz*, mas não o *rock*), Paulo Sérgio enfatiza seu caráter natural e intuitivo, “realista” e anti-romântico - apesar de **lírico**, ou minimamente “burilado”, “artificial”. Sua recepção se marca pela estética pretendida pela canção de protesto de retratar a “dura realidade”. É interessante que esta visão fosse compartilhada por Tom Jobim, um dos fundadores da bossa, num depoimento bem posterior: “Milton é um criador excepcional, um neoprimitivista, sua música vem do passarinho que ele ouviu cantando no galho.”<sup>211</sup>. Geni Marcondes, por sua vez, elabora um pouco mais no sentido da “linha evolutiva da MPB”:

*“Faltava o Milton acontecer na música popular brasileira. Havia dois grupos inconciliáveis: aquele, remanescente da fase bossa nova, de rico balanço e rica harmonia, mas inteiramente fechado às características da música rural, por julgá-la pobre e obsoleta. O outro, herdeiro daquela velha linha dos sertanejos da MPB, também invulnerável às conquistas da bossa nova, apregoando uma fidelidade um pouco ingênua aos ritmos e*

---

<sup>210</sup> Encarte do LP *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

<sup>211</sup> “20 anos de Travessia”. *Veja*. São Paulo: Abril, já. 1987, p. 119.

*modos regionais. Ou talvez, impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de meios técnicos e de conhecimento harmônico.”*<sup>212</sup>

A bossa aparece portanto como a fonte de sofisticação (especialmente harmônica) e formalização capaz de “eivar” a música popular e regional. Surgiria assim a figura da “toada moderna”, que seria utilizada para caracterizar o estilo do Milton de início de carreira e de outros músicos que obtinham resultados estéticos semelhantes, como Danilo e Dori Caymmi ou Paulo Tapajós<sup>213</sup>. Segundo ANHANGUERA, esta figura se encaixava numa disputa simbólica envolvendo o tema do “nacional”:

*“(...) Milton foi utilizado por um punhado de oportunistas que, no auge da disputa contra os tropicalistas, queriam à viva força encontrar em algum valor jovem suficiente autenticidade brasileira para poderem ter apoio nas suas argumentações de nacionalismo musical, taxando de imediato etiqueta no seu tipo de música: toada moderna.”*<sup>214</sup>

Dentro do projeto “evolucionista” da MPB, uma hierarquia das fontes culturais expressa na linguagem musical seria: bossa = harmonia = sofisticado + regional = melodia = natural:

*“Com MILTON NASCIMENTO, uma ponte se estendeu promissora entre os dois grupos até então antagônicos: neste jovem compositor reencontramos a riqueza harmônica que a bn soube dar à mp, mais aquele balanço inquieto que veio sofisticar a quadratura limitada e ingênua de nossos sambas anteriores a João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lira e outros. E ainda mais o que é importante uma liberdade melódica, uma audácia linear, herdeira do trovadorismo luso-ibérico (mamado por Milton na sua infância - que melhor fase para o aleitamento com as raízes culturais de um povo ao ouvir os violeiros mineiros) e sua maneira elegantíssima de usar o ritmo rural da toada, misturando-o ao balanço do samba moderno,*

---

<sup>212</sup> Encarte do LP *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

<sup>213</sup> “Andança”. *Veja*. São Paulo: Abril, 9/7/1969, p.58.

<sup>214</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p. 118.

*mostrando(...)aquilo que eu sempre dizia e não acreditavam: os ritmos rurais, se bem aproveitados e elaborados, podem injetar sangue novo na criação popular do compositor brasileiro. Mas pensavam que era piada de caipira.”*<sup>215</sup>

Percebe-se então uma preocupação de pares e críticos de situar Milton na vertente da MPB que procurava sofisticar a música regional através da pesquisa harmônica. A herança da bossa foi marcante nos primeiros discos de Milton e do Clube da Esquina, mas as soluções harmônicas e rítmicas que eles foram alcançando iam numa direção diferente. Enquanto na bossa o uso das dissonâncias era coerentizado em seqüências construídas com a utilização de acordes intermediários, preparatórios<sup>216</sup>, as músicas do Clube tendiam a uma harmonização mais livre, que se inspirava tanto nas novas correntes do jazz quanto em tradições musicais populares:

*“A influência recebida das toadas e cantigas de violeiro – cujas raízes situam-se em músicas anteriores ao barroco – faz com que as melodias de Milton se desenvolvam sem acordes de preparação em soluções que lembram o cantochão ou baladas medievais.”*<sup>217</sup>

Assim, não se trata da mesma hierarquização proposta dentro do esquema das canções participantes que não renegavam a influência da bossa dentro da perspectiva de uma “linha evolutiva”, mas de uma subversão das tentativas de “organizar” as fontes populares dentro daquele esquema rígido. Ao contrário, elas informam a pesquisa rítmica e harmônica tanto quanto a bossa nova. Importante é ressaltar que esta não foi renegada pelo Clube, ao mesmo tempo que seus membros não a reivindicavam como a “tradição” a seguir. No repertório de vários de seus discos encontramos composições clássicas e releituras

---

<sup>215</sup> *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

<sup>216</sup> Seguindo um postulado iniciado na música barroca, o acorde preparatório cria uma tensão que induz o acorde seguinte como solução harmônica lógica, dentro da tendência de alternância entre tônica e dominante, base da cadência tonal. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp.118-119.

<sup>217</sup> Uma comparação gráfica entre os esquemas harmônicos de canções de Milton e Chico Buarque, mostra de que forma o primeiro era influenciado pelo modalismo. “Cores de dois estilos”. *Realidade*. São Paulo: Abril, fev. 1972, p.22.

interessantes, como no caso do samba *Me deixa em paz* (Monsueto e Ayrton Amorim)<sup>218</sup>. Na gravação, a presença de Alaíde Costa, intérprete ligada à bossa, contrasta com as cordas puxadas do violão de Milton, timbre metálico e áspero que opera como antítese da suavidade precisa do acompanhamento de João Gilberto. A vocalização improvisada de Milton injeta uma carga emocional e interpretativa bem distante do espírito *cool*.

Vemos que o grupo desenvolveu compreensão própria da relação entre a dimensão local e a global. Em primeiro lugar, verifica-se uma insistente “abertura” de sua produção coletiva para a contribuição de músicos ligados àquela variedade de fontes culturais. Esta profunda conexão do grupo com o *jazz* americano, evidente nas primeiras gravações de Milton Nascimento ou em grande parte do trabalho de importantes compositores e instrumentistas, caso de Toninho Horta, Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso, logo levaria o grupo a gravar nos Estados Unidos. Como bem pondera Márcio Borges:

*“O fato de ter gravado com as feras do primeiro time do jazz americano dera a Bituca uma idéia muito precisa da qualidade do som que se curtia em Beagá, naqueles anos de formação cosmopolita (dentro da província), no Ponto dos Músicos e nas boates de música ao vivo.”*<sup>219</sup>

Esta característica de Belo Horizonte permitia a aglutinação de fluxos culturais, tanto daqueles que vinham do exterior e dos outros centros nacionais, quanto os vinculados ao interior do Estado. O laço com as fontes interioranas, de uma maneira ou outro, sempre transpareceu nos trabalhos do Clube. Toninho Horta, em entrevista à revista americana *Guitar Player*, enfatiza bastante a presença do elemento ibérico nas tradições musicais do interior de Minas:

*“(...) Minas Gerais, meu estado, é fortemente influenciado por Espanha e Portugal. As modinhas são parecidas com valsas (...) chorinhos e modinhas*

---

<sup>218</sup> LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Sobre a participação de Alaíde Costa nesta canção, ver “Alaíde”. Veja. São Paulo: Abril, 4/5/1972, p.78.

<sup>219</sup> BORGES, Márcio. op. cit., p.207. Além dos seus próprios discos americanos, merece especial menção a participação de Milton no LP *Native Dancer* (1975), de Wayne Shorter.

*tem fortes influências de Espanha e Portugal; por exemplo, mandolins, violinos violões. As melodias e ritmos são bem espanholados.*”<sup>220</sup>

ANHANGUERA vai mais longe, identificando a influência da música árabe, fruto da herança moura no território português: “(...) as vocalizações de Milton Nascimento nas suas duas versões de lilia (Clube da Esquina, duplo-lp de 1972, e Native Dancer, de Wayne Shorter, 1975) são boa prova disso.”<sup>221</sup>. Mas esta presença marcante não implica qualquer traço de tradicionalismo em sentido estreito. Como não podemos deixar de notar, a religiosidade popular é uma referência constante. *Paixão e Fé* (T.Moura e F. Brant) se insere na linha de cantos de festejos religiosos como a Festa do Rosário e a Folia de Reis. É uma espécie de meta-canção<sup>222</sup> (no sentido de fazer parte do rito, ser o rito e ao mesmo tempo descrever, narrar o rito): “Já bate o sino bate na catedral (...) a igreja está chamando seus fiéis (...) e o povo põe de lado a sua dor (...) esquece a sua paixão / para viver a do Senhor”<sup>223</sup>. Simultaneamente, faz-se notar a importância dos meios técnicos do estúdio, particularmente no arranjo. Foi possível, inclusive, criar um “quadro sonoro” que reproduz não só o clima de festa, mas sua própria sonoridade (os sinos, por exemplo). Percebe-se claramente como as diversas fontes culturais são apropriadas contiguamente, e como muitas gravações apresentam resultados mais profundos de aproximação. Isto “salta aos ouvidos”, por exemplo, no LP *A página do relâmpago elétrico* (1977), de Beto Guedes. Violas, violões, bandolins e guitarras são postos nos mesmos arranjos sem qualquer objetivo de desarmonia ou choque:

*“(...)bandolim, baixo e guitarra: Beto Guedes  
violões: Zé Eduardo / piano: Flávio Venturini  
órgão: Vermelho / guitarra: Toninho Horta  
bateria: Hely / percussão: Robertinho e Toninho  
flauta: Paulo Guimarães”*<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> RESNICOFF, Matt. “Toninho Horta, Brazilian Rythm Ambassador”. in: *Guitar Player*, s/d.

<sup>221</sup> ANHANGUERA, James. op. cit. , p. 97.

<sup>222</sup> Tal característica me parece mesmo própria da música ritual religiosa, talvez por função mnemotética ou de reforço, como apontam alguns estudos etnomusicológicos.

<sup>223</sup> L.P. *Clube da Esquina 2*, Rio de Janeiro: EMI, 1978.

<sup>224</sup> *Bandolim*. Beto Guedes. LP *A página do relâmpago elétrico*. Rio de Janeiro: EMI, 1977.

Comentando o disco *Milton* (1970), ANHANGUERA aponta a ligação com a tradição africana, “(...)resultado das suas pesquisas únicas de percussões e vozes que estão juntos na origem da música africana, sua mãe(...)”<sup>225</sup>. Por outro lado, a própria formação da banda *Som Imaginário* demonstra a preocupação de incorporar a sonoridade *rock* aos arranjos e estruturas das composições dos membros do Clube da Esquina, facilitando principalmente a questão técnica e timbrística. Este último aspecto é que se torna mais interessante no disco, pelos contrastes entre as sonoridades mais “modernas”, só possíveis pela mediação eletro-eletrônica, e os recursos timbrísticos que evocam o tribalismo, como assovios e apitos de caça (e essa recuperação do elemento primal reverbera na capa do LP, a sombra de Milton como um guerreiro africano, tal como era descrito por seu parceiro, o cineasta Ruy Guerra). O autor coloca bem Milton situado ao mesmo tempo na tradição e na vanguarda. O que se deve aprofundar é a natureza deste equilíbrio equidistante entre o antigo e o moderno, o universal e o regional. Trata-se de uma síntese mais profunda, mais demorada, que procura identificar pontos de contato entre os elementos ao invés de sobrepô-los fragmentariamente. Se o tropicalismo reivindicava a antropofagia, trata-se aqui de uma digestão, bem mais paciente, do alimento arraigado, da densidade de uma feijoada. O próprio Caetano Veloso, expoente tropicalista, aponta nesta direção em seu prefácio ao livro de Márcio Borges:

*“Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem-acabado) de uma síntese possível.(...) Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza.”*<sup>226</sup>

Mais adiante voltaremos a estas hibridações musicais, por agora nos interessa enfatizar a naturalidade com que os participantes aproximavam estes elementos de fontes culturais diversas em sua prática, completamente oposta à obsessão pelo “autêntico” da música participante, e também oposta aos cruzamentos culturais apressados e chocantes produzidos pelos tropicalistas.

---

<sup>225</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p. 118.

<sup>226</sup> BORGES, Márcio. op. cit. , p. 13.

A canção de protesto trazia também um esquema narrativo que se adaptava às concepções do “popular” que já discutimos. Não se ocuparia apenas em descrever personagens populares e seu cotidiano (pescadores, lavradores, jogadores de futebol, pedreiros, operários), mas em traçar pontos de identificação com este universo através da própria música. Uma observação interessante de CONTIER é que as letras das canções de protesto substituíam aquela representação do espaço típico da zona sul carioca (o mar, a praia) pelo sertão e pelo morro como novos lugares próprios de uma memória da cultura brasileira, ao mesmo tempo que sua execução abandonava o espaço intimista (a boate, o apartamento em Copacabana) para espaço de caráter público (teatros, praças, auditórios de faculdades)<sup>227</sup> em espetáculos como o *show Opinião* ou *Arena conta Zumbi*.

Entretanto, notamos que este tipo de descrição era bastante impessoal. As figuras “populares” eram esquemáticas e abstratas, apresentadas em situações estereotipadas e desprovidas de capacidade de ação. Já o Clube da Esquina foi progressivamente conferindo uma “cara”, uma individualidade bastante concreta às pessoas de quem as letras tratavam. Isto ocorreu não apenas pela preocupação em transferir para as letras aspectos do cotidiano e da própria experiência dos compositores, mas pela maneira particular de seus participantes incorporarem o “popular”. O avô de *Pai Grande*, a velha negra de *Maria Três Filhos* e a *Dona Olímpia* de Ouro Preto (que teve sua voz inserida num canal da gravação de Toninho Horta) são pessoas de carne e osso, e muitas vezes suas próprias falas foram transformadas nos versos das canções. Algumas canções possuem nomes das pessoas reais a quem são dedicadas, como *Lília* ( M. Nascimento), *Leila* ( M. Nascimento) ou *Paula e Bebeto* ( M. Nascimento e Caetano Veloso) – embora tal personalização não esvazie a música de significados para outras pessoas. O “povo” deixou de ser a multidão sem rosto da procição da capa do LP *Milton Nascimento* para se tornar a multidão de rostos das contracapas dos LPs *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2*. Os “artistas”, desta forma, não se dissociam do “povo”, não afirmam seu lugar particular para além dele, mas dentro dele.

Outro aspecto demonstrativo desta preocupação de tratar o sujeito comum, de retratar as pessoas do povo sem massacrar sua individualidade, é o espaço oferecido no campo das vozes. Além de derrubara a barreira da “afinação”, os vocais de algumas gravações

---

<sup>227</sup> CONTIER, Arnaldo. op.cit., pp.20-21.

quebram mesmo com a prerrogativa do “compositor - intérprete”. Nos discos de Milton é muito comum encontrar vozes de crianças liderando, e não só coros, mas também solos, como *Toshiro* (Novelli) ou *Pablo* (Milton e Ronaldo Bastos). Quanto aos coros, muitas vezes utilizados para recriar a atmosfera das festas de rua, aparecem minuciosamente discriminados nos encartes, como já foi mostrado. Com relação a espaços geográficos relacionados ao universo da cultura popular, certamente o Clube foi bastante eclético, cobrindo desde a fazenda, a estrada de terra, a cidade de interior, o estádio de futebol, e a própria rua e outros lugares da cidade, como já vimos anteriormente.

Aquele movimento considerado como “popularização” seria inclusive responsabilizado pelo apuro letrístico dos sambas de morro, influenciados por sua aproximação com os “moços de cultura musical” e formação universitária. Segundo uma reportagem de época sobre a música de protesto, “os sambistas de morro, geralmente maus letristas(...)falavam das dores de cotovêlo, de uma ou outra bravata e não raro gabavam o talento de viver sem trabalhar.”<sup>228</sup>. A crítica em geral comungava de uma atitude desqualificadora diante dos compositores de morro, afirmando a bossa como inauguradora de uma música subversiva<sup>229</sup>. Autores como Zé Ketti(*Opinião*) e João do Vale(*Carcará*) só então teriam abandonado seu preciosismo rítmico e melódico para fazer letras de conotação política. Entretanto, não se pode deixar de ressaltar que a parceria com os sambistas de morro não só divulgou a obra daqueles compositores populares para um público maior e lhes permitiu gravar discos, como garantiu até sua sobrevivência material.

Em sambas como *Opinião*, era o morro aparecia como espaço mítico que encarnava o povo brasileiro e sua cultura “autêntica”, a resistência às classes dominantes e a negação da sociedade capitalista:

*“Podem me prender / podem me bater / podem até deixar-me sem comer  
que eu não mudo de opinião / daqui do morro / eu não saio, não / aqui eu  
não pago aluguel / se eu morrer amanhã, doutor / estou pertinho do céu”*

---

<sup>228</sup> “Política dá samba?”. *Realidade*. São Paulo: Abril, n.º 2, maio 1966, p.10.

<sup>229</sup> Na década de 70, Chico Buarque recuperaria a temática do malandro e sua crítica do trabalho capitalista. Ver SALVADORI, Maria Ângela B. “Malandras canções brasileiras”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v.7, n.º13, set.86/fev.87, pp.103-124.



Porém, muitas vezes isto se dava apenas de um ângulo superficial, apresentando referências estereotipadas do que o CPC chamava “arte popular”. Assim se manifestou muitas vezes através do aspecto timbrístico das canções: violas, berimbaus, flautas e instrumentos percussivos que procuravam enfatizar uma sonoridade do Brasil “autêntico”. Também naquilo que poderíamos denominar de essencialismo de ritmos: o privilégio do samba, do frevo, da embolada ou outros cuja “autenticidade” remetia a suas concepções de “popular” e “nacional”.

Um caso que, até por seu aspecto caricato, revela bem essa idealização do “popular”, ocorreu na casa de Nara Leão, quando ela e Carlos Lyra - dois nomes importantes da bossa nova - convidaram Zé Kéti e outros sambistas de morro para uma reunião destinada a estabelecer parcerias musicais. Enquanto os ex-bossanovistas bebiam uísque - sua bebida “oficial” - ofereciam uma boa cachaça aos sambistas, enquanto estes últimos queriam mesmo era tomar a bebida escocesa. A guinada da carreira de Nara foi mesmo sintomática no que diz respeito à polarização cultural. Considerada a “musa da bossa nova”, ela passou a gravar sambas de morro e canções de protesto. Ao lançar o LP *Opinião de Nara*, em 1964, declarou a um repórter da revista *Fatos & Fotos*:

*“Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que **tem muito mais a dizer**, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho.”*<sup>230</sup> (grifo meu)

Como vemos, outra característica da idealização do “popular” remete à idéia de “pureza”, “autenticidade”, “expressão dos verdadeiros sentimentos”. Entretanto, esse “autêntico” é o que passa pelo crivo do intelectual engajado, aquilo que ele seleciona como o que “tem muito mais a dizer”. Lembremos que tais concepções foram radicalizadas dentro da “canção de protesto” ao ponto em que Geraldo Vandré ou Sidney Miller defenderam uma consciente simplificação melódica e harmônica da canção afim de favorecer seu didatismo político.

---

<sup>230</sup> apud. CALLADO, Carlos. *Tropicália - a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.109.

Neste ponto, o Clube da Esquina diferencia-se radicalmente das propostas musicais então colocadas. Para seus integrantes, formados de uma maneira bastante cosmopolita e com acesso a diferentes tradições musicais, o importante era alcançar um resultado próprio, diferente, que expressasse sua abertura universalista. Assim, tanto podiam compor músicas harmonicamente complexas como *Beijo partido*, de Toninho Horta (acordes elaborados em encadeamento complexo), relativamente simples como *Trem azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (acordes elaborados em encadeamento simples), ou bastante simples, como *San Vicente*, de Milton e Brant (acordes e encadeamento simples). O didatismo de forma alguma estava entre os valores que orientavam as composições. Fernando Brant expressa bem a posição do grupo sobre o assunto ao discutir a elaboração das letras em suas parcerias: “*Publicitário é que tem que pensar em dizer tal coisa para atingir tal pessoa.*”<sup>231</sup>. Assim, embora gravassem canções de cunho político com bastante frequência, os integrantes do Clube não abriram mão de uma linguagem rebuscada que atendia às exigências do momento - burlar a censura - e demonstrava as referências culturais do grupo enquanto uma fração específica da classe média (formada em sua maioria por jovens), do cinema europeu contemporâneo à literatura íbero-americana.

Se houve uma exaltação romântica do herói popular, esta se dava no âmbito de uma sociedade profundamente marcada por desigualdades sociais. Este distanciamento foi muito bem exprimido por Milton Nascimento e Márcio Borges em *Morro Velho*, que trata de dois amigos de infância que na idade adulta se separam por diferenças sociais e raciais:

“(...) *filho de branco e do preto / correndo pela estrada atrás de passarinho*  
(...) *filho do senhor vai embora / tempo de estudos na cidade grande (...)*  
*deixando o companheiro na estação distante (...)* *quando volta já é outro*  
(...) *já tem nome de doutor / e agora na fazenda é quem vai mandar / e seu*  
*velho camarada / já não brinca mas trabalha (...)*”<sup>232</sup>

A canção explora a dicotomia entre campo e cidade, transformada em expressão espacial da divisão social (e vemos o trem novamente atuando como divisor de mundos). Nos

---

<sup>231</sup> “Coversando no bar...”. op. cit., p.9

<sup>232</sup> LP *Courage*. USA : A & M Records, 1968.

primeiros discos do Clube vemos ainda alguma influência da canção de protesto nesta rígida oposição dos universos urbano e rural, paralela à oposição entre trabalho intelectual e braçal. É assim também em *Canção do Sal* (M. Nascimento), onde o filho do trabalhador - que é o narrador da canção - precisa estudar “(...) *pra vida de gente levar* (...)”<sup>233</sup>. Entretanto, esta visão dicotômica foi sendo suplantada, mesmo porque a passagem para a década de 70 mostrou que o projeto de “esclarecer as massas” havia falhado. Estudar o Clube da Esquina é frutífero para perceber esta inflexão, uma vez que o grupo esteve atuando ao longo das duas décadas de forma intensa. Se desde o princípio percebe-se a exigência de uma transformação (transformação que os músicos já efetuam no plano musical), não era tão certa a direção desta mudança. A defesa da luta armada convive com dúvidas, que de fato eram as dúvidas do próprio público do Clube. Uma das canções mais fortemente identificadas a esta inflexão é *Nada será como antes*:

*“Eu já estou com o pé nessa estrada / qualquer dia a gente se vê  
sei que nada será como antes, amanhã (...)  
Num domingo qualquer, qualquer hora / ventania em qualquer direção (...)  
resistindo na boca da noite um gosto de sol”*<sup>234</sup>

O desejo de mudança não implica num projeto acabado. Mais importante é observar o arranjo, com um peso bem roqueiro, com guitarras de Beto Guedes e Tavito, baixo de Toninho Horta e piano de Wagner Tiso. Isto faz com que *Nada será como antes* deixe de ser a típica canção de protesto, deslocando a ênfase para o movimento de mudar que é operado pela força do instrumental. Vemos ainda o uso da metáfora da “noite” para designar o contexto (e o regime). Porém, nas músicas do Clube não se verifica aquela oposição binária em que o dia sucede a noite. O que elas captam é exatamente a viabilidade das resistências cotidianas: “(...) *um dia, qualquer dia de calor/ é sempre mais um dia de lembrar / a cordilheira de sonhos que a noite apagou* (...)”<sup>235</sup>. A partir deste referencial ao cotidiano, indica-se no universo popular os elementos para superação deste impasse:

---

<sup>233</sup> LP *Courage*. USA : A & M Records, 1968.

<sup>234</sup> LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

<sup>235</sup> *Os povos*. Milton Nascimento e Márcio Borges. LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

*Fé cega, faca amolada*(M. Nascimento e Ronaldo Bastos)

*“Agora não pergunto mais aonde vai a estrada  
agora não espero mais aquela madrugada  
vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada  
um brilho cego de paixão e fé / faca amolada(...)”<sup>236</sup>*

Fé e paixão, evidentemente contrapostos ao racionalismo moderno, estão associados à faca, arma vinculada ao meio popular. O “popular”, portanto, não é monopólio dos setores populares. Ele está disponível como conjunto de significações apropriáveis, se constituindo em processos de hibridação, representando algo dinâmico e vivo, que não é sentido como um frio cadáver do passado morto. GARCÍA CANCLINI chama atenção para a variedade de transações possíveis, alertando contra a precipitação das oposições unidirecionadas:

*“O conflito entre tradição e modernidade não aparece como o solapamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como resistência direta e constante dos setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referência histórica e recurso simbólico contemporâneo.”<sup>237</sup>*

Dessa forma, entendemos que a obra do Clube da Esquina inverte o sentido da operação cultural promo vida pelos participantes. Nada de levar o “culto” ao “popular”, nada de “sofisticar” o “rústico”. A tradição passa a ser a fonte da inovação, se transfigura inclusive através dos recursos modernos que estão disponíveis neste novo contexto. Para os ouvidos educados na linearidade da melodia, no esquematismo dos arranjos, nos padrões do “bom gosto”, o que o Clube apresenta não é o “mau gosto”, o *kitsch* e o brega valorizados pelos tropicalistas, mas um “outro gosto” sem fronteiras, em que vozes se tornam instrumentos e

---

<sup>236</sup> LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

<sup>237</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas...* op. cit., p.257.

instrumentos cantam, em que o improviso ( o imprevisto) se faz estrutura. Ao ouvir LPs como *Milagre dos Peixes*, não podemos deixar de entender a colocação de ANHANGUERA, quando diz que Milton trabalha “(...)conjugando seu background mineiro e ouvinte de rádio com a memória de sua pele negra da África(...)”<sup>238</sup>. A valorização do improviso, tão marcante neste LP, remete tanto à influência jazzística quanto às formas musicais brasileiras marcadas pela herança negra, como o samba-de-roda. Aqui é o tradicional que ocupa o espaço da vanguarda. Daí os elementos modernos e tradicionais entrarem em sintonia quando identificados pelo privilégio à criatividade e espontaneidade dos músicos, pelo posicionamento inusitado dos instrumentos nos arranjos ou pela importância conferida à performance coletiva.

Destacamos aqui os participantes do Clube da Esquina como instrumentistas. A tradição do improviso jazzístico e da concepção coletiva dos arranjos desloca a centralidade de figuras como o compositor, o arranjador e o intérprete, tão caros na música popular brasileira de então. A constante troca dos posicionamentos, a voz de Milton solando como instrumento enquanto o instrumento toma o lugar da voz principal, os arranjos impregnando as melodias, a guitarra ou o violão ocupando o espaço rítmico enquanto instrumentos de percussão exercem funções melódico-timbrísticas, tudo isso demonstra a utilização dos procedimentos próprios de tradições populares para renovar a MPB. Ainda há que se destacar que este “popular” não precisava ser necessariamente brasileiro. Desde o início dos anos 70 já era evidente a ligação dos membros do Clube com outras tradições populares, além é claro do *jazz*. Note-se principalmente a influência da música latino-americana, demonstrada em gravações de versões, no uso de instrumentos (como o quatro venezuelano, espécie de cavaquinho), nos arranjos e composições próprias ou na participação de músicos (como Mercedes Sosa no LP *Geraes*). Faremos a seguir uma citação um tanto longa, porém útil, na medida em que Milton expressa nesta fala de que maneira as práticas e até acontecimentos casuais foram ajudando a tornar mais consistentes as opções estéticas do Clube:

*“Quando gravamos Minas eu já estava com vontade de fazer o Geraes, mas há um ano ainda era muito cedo. O caminho começou a ficar bem definido*

---

<sup>238</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p. 118.

*no álbum Clube da Esquina: um trabalho realmente aberto onde muita gente participa. Só agora consegui colocar um clima latino que havia começado a aparecer no meu trabalho desde San Vicente, Pablo e Dos Cruces que já tem mais de cinco anos – bem antes da chamada americanidad [sic] estar na moda. Mas as coisas começaram a se concretizar quando Fernando Brant fez a letra de Promessas do Sol, falando dos índios(...) mas quase ao mesmo tempo fui à PUC assistir a um show do Macalé e Moreira da Silva, e para abri-lo apresentaram os meninos do grupo Água, que me emocionaram demais. Eles são amadores, tocam para conseguir dinheiro e continuar viajando. E só andam por vilarejos, pelos pueblos todos dessa américa. (...)Na mesma época eu soube que várias músicas minhas estavam sendo gravadas na Venezuela e no Uruguai. Tudo ia convergindo para o que a gente queria fazer(...)"* <sup>239</sup>

Sintomaticamente, ao lado do popular, o tema de mais destaque nas polêmicas culturais foi sem dúvida o “nacional”. Lembremos que as matrizes do “populismo intelectual” (ISEB, CEPAL) associavam diretamente o tema do desenvolvimento à questão nacional. Em seu capítulo sobre o ISEB<sup>240</sup>, Renato ORTIZ mostra como o conceito hegeliano de alienação, filtrado pela influência de autores franceses como Sartre e Balandier, foi aplicado no contexto das relações coloniais. A famosa dialética do senhor e do escravo, acoplada ao conceito de nação, motivava os isebianos a defender “a tomada de consciência” do país de si próprio. No campo intelectual, por exemplo, rechaçaram uma sociologia alienada que usava categorias forjadas fora da realidade do país. Tal preocupação se colocava na base da relação entre as emergentes ciências sociais e as formulações nacionalistas dos anos 50. Folcloristas como Édison Carneiro e Amadeu Amaral anunciavam a criação de uma “*ciência brasileira*” ocupada com o estudo de “*nossas coisas*”<sup>241</sup>. A cultura colonizada era então entendida como mero reflexo da submissão à metrópole, sendo assim “inautêntica”. Se pensarmos na dicotomia essência/aparência, aqui

---

<sup>239</sup> ANHANGUERA, James. op.cit., pp. 215-216.

<sup>240</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira...*op. cit. pp.45-67.

<sup>241</sup> VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/FUNARTE, 1997, p. 149.

se apresenta mais uma equação importante: nacional = verdadeiro/estrangeiro = falso. Neste sentido, a colonização ultrapassa de muito um sentido meramente político-administrativo. É uma dominação (imperialista) em termos econômicos e culturais: importar a Coca-Cola é importar uma “consciência estranha”.

A partir desta constatação se fundava uma categoria importantíssima para o pensamento nacional-desenvolvimentista: o subdesenvolvimento. Seguindo os passos de Hegel, os isebianos indicavam a superação daquele estado através do desenvolvimento, a transformação da realidade que permite à nação realizar “seu verdadeiro Ser”. No campo propriamente econômico, o projeto desenvolvimentista apresentava a solução através da substituição do modelo importador por outro de independência econômica e ênfase na industrialização e no mercado interno. Para os ideólogos, cabia à burguesia progressista de então realizar o programa de desenvolvimento nacional, de caráter eminentemente reformista. A própria esquerda tradicional, na figura do PCB, tinha uma leitura semelhante daquela conjuntura, conseqüência lógica do etapismo característico do marxismo ortodoxo<sup>242</sup>. Também as Reformas de Base do governo João Goulart se apoiavam nesta análise. Com a radicalização política e cultural, o reformismo foi perdendo espaço para uma interpretação “revolucionária” da modernização - esta foi, inclusive, uma das causas da progressiva fragmentação da esquerda no pós-64<sup>243</sup>.

Dentro desta nova interpretação, a mera reforma seria incapaz de promover a superação do subdesenvolvimento, decorrente do caráter econômico periférico do Brasil. Como seqüela do passado colonial, nossa história cultural seria indissociável dos processos de assimilação da “cultura universal”. A “intenção imitativa” marcaria nossa cultura. Ao discutir cultura e nacionalismo, GULLAR foi direto ao ponto: “*a cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista*” e “*(...)a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo.*”<sup>244</sup>. Diante de uma realidade nacional “enevoada”, “obscurecida”, “deformada”, deve o artista engajado intervir para que o povo tenha “uma visão clara do problema”. Em seu texto os “meios de divulgação” apareciam como responsáveis pelo falseamento da realidade

---

<sup>242</sup> Vale lembrar que Nelson Werneck Sodré, prolífico autor marxista, era membro destacado do ISEB e do PCB.

<sup>243</sup> Sobre a crítica ao etapismo do PCB e as divergências sobre a “revolução brasileira” entre os grupos de esquerda nos anos 60 e 70, ver RIDENTE, Marcelo. op. cit. pp. 30-44.

<sup>244</sup> GULLAR, Ferreira. op. cit. p.8.

nacional. O nacionalismo da cultura popular é assim inferido de seu caráter realista. Ainda que enfatizasse a inevitabilidade da internacionalização e seus pontos positivos, alertando o equívoco de um isolacionismo cultural, GULLAR deixava claro o perigo das mudanças impostas de fora, “perturbação do processo formativo” - contrapondo a cultura “sólida” dos países desenvolvidos à cultura “frágil” dos subdesenvolvidos. Aqui a estereotipização do “povo” chegava à beira do absurdo, como na “anedótica” diversidade de visão sobre o avião Caravelle entre os habitantes de Paris e uma sertanejo do interior de Goiás:

*“Para o homem de Paris(...) é a realização de virtualidades implícitas num desenvolvimento industrial e científico que ele segue superficialmente. Para a sertaneja de Goiás, esse avião é quase uma coisa mágica, real mas incompreensível. O mesmo se dá com a obra de arte. Ela não tem o mesmo significado em Paris e no Recife(...)Paris fala, Recife repete.”<sup>245</sup>*

Aparentemente, a analogia não cola bem, porque a sertaneja não repete o significado do parisiense, ela lhe dá outro<sup>246</sup>. Certamente, para o autor, era o caso de enfatizar a subalternidade intelectual e estética brasileira, de dizer que a uma nação subdesenvolvida corresponde uma cultura subdesenvolvida. Engrosso aqui a crítica de ORTIZ ao etnocentrismo contido naquela visão, detalhando que ela acabava resumindo também a oposição corrente entre cidade/campo, centro/interior e cosmopolita/regional. Em GULLAR, os exemplos do atraso cultural do povo são sempre o de uma sertaneja goiana, uma nordestina maltrapilha, etc. A própria operacionalização do discurso de vanguarda, paradoxalmente, leva o autor a “rebaixar” aqueles que supostamente representa, uma vez que - diante deles e entre seus companheiros - que outra forma teria de justificar sua “liderança” senão provar sua superioridade ante os “dirigidos”?

À falta do “povo” em relação à “vanguarda” segue a falta do “Brasil” em relação às “nações desenvolvidas”. À “Revolução” caberia realizar o irrealizado, concluir a História,

---

<sup>245</sup> ibid. p.31.

<sup>246</sup> Ressalto que, em GRAMSCI, é clara a possibilidade do povo re-interpretar elementos externos à sua cultura, adaptando-os e identificando-os à sua visão de mundo - caso da literatura de folhetim. A mesma possibilidade foi trabalhada meticulosamente em GINZBURG, com sua idéia de filtro da cultura popular oral nas leituras do moleiro Menocchio. GRAMSCI, Antônio. op. cit. p.90; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.



concretizar a completude de um “povo consciente” e uma “nação independente”. À vanguarda iluminada, guiar o povo nos caminhos da Revolução Brasileira. Dialeticamente, como diria LUKÁCS, só o socialismo libertaria a arte de sua fase trágica. De acordo com este autor, o formalismo das vanguardas era então visto como fonte de alienação, e a chamada “arte moderna” como decadente e degenerada, pois separava o artista da comunidade humana. Criticando o provincianismo acrítico, operado principalmente a nível do mercado de arte e da crítica especializada, GULLAR enxergava um intelectual voltado para o “exterior”, seguindo paradigmas estéticos impostos nos grandes circuitos e alheio a seu próprio povo. Este artista é igualmente o “descompromissado”, como eram os defensores da autonomia absoluta da arte diante de suas implicações políticas. Estando esta intelectualidade madura perdida para o idealismo, cabia ao CPC e ao movimento estudantil ganhar os jovens, evitando que lhe incutissem um “espírito antinacional”.

Falando de cinema, ele passa da crítica ao formalismo incompreensível da *Nouvelle Vague* francesa à defesa do *Cinema Novo*. Não só este não poderia ser julgado por padrões estéticos importados, como seria fundamental sua proteção por parte dos poderes públicos, uma vez que:

*“Tampouco podemos ignorar o que o cinema significa como instrumento de formação e educação, como veículo de mensagens políticas e ideológicas. Deixar o mercado brasileiro entregue à produção estrangeira é, portanto, permitir que se molde, de fora, o pensamento de uma vasta parte de nossa população.”*<sup>247</sup> (grifo meu)

Daí ele contar o caso de um camponês, no sertão da Bahia, que teria dito a Glauber Rocha que os comunistas eram maus e que se houvesse uma revolução, ficaria do lado dos americanos e contra a reforma agrária. No povoado em que filmava *Deus e o Diabo na terra do sol*, o cineasta tinha visto apenas algumas casas, um posto e garagem de caminhões da Coca-Cola e um cineminha perto da Igreja, onde passava-se filmes propagandísticos anti-comunistas.

---

<sup>247</sup> GULLAR, Ferreira. op. cit., p.15.

Atentemos mais para o aparecimento do “mercado”. Em primeiro lugar, notamos a preocupação em ocupar seu espaço para fazer frente ao produto estrangeiro. A mesma motivação estaria presente em torno do debate da música estrangeira no mercado fonográfico, onde os defensores da MPB rechaçavam a Jovem Guarda, a guitarra elétrica e depois, o tropicalismo. Em segundo, a constatação de que não há qualquer crítica à arte ser vista como produto, desde que seja “autêntica”, “nacional” e possa atingir a maior parte da população<sup>248</sup>. Como já se disse anteriormente, democratizar a arte se resumia a oferecer à maioria, o “povo”, o que ele não tem, de forma pedagógica. Em termos de arte, o que devia ser oferecido não era o mais moderno ou a última moda (que em arte não é necessariamente o mais evoluído), devido ao descompasso econômico e social entre os países imperialistas e subdesenvolvidos. Tal defasagem, determinando também os aspectos culturais, fazia com que o aparente internacionalismo escondesse as distâncias e relações desiguais entre as culturas.

A evolução desse debate nos meios de esquerda acompanharia toda discussão sobre a teoria da dependência na década de 70, quando vários autores passaram a falar em “dependência cultural”. Segundo ORTIZ, embora houvessem várias críticas à teoria da dependência, a sua transposição para o campo cultural praticamente ignorou esta literatura. Nestes estudos, a problemática **nacional X estrangeiro** continuou a se confundir com a velha temática do colonialismo e da “alienação”, insistindo em pré - estabelecer uma defasagem entre países centrais e periféricos<sup>249</sup>. Mas este determinismo transposto para o campo cultural passou a dar lugar a análises mais sofisticadas das particularidades da história brasileira. SCHWARZ, em seu importante ensaio *As idéias fora do lugar*, já apontava para a acomodação particular do ideário liberal no Brasil na presença do elemento escravista como uma “*dialética de adequação e inadequação*” decorrente de sua posição periférica<sup>250</sup>. GARCIA CANCLINI, ao fazer a crítica das teorias culturais que tratam as representações simbólicas como correspondência mecânica da base material da sociedade - que ele denomina *ideologia do reflexo* - nos indica uma importante virada do debate

---

<sup>248</sup> Talvez isto se dê pela constatação das virtudes pedagógicas e formadoras dos meios de massa (algo já implementado pelos cineastas soviéticos) ou pelas considerações benjaminianas a respeito da quebra da “aura” da obra de arte por sua reprodutibilidade técnica. E embora o debate sobre cultura de massa ainda não estivesse difundido, pelo menos uma nota indica que GULLAR lera BENJAMIN em francês.

<sup>249</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição...* op.cit., pp.187-188.

<sup>250</sup> SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. in: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

cultural brasileiro. Comentando o texto de SCHWARZ, ele mostra como o “favor” é colocado como mediação da cultura brasileira, a fim de explicar o convívio paradoxal de instituições mutuamente contraditórias, como o estado bur guês e as relações clientelistas<sup>251</sup>. As possibilidades de apropriação crítica ante o material importado se tornariam então assunto da crítica cultural, mas já tinham se tornado um tema corrente da disputa simbólica entre o nacional e o importado no campo da MPB.

No âmbito musical, ficava óbvio que a Jovem Guarda era o pior inimigo, importando comportamentos, linguagem e instrumentos da música *pop* internacional. Críticos mais nacionalistas, como TINHORÃO<sup>252</sup>, preocupavam-se com o aumento da utilização da guitarra elétrica como instrumento de harmonia. Através de clubes e concursos difundia-se as novas bandas, o vestuário, o vocabulário, enfim, a estética típica do iê-iê-iê, que estaria afastando os jovens das tradições musicais nacionais<sup>253</sup>. Acredito também que a recusa da guitarra(e dos recursos eletrônicos) por parte de músicos brasileiros se relacionava a questões propriamente musicais, ligadas à execução e ao “*status técnico*”, uma vez que aquele instrumento e a forma musical iê-iê-iê seriam inferiores do ponto de vista da elaboração formal própria da bossa nova.

A crítica nacionalista motivaria diversas iniciativas de repúdio à Jovem Guarda, da famosa passeata contra as guitarras à redução do espaço do iê-iê-iê na Rádio Nacional do Rio<sup>254</sup>. O nacionalismo, portanto, não se limita a travar uma oposição de cunho ideológico. Trata-se, também, de uma questão de mercado e de diferentes concepções do que seria o mérito do “artista” e sua “popularidade”. Para a turma de Roberto Carlos, o que valia era estar “por cima” na preferência popular: audiência era sinônimo de sucesso. Para os mpbistas, havia um ideal estético a garantir e uma linguagem que por si só, independentemente da vendagem alcançada, correspondia aos anseios de seu público, o “povo”. O episódio das guitarras é particularmente interessante por evidenciar de que forma a questão do “nacional” trespassava não apenas o debate ideológico, mas também os aspectos mercadológicos da produção musical. Preocupados com a grande audiência do programa da Jovem Guarda, os mpbistas ligados ao já declinante *Fino* (da Bossa) decidiram

---

<sup>251</sup> GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas...* op. cit., pp.73-74.

<sup>252</sup> Este autor pode ser considerado representativo do pensamento estético de esquerda em sua versão mais ortodoxa, corrente dentro do PCB.

<sup>253</sup> “A invasão do iê-iê-iê”. *O cruzeiro*. São Paulo: , 17 de Julho de 1967, p.80.

<sup>254</sup> “Iê-iê-iê, som tabelado”. *Veja*, São Paulo, 1/10/1969, p.65.

contratacar lançando um programa chamado *Frente Ampla da MPB*, que afinal teve curta duração. Para promover o novo programa, decidiram caminhar juntos em direção aos estúdios. Sua passeata descambou para o protesto nacionalista contra o instrumento eletrificado.

Já os integrantes do Clube procuraram descobrir formas comuns, aproximando o local e o global, o “tradicional” e o “moderno”. Já vimos que a guitarra elétrica não era novidade em Belo Horizonte. Dentro de sua formação “aberta”, o “estrangeiro” não representava qualquer inconveniente, como também não aparecia como fonte de informações necessariamente chocantes, surpreendentes. Esta convivência tornava-se possível no próprio espaço da cidade, na medida em que este viabilizou o encontro destes músicos com trajetórias de vida e formação musical tão diferenciadas. Mas precisamos evitar colocações precipitadas e estereotipadas. Sabemos que as interações entre as esferas culturais não são dadas em si, não ocorrem simplesmente e não instalam automaticamente zonas de limiaridade. É através da figura do mediador cultural que poderemos detectar melhor tais interações. Os membros do Clube, nas suas trajetórias diversas, constituem mediadores culturais interessantes pela diversidade de culturas que articulam. Suas origens sociais e geográficas são diversas.

Milton Nascimento, criado em Três Pontas, profundamente marcado pela música religiosa e os festejos populares, tinha no entanto um piano em sua casa (sua mãe adotiva, Dona Lília, tinha sido aluna de Villa Lobos) e discos de música clássica, e foi também se aproximando do *jazz* e da bossa-nova através do rádio (trabalhara até como *disc jockey*) e tornara-se músico de baile, junto com Wagner Tiso, ainda em sua cidade. Beto Guedes era filho de um compositor e instrumentista de choro e seresta, Godofredo Guedes, que ainda fabricava instrumentos artesanalmente. Vindo de Montes Claros, no norte do estado, em sua adolescência em Belo Horizonte tornou-se guitarrista de uma banda que executava os sucessos dos *Beatles* em restaurantes, programas de rádio e televisão. Lô Borges chega a ressaltar a maior facilidade de Beto para aprender as músicas do quarteto de Liverpool. Sua formação de choro, com uso constante de acordes perfeitos, de sétima maior, tocando com palheta e dedeira, facilitava na hora de “tirar de ouvido” os *rocks*, onde estes mesmo elementos estão presentes. Neste caso, foi exatamente esta fonte de informação musical “tradicional” que permitiu sua aproximação com o elemento “moderno”. Lô também aponta

que os *Beatles*, dentro do contexto maior dos movimentos da “juventude”, eram uma referência comportamental, influenciando-lhes na vontade de ter banda, tocar no palco, usar cabelo comprido e experimentar drogas, por exemplo<sup>255</sup>.

A interseção local/global nos interessa não apenas por ser chave no entendimento das propostas estéticas e das diversas fontes que informam a obra do Clube da Esquina, mas por ser ela própria motivo constante no trabalho daqueles músicos. Preocupados em produzir uma música que fosse universal e ao mesmo tempo particular e local, já anunciavam em *Para Lennon e McCartney* (L. Borges, M. Borges e F. Brant): “*Mas agora sou cowboy/ sou do ouro, eu sou vocês/ sou do mundo, sou Minas Gerais*”<sup>256</sup>. Esta canção é emblemática, não só pela letra, anunciando a conexão local/global mediada por aqueles que desconheciam o “lixo ocidental”, mas pelo arranjo e harmonia, talvez uma das mais poderosas traduções da influência dos *Beatles* na música popular brasileira (baixo descendente nos acordes em Lá menor, guitarra-base marcante, *riff* de baixo no refrão, solo com alguma distorção). Quando Lô Borges compõe música popular claramente influenciado pelo *rock* com base de piano, ele se apropria de um modo de composição caro a Paul e John, por sua vez aprendido com a fonte do *blues* e *rock and roll* americano de Little Richard ou Fats Domino. Tal influência não se mostra incompatível à de Tom Jobim, e o resultado final está em composições como *Paisagem da Janela* (do LP *Clube da Esquina*) ou *Equatorial* (LP *A via láctea*).

Esta “abertura” ao elemento internacional fez com que ANHANGUERA associasse o álbum *Clube da Esquina* aos trabalhos tropicalistas:

“(...)ainda hoje não se pode dizer muito bem o que é, definir o(s) seu(s) estilo(s) – mas não podemos ter dúvidas quanto às influências do *rock* ali patentes, sobretudo nas músicas de Lô Borges, esse roqueiro genial de maravilhosa inspiração melódica(...)”<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

<sup>256</sup> LP Milton. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

<sup>257</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p. 119.

*Clube da Esquina* desponta como o disco que melhor exprime a variedade de temáticas e estilos que o grupo procurava apontar. O conjunto *Som Imaginário* também evidencia as influências do *rock*:

“(...) o *Som Imaginário* ia trabalhando cada vez mais com Milton Nascimento, influenciando-o e sendo influenciado por ele, é hoje uma das raras formações sobreviventes deste período e faz um trabalho que, não deixando de manifestar naturais influências de sonoridades estrangeiras, não pode de modo algum ser acusado de plagiador, muito pelo contrário(...)”<sup>258</sup>

Mas a forma do Clube se apropriar destas influências se distanciava muito da utilizada pelos tropicalistas. Nos arranjos, por exemplo, a presença dos instrumentos de *rock* não pretende criar um contraste que incomode o ouvinte, mas se alinhar com os instrumentos locais. Na versão em compacto de *Norwegian Wood* (Lennon e McCartney), “(...)é fantástico como em meio a todo aquele *rock* da versão original se ouve uma sanfona de toque tipicamente brasileiro...(...)”<sup>259</sup>. A importância desta maturação pode ser observada numa fala de Milton sobre suas gravações nos Estados Unidos:

“o primeiro disco gravado em Los Angeles, o *Courage*, é o único que foge à minha linha de pensamento e expressão. Foi muito prematuro, antes mesmo de eu ter preparado minha carreira aqui, e, sobretudo, eu me sentia muito sozinho. Achei as coisas muito frias e foi essa a imagem que fiz dos americanos. Já com os outros dois discos a história foi bem diferente: meus músicos brasileiros misturados com os músicos do jazz e do *rock* de lá.”<sup>260</sup>

A canção, como já dissemos, é um meio privilegiado para transações culturais, uma vez que a voz proporciona a apropriação da outra sonoridade, da outra voz. Toninho Horta e

---

<sup>258</sup> *ibid.*, p. 110.

<sup>259</sup> *ibid.*, p. 112. Esta canção foi depois relançada no LP *Sol de Primavera*, e a versão de compacto inserida na edição remasterizada do LP *Minas*.

<sup>260</sup> *ibid.*, p. 214.

Fernando Brant demonstram este argumento de maneira muito própria em *Falso Inglês(Wonder Woman)*:

“(...)Gene Kelly/canta e dança sem eu entender(...)  
*Beatles, Dylan, / eu tinha que inventar um jeito de falar inglês(...)*  
*Todos se encantaram com meu falso inglês/*  
*Oh, what I he you say, wannna get follow me here(...)*”<sup>261</sup>

A pronúncia do inglês, afetada pela dicção do português, torna-se o próprio centro da composição. A parte final da letra é um encadeamento de palavras e sonoridades que remetem ao inglês. Elas não têm sentido na seqüência textual da frase, embora se adequem perfeitamente à seqüência musical. Isto resume e resolve a canção, uma vez que o objetivo do sujeito(cantante) não era aprender inglês, e sim “inventar um jeito de falar”, criar seu próprio “falso inglês” para cantar e encantar.

As transações culturais, sabemos, não se dão em espaços neutros, em tempos vazios. Podemos, por isso, ir ainda mais fundo na identificação do papel de mediação cultural exercido pela voz. Já tratamos nesta dissertação da forte penetração da música *pop* de origem anglo-saxã, e do surgimento de conjuntos e intérpretes que compunham e cantavam em inglês a fim de participar da maior fatia do mercado fonográfico. *Falso inglês* aponta de forma inequívoca tal penetração, identificável aos meios de comunicação de massa: o cantante fala de estrelas de cinema (Gene Kelly), dos músicos que ouviu no rádio (Paul Anka, Bill Haley), da televisão (seriado *Wonder Woman*, *Mulher Maravilha*). No entanto, sua prática é diametralmente oposta a dos músicos que fingiam ser ingleses ou americanos. Seu inglês é assumidamente falso! Sua vontade não é copiar, mas sim reinventar através de sua própria interpretação da sonoridade daquela língua. Se entendermos também a música como linguagem, é exatamente isto que Toninho Horta obtém trabalhando batidas de violão, do estilo espanholado ao do *rock*, como em *Durango Kid* (dele e de Fernando Brant). Do mesmo modo, Lô Borges leva para o *rock* dedilhados e afinações que lembram os toques de viola, em *Nuvem Cigana, Tudo que você podia ser (Clube da Esquina)*, *Alunar* (LP Milton) ou *Como o machado* (LP Lô Borges, 1972).

---

<sup>261</sup> LP *Terra dos Pássaros*. Rio de Janeiro: EMI, 1976.

Vale lembrar também que, enquanto fração de jovens da classe média, eles participavam de um contexto internacionalizado onde construiu-se um determinado conceito de “juventude”, associável a iniciativas políticas e culturais. A obra do Clube da Esquina (e em toda aquela geração de compositores da MPB), de várias maneiras, mostra como as fronteiras artísticas tradicionais tinham sido rompidas. Nunca é demais lembrar que o cinema estava no próprio germe do Clube da Esquina. Depois das três sessões de *Jules et Jim*, de Truffaut, quando Márcio Borges e Milton Nascimento iniciaram sua parceria, incitados pelo filme a dar vazão a sua criatividade. Márcio era cinéfilo, cineasta amador e frequentador do Centro de Estudos Cinematográficos Posteriormente, Milton desenvolveu uma frutífera parceria com o cineasta Ruy Guerra, que também se tornou seu parceiro e utilizou as músicas como trilhas de seus filmes: *Canto Latino*, *A Chamada*, *Bodas*, *Cadê* entre outras. Tavinho Moura foi outro que muitas vezes participou da elaboração de trilhas cinematográficas, ganhando vários prêmios. Podemos perceber mesmo nos arranjos esta influência, como nas orquestrações de *Milagre dos Peixes*. O uso de sopros e cordas muitas vezes passa uma impressão de grandiosidade, tal própria das trilhas de cinema norte-americano, enquanto faixas como *A Chamada* ou *A última seção de música* vão em direção ao minimalismo, ao primitivismo das modernas vanguardas artísticas. Poderíamos ficar enumerando diversas trasações e referências intertextuais, mas não é este o caso. Nosso objetivo é assinalar as possibilidades de escolha estética disponíveis para os participantes da formação a partir da posição muito própria que ela ocupou no cenário da cultura brasileira.

A imagem do “caldo engrossando” proposta por Caetano descreve com precisão aquilo que podemos encontrar na obra do Clube da Esquina. A maturação de uma experiência social e cultural num contexto urbano interpenetrado por tradições e vínculos com o universo do campo e das culturas populares e por tradições e proposições modernas tornadas acessíveis e experimentáveis na metrópole, através dos meios de comunicação de massa. As reflexões mais avançadas de MARTÍN-BARBERO chamam a atenção para a passagem do popular para o massivo no contexto urbano e tecnológico, como processo de duração ampla e certa descontinuidade. Um procedimento como o refrão, por exemplo, não pode então ser reduzido a uma tática mercadológica, mas deve ser também relacionado às necessidades de memorização próprias da cultura popular de extração oral. O samba não



perde seu significado no morro porque se torna produto tipo exportação. Percebemos que, inevitavelmente, a discussão sobre o “popular” e o “nacional” está conectada ao peso da presença do Estado e do mercado, o que pretendemos analisar no capítulo seguinte.

### III - “O QUE FOI FEITO DEVERA”: INDÚSTRIA CULTURAL E ESTADO COMO LIMITES À PRODUÇÃO MUSICAL NOS ANOS 70

Em vários ensaios sobre este período criativo da cultura brasileira, a instauração do AI-5, no dia 13 de Dezembro de 1968, é considerada um importante ponto de inflexão. Até então, a liberdade de expressão na esfera cultural tinha sido preservada. A partir daí é quase um lugar comum afirmar a passagem para um período de trevas na cultura brasileira, assombrada pela mancha negra da censura. Tal interpretação acaba por estabelecer uma homologia entre política e cultura, relacionando diretamente a dispersão e diminuição das iniciativas dos criadores culturais com o endurecimento do regime. Nosso estudo deverá apontar em outra direção, principalmente por ressaltar o crescimento da indústria cultural nos anos 70 e as implicações de dois momentos cruciais do regime ditatorial: o “milagre” e a “abertura”. A sua dinâmica variável colocou para os produtores culturais “aberturas” e “fechamentos” que não corresponderam necessariamente ao maior ou menor grau de “liberalização” política.

Uma série de artigos políticos escritos em revistas semanais ou jornais no período de 64 a 68 mostra que havia, entre os setores que apoiaram o regime instaurado, uma percepção corrente da “revolução” como operação de salvaguarda da democracia<sup>262</sup>. Daí sua relutância em chamá-la de “golpe”. Mesmo entre boa parte dos opositores, considerava-se que seriam preservadas certas garantias democráticas. Entre os golpistas sustentou-se tal perspectiva mesmo após os anos mais “duros” do regime. Para eles, diante de sérias ameaças às instituições liberais e às necessidades do desenvolvimento nacional, a tomada do poder se justificaria como...

*“(...)a consagração da continuidade do Estado para a consecução de seus objetivos permanentes, com a previsão de um poder de arbitragem e de um poder de emergência, aptos a enfrentar, e vencer, quaisquer ameaças.”*<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> MERCADANTE, Luiz Fernando. “Há liberdade no Brasil”. *Realidade*. São Paulo: Abril, n ° 6, set. 1966, p.22; “Extra 1964: edição histórica da Revolução”. *O cruzeiro*, dez. 1964.

<sup>263</sup> “Liberdade e democracia”. *Segurança e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: ADESG, n ° 163, p.130.

O próprio AI-1 pode ser considerado uma tentativa de “não radicalizar” a “revolução vitoriosa”, caracterizando-a como “regime de exceção”, destinado a reestabelecer a normalidade democrática em seguida. Entretanto, seu efeito foi talvez inverso, uma vez que “(...)surpreendeu os que haviam aprovado a intervenção dos militares na crença de que sua intenção era restaurar a democracia.”<sup>264</sup>.

Em seu livro sobre a Doutrina de Segurança Nacional, COMBLIN leva em consideração a tradição do intervencionismo militar na política brasileira para demonstrar como os analistas do governo Castelo Branco se digladiavam entre caracterizar tal intervenção dentro da função de “preservação da democracia” ou já como autoritarismo. A Doutrina de Segurança Nacional articulava uma visão geopolítica à questão da guerra fria: “*Não há antagonismo entre a luta contra o comunismo e a busca do Brasil-potência*”<sup>265</sup>. A produção de um imaginário sobre a revolução cubana, sintetizado em Fidel e Che, gerava apreensões nos setores conservadores, dentro desta visão bipolarizada da política internacional. Desse modo associava-se o liberalismo e, conseqüentemente, o modelo norte-americano, ao ideal de desenvolvimento. Através do conceito de “guerra revolucionária”, toda reação política é associada ao comunismo, à barbárie: terrorismo, subversão, crítica, oposição política, “*tudo isso é manifestação de um único fenômeno*”<sup>266</sup>. Tratava-se de eliminar o “inimigo interno”, no caso alguns agitadores e subversivos comunistas que ameaçavam a “segurança nacional”. A doutrina serve então não só como base ideológica do projeto político e econômico dos militares, mas como sustentação da hegemonia e de toda gama de medidas repressivas, da censura à cassação de direitos políticos. A linguagem militar trespassava a da política. A esquerda muitas vezes adotava este mesmo procedimento discursivo, o que nos dá uma idéia do momento de tensão cultural em que o país se encontrava.

O autor também pretende demonstrar, através da análise das estruturas de controle e vigilância - os órgãos de inteligência militar - um processo crescente de restrição da democracia. Ainda em 68 houve enfrentamentos parlamentares, até o definitivo fechamento do Congresso. Podemos, no entanto, evocando a tese de ABRANCHES sobre a rotinização

---

<sup>264</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil*(1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984, p.54.

<sup>265</sup> COMBLIN, Joseph(pe.). *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.30.

<sup>266</sup> *ibid.*, p.47.

do autoritarismo, argumentar que o regime atuava de forma descontínua e irregular a fim de manter sua legitimidade e justificar seus “excessos” como exceções<sup>267</sup>. Esta flexibilidade institucional, um dos principais fatores que garantiram a durabilidade do regime militar, implicou numa variação da política cultural do Estado. Como aponta SUSSEKIND, podemos perceber diferentes estratégias: a utilização do espetáculo como tática, aproveitando os meios de comunicação de massa para atingir a população com um discurso ufanista; a supressão da criação cultural via censura e perseguições; a política de cooptação de artistas através de incentivos estatais, afinada às concepções estatais de cultura brasileira<sup>268</sup>.

De acordo com ALVES, podemos pensar em três ciclos de instauração da ditadura. Num 1º ciclo, os militares se preocuparam com o corte dos vínculos políticos populistas e a repressão aos movimentos classistas. O 2º ciclo seria a tomada da burocracia de Estado e a eliminação da oposição no plano institucional, através da cassação de mandatos no Congresso (1965/1966), sem uso de violência generalizada. Já o 3º ciclo seria caracterizado pela repressão à sociedade civil, com uso extremado da violência, a partir de 68. Com a suspensão do Congresso entre Dezembro de 68 e Outubro de 69, efetivou-se a arbitrariedade dos decretos-lei. Para a autora, a Doutrina de Segurança Nacional apresentava uma fórmula de governo onde “(...)define-se a autoridade como decorrente não do povo, mas do exercício de facto do poder.”<sup>269</sup>.

Não podemos simplesmente colocar a análise cultural a reboque dos acontecimentos políticos, mas sim considerar a interferência do autoritarismo a partir de sua própria política cultural, que não deve ser resumida à censura. Já em 1970, Roberto SCHWARZ, em seu ensaio *Cultura e política, 1964-1969*, analisava sob este prisma a relativa hegemonia cultural da esquerda entre 61 e 68. Segundo o autor, a preocupação do regime era cortar “(...)as pontes entre o movimento cultural e as massas(...)”<sup>270</sup>. Assim, o ideário esquerdista podia crescer dentro de uma área restrita enquanto não representasse maior ameaça ao domínio militar. Enquanto isolava a intelectualidade, o Estado investia nos meios de

---

<sup>267</sup> ABRANCHES, Sérgio. Crise e transição: uma interpretação do momento político nacional. *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 25, n°3, 1982, p.320.

<sup>268</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.13.

<sup>269</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. op.cit., p.54.

<sup>270</sup> apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit.,p.30.

comunicação de massa, particularmente na televisão. Do ponto de vista da manutenção do poder, portanto, era essencial evitar qualquer aliança entre forças populares e esquerdistas, e ao mesmo tempo conquistar as massas através da consolidação de um maquinário propagandístico que pudesse veicular a ideologia da segurança e do desenvolvimento nacional. SUSSEKIND chama a atenção para o uso que os governos militares passaram a fazer dessa “linguagem do espetáculo” a fim de promover a utopia do “Brasil Grande”<sup>271</sup>. O auge desta estratégia foi a conquista da Copa de 70, euforicamente antecipada e comemorada no hino *Pra frente, Brasil*, como prelúdio extasiante do milagre econômico<sup>272</sup>.

A conciliação das camadas dominantes numa “reforma pelo alto” trouxe consigo um fortalecimento da Sociedade Política em detrimento da Sociedade Civil. O tecnocratismo e a doutrina de segurança nacional, bem como toda política econômica do regime indicam tal tendência. Estes seriam, segundo COUTINHO, mecanismos de cooptação das camadas médias<sup>273</sup>. Durante o período da ditadura militar, no bojo daquilo que foi chamado por alguns autores de “modernização conservadora” ou “reacionária” (dada sua ênfase econômica e tecnocrática ser compatível à manutenção do autoritarismo político), houve um crescimento sem precedentes do que os teóricos frankfurtianos denominaram Indústria Cultural<sup>274</sup>, e especialmente, para efeito deste trabalho, da indústria fonográfica. As observações de ORTIZ sobre o crescimento do mercado de bens simbólicos nas décadas de 60 e 70 são, neste sentido, de extrema pertinência. Para ele, o Estado militar aprofundou as medidas econômicas tomadas no governo JK, reorganizando a economia de modo a inseri-la no processo de internacionalização do capital, consolidando no Brasil o chamado “capitalismo tardio”<sup>275</sup>. Esta transformação econômica teria conseqüências culturais imediatas: “(...) paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortaleceu-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de

---

<sup>271</sup> SUSSEKIND, Flora. op. cit., pp.13-14.

<sup>272</sup> Sobre o ufanismo promovido pelo regime militar, ver “Ufanismo”. *Realidade*. São Paulo: Abril, set. 1970, p.98.

<sup>273</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990, p.43.

<sup>274</sup> Sobre este conceito, ver ADORNO, Theodore W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982, pp.113-156.

<sup>275</sup> Essa expressão foi empregada primeiramente por Mandel para designar o capitalismo multinacional. A respeito, ver JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, pp.22-25.

*bens culturais.*”<sup>276</sup>.

Uma canção do Clube da Esquina que trata exatamente deste momento específico do país é *Feira Moderna*, de Lô Borges e Beto Guedes, com letra de Fernando Brant.

*“Tua cor é o que eles olham,/ velha chaga  
Teu sorriso é o que eles temem,/ medo, medo  
Feira moderna, o convite sensual / Oh! telefonista, a palavra já morreu  
Meu coração é novo / Meu coração é novo/ E eu nem li o jornal  
Nessa caverna, o convite é sempre igual  
Oh! Telefonista, se a distância já morreu  
Independência ou morte / Descansa em berço forte  
A paz na terra amém”*

Esta música, que foi defendida pelo *Som Imaginário* no FIC em 1970, e depois gravada por Beto Guedes no LP *Amor de índio*, em 1978, capta bem a associação entre os modernos meios de comunicação e o misto de espanto e sedução que atingem o homem moderno. A morte da “distância” e da “palavra” está associada a um meio que parece não dar conta de comunicar a novidade - o jornal. Anuncia-se uma nova fase em que o “agora” torna-se o tempo por excelência do mundo do capital, mas também, o que é muito interessante, o tempo por excelência da transformação. Porém, uma sutileza que chama bastante atenção é que esta urgência de “novidade” (muito bem simbolizada na figura da telefonista) vem entremeada por referências ao passado e a textos tradicionais, como o Hino Nacional, o Pai Nosso e o mito da caverna. Se a “feira” é “moderna” e o “convite” é “sensual”, este também é “sempre igual”, o que significa que o mercado pode ser percebido como algo que integra um conjunto de sistemas normativos que em algum momento da história estiveram restringindo a ação humana. Esta tensão entre a urgência do novo, própria do capitalismo, e a idéia de que o novo é uma reedição diferente da ancestral luta pela liberdade humana transparece em todo arranjo na versão do *Som Imaginário*, um desobediente rock selvagem com órgão elétrico e vocal gritado de Zé Rodrix.

---

<sup>276</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna* ....op. cit., p.114.

Com aumento da presença de capital e empresas multinacionais, consolidou-se o mercado de bens culturais. Isto é perceptível, por exemplo, pelo aumento significativo da publicidade a partir do chamado “milagre econômico” no início dos anos 70. A maior facilidade em adquirir eletrodomésticos ajudou a catapultar o crescimento da indústria fonográfica<sup>277</sup>. ORTIZ observa essa associação, mostrando dados estatísticos que comprovam a grande expansão da venda de aparelhos de som (813% entre 67 e 80) e de discos e fitas. Segundo o autor, o faturamento das empresas do ramo cresceu 1375% entre 70 e 76<sup>278</sup>. Paralelamente, dentro do aspecto “integracionista” da Doutrina de Segurança Nacional, foi dada especial atenção às possibilidades estratégicas dos meios de comunicação de massa, motivando a criação do Ministério das Comunicações, da EMBRATEL, FUNARTE, EMBRAFILME, empresas destinadas a implementar as concepções de cultura do autoritarismo e apoiar as empresas privadas do setor.

ORTIZ chama atenção para esta dimensão paradoxal, em que o Estado aparece simultaneamente como repressor e incentivador das atividades culturais. A própria atuação seletiva da censura reflete este paradoxo, na medida em que era preciso controlar a circulação cultural sem causar maiores prejuízos aos empresários do setor. A instrumentalização dos meios de comunicação para integrar o território e a nação refletem a concepção do Estado como “(...)centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos(...)”<sup>279</sup>. Para o autor, a recorrência de termos como “solidariedade” e “objetivos nacionais” nos documentos militares revela na Ideologia de Segurança Nacional a pretensão de produzir solidariedade orgânica, de forma semelhante à das religiões em “sociedades tradicionais” analisadas por Durkheim. É fundamental frisar que esta transformação na esfera das comunicações, embora interesse tanto ao regime quanto aos grupos empresariais, é interpretada pelo primeiro em termos de sua ideologia de poder e pelos últimos na ótica do mercado.

Precisamos levar em conta, a partir de então, os novos hábitos e bens de consumo, a aparelhagem de meios de comunicação e reprodução cultural (televisão, som estéreo, fita cassete), articulados na lógica global de mercado do capitalismo, e a conseqüente afirmação

---

<sup>277</sup> Podemos verificar tal facilidade num caderno sobre aparelhagem publicado em revista semanal. “Som Especial”. *O cruzeiro*. São Paulo, 11/04/1973, p.59.

<sup>278</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna ...* op. cit., p. 127.

<sup>279</sup> *ibid.*, p.115.

da mercadoria como medida adequada para a prática da criação musical. Em outros termos, ergueu-se nossa “oca” na aldeia global mcluhaniana. No caso específico da indústria fonográfica, as gravadoras multinacionais produziam e distribuíam discos (e posteriormente fitas) nacionais e estrangeiros através de suas “filiais” locais, promoviam seus artistas nos diversos meios de comunicação (programas televisivos como *O fino da bossa*, festivais, crítica especializada em jornais e revistas, etc.) e dispunham de equipamentos de estúdio razoavelmente modernos.

No final dos anos 60, a tensão inicial entre a bossa nova/MPB e a Jovem Guarda acabaria se deslocando para a oposição entre canção de protesto e tropicalismo. Embora este último se configurasse, em termos de mercado, como alternativa que conciliava a tradição experimentalista da bossa e a modernidade da música jovem internacional, sua postura vanguardista, combinada com a radicalidade do momento político, trouxe o acirramento do embate em torno do que seria a contribuição legítima à “linha evolutiva” da MPB. Simultaneamente, a consolidação da indústria cultural trazia implicações inéditas para o fazer social do músico popular, principalmente com a introdução dos novos recursos de estúdio. Como bem disse um crítico musical, num balanço da produção dos anos seguintes: “*Quem quiser se arriscar a escrever algumas notas sobre a cultura brasileira de 1969 para cá terá fatalmente que privilegiar dois elementos: a censura e os meios de produção cultural*”<sup>280</sup>.

É preciso então analisar o cenário musical brasileiro a partir de uma perspectiva que articule os embates internos, agravados pelo aumento da repressão, às transformações decorrentes da consolidação da indústria fonográfica. A internacionalização do mercado de discos chegava então a uma nova fase, com significativas conseqüências para a produção da canção popular. A interpenetração de estilos alcançou um nível inédito, em que o elemento massivo invadiu diferentes tradições musicais e passou a difundir uma série de tecnologias e práticas para produção de discos, como a aparelhagem de estúdio e os instrumentos eletrificados. A pergunta central que aqui enfrentamos é exatamente esta: como foi possível que esta internacionalização, antes vistas com resistência, passassem a ser aceita?

Ao tratarmos do debate cultural e da produção de discos face à nova fase de internacionalização, veremos de que forma se deram os enfrentamentos simbólicos,

---

<sup>280</sup> MORAES, Renato de. “Enchendo o vazio”. *Visão*, São Paulo, 15/05/1978, p.79.



principalmente entre tropicalistas e engajados, para então situar o Clube da Esquina como posição alternativa à destes grupos. Nossa intenção é criticar o “lugar comum” de que os anos 70 seriam um período sombrio da cultura brasileira, e da MPB em particular. Para autores como GALVÃO ou ORTIZ, o recrudescimento da censura(e da repressão em geral) marcaria a derrota cultural e o fim daquela efervescência da década anterior. Segundo AGUIAR, os anos 70 “(...)não acrescentam nenhum dado realmente novo à tradição da MPB.”<sup>281</sup>. A idéia de um “vazio cultural” imperou entre críticos e mesmo criadores. Tal perspectiva remetia ao impacto da censura e mesmo de novas práticas de consumo sobre uma produção cultural que era avaliada segundo critérios “artísticos”, como a preocupação com a “novidade”, a “liberdade de criação” e a “autonomia” da arte. Porém, eram estes mesmos conceitos que estavam postos em xeque dentro da produção musical. Nossa intenção é evidenciar as estratégias particulares encontradas pelos membros do Clube da Esquina para lidar com as dificuldades postas por esta nova conjuntura.

Longe de ter sido uma imposição direta e irreversível, essa internacionalização foi um processo contraditório, cheio de idas e vindas. Não foi algo que aconteceu da noite para o dia, sem resistências, fossem elas críticas ou meramente conservadoras. Não se pode simplesmente resumi-lo em um modelo de centro X periferia ou nacional X importado, ainda que não queiramos aqui negligenciar as origens das multinacionais que controlam a indústria do disco. MORELLI mostra que houve um certo predomínio da música estrangeira nas programações de rádio e nos suplementos de gravadoras nos anos 70. Para a autora, isto ocorria principalmente devido ao custo mais baixo de importar as matrizes ao invés de produzir um disco no Brasil<sup>282</sup>. Mas há estatísticas variadas e discordantes, o que nos permite apenas indicar uma tendência geral de pequeno desequilíbrio em favor das gravações estrangeiras. Há também um ponto pertinente recuperado por ORTIZ: as empresas transnacionais da área fonográfica operavam de forma diferenciada, permitindo às suas filiais valorizar músicos locais em seus próprios mercados, e mesmo exportá-los como representantes de gêneros nacionais.

Assim, se podemos falar em uma “canção internacional de massa”, ainda que a influência do *pop* de língua inglesa seja inegável, outros mercados podem eventualmente

---

<sup>281</sup> AGUIAR, Joaquim Alves de. op.cit., p.152.

<sup>282</sup> MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991, pp. 48-51.

apresentar formulações que não se prendam a este modelo. Não podemos recair no simplismo de tratar o cenário musical brasileiro como mero receptáculo de inovações e tendências de mercado. Como bem lembra ORTIZ, nos anos 70, a indústria cultural brasileira (ainda que composta também por capital multinacional) se encontrava em condições de disputar os mercados internacionais: seu caso paradigmático seria a novela global. Se na década de 60 a bossa-nova tinha sido nosso “padrão exportação”, nos 70 já haveria lugar para produções mais próximas daquilo que ele chamou internacional-popular. Assim, o Brasil, embora seja uma “área marginal”, consegue ocupar uma posição intermediária na medida em que ajusta sua produção cultural ao “gosto dominante dos mass media”<sup>283</sup>. Podemos ir mais além, uma vez que estendemos nossas preocupações em direção à problematização que os músicos brasileiros puderam dar a esse gosto dominante.

Não é, portanto, o aspecto quantitativo que nos interessa, e sim a mudança de comportamento de músicos, críticos, consumidores e empresas. Qual o impacto dessa assimilação do *pop* internacional no meio da MPB? Como passaria de proposta maldita a lugar comum, fórmula reivindicada por uma diversidade de compositores que apontavam no meio? Porque a utilização de instrumentos eletrificados passaria a ser vista com naturalidade? Mesmo músicos altamente identificados àquela idéia “purista” de MPB, como Chico Buarque, passariam a adotá-la, ainda que de forma mais sutil. Composições e gravações em inglês feitas por músicos brasileiros, copiavam a formação e o estilo de conjuntos roqueiros, a fim de alçar vôo rápido rumo às paradas de sucesso<sup>284</sup>. Simultaneamente, uma rearticulação do significado de “popular” foi se fortalecendo, em que a popularidade se identifica à intensidade do consumo. Para ORTIZ, “(...) a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais.”<sup>285</sup>. Como vimos, esta concepção de “popular” já estava presente na Jovem Guarda. Mas, com a expansão da sociedade de consumo e a maior profissionalização dos músicos, os critérios de mercado se estenderam ao domínio da MPB. Nos interessa agora investigar como isso tudo foi possível.

Para tanto, vamos delimitar campos de estudo. Em primeiro, a penetração da estética *pop* na MPB, discutindo aí a participação do movimento tropicalista, seu questionamento

---

<sup>283</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição...* op.cit., p.205.

<sup>284</sup> “Made in Brasil”. *Veja*. São Paulo: Abril, 6/12/1972, pp. 105-106.

<sup>285</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição...* op.cit., p.164.

do nacional-popular e a reação dos setores ligados à canção de protesto. Depois, o impacto geral da internacionalização das práticas de produção fonográfica na criação musical e no conflito entre os conceitos de “arte” e “cultura de massa”. Por fim, nas interferências diretas e indiretas da política cultural do regime militar - da qual a censura foi o aspecto mais visível, mas não único - sobre o cenário musical e a produção de discos.

O tropicalismo<sup>286</sup> sem dúvida produziu abalos no cenário da MPB, ao surgir em 1967, no III Festival da Record. Seus principais expoentes musicais, os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, estavam até então vinculados à tradição da bossa nova e mesmo à canção participante. Deu-se um verdadeiro susto entre vários críticos, já acostumados a elogiar os baianos. Sérgio Cabral, importante jornalista e crítico musical, diria durante uma entrevista alguns anos depois:

*“(...)estava espremido entre a admiração que tinha por eles e as minhas antigas convicções violentamente atingidas pelas guitarras elétricas(...)**agora, parece ridículo**(...)mas a três anos o negócio não era tão simples assim.”*<sup>287</sup> (grifo meu).

O primeiro LP de Gil trazia composições baseadas na música nordestina, como *Roda, Procissão e Louvação*, de harmonia simples e arranjo despojado, usando apenas instrumentos acústicos, com letras de teor social, coadjuvadas por uma bossa típica, *Beira mar*. Até 66, haviam participado de entrevistas e reportagens ao lado dos novos nomes que surgiam no cenário da MPB, sem transparecer quaisquer divergências em suas propostas estéticas. Entrevistas de Gil e Caetano em princípio de carreira explicitam este posicionamento, ressaltado sua admiração onipresente por João Gilberto. Explicava então Caetano:

*“Preocupado com as coisas que Tom, Vinícius e João Gilberto formulavam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em*

---

<sup>286</sup> Adotamos esta denominação por ser a mais utilizada nos textos que tratam do assunto. Para os fins de nossa discussão, enfatizamos apenas a vertente musical do movimento. Ver NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Marina. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n° 35, 1988, p.65.

<sup>287</sup> “Caetano Veloso”. Entrevista cedida ao jornal *O Pasquim*, n° 84, 11-17/04/1971, p.5.

*diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa-nova e queria fazer música brasileira(...). Hoje digo o que sinto, com o aperfeiçoamento musical que adquirir e com a consciência que a realidade brasileira me dá.*”<sup>288</sup>

Palavras que poderiam ser postas na boca de qualquer expoente da canção participante! No entanto, extrapola os limites desta dissertação entender em si a guinada dos baianos. Cabe sim avaliar de forma ela afetou o cenário musical de sua época.

De maneira geral, a proposta tropicalista visava romper a dicotomia que se estabelecera entre a MPB e o iê-iê-iê, recuperando a “linha evolutiva” supostamente perdida desde a bossa. Já no ensaio *Da Jovem Guarda a João Gilberto*(1966), o crítico e poeta CAMPOS não só constatava esta oposição, mas procurava através dela criticar o desvio da MPB dos procedimentos intimistas de interpretação da bossa, que a Jovem Guarda estaria preservando<sup>289</sup>. Usando como exemplo a cantora Elis Regina, condena o canto melodramático e exagerado. Para ele, tal postura estaria contrariando o ideal de concisão e precisão da interpretação joãogilbertiana. Para um crítico favorável a Elis, a ênfase gestual e o excesso de efeitos vocais empregados pela cantora procuravam imprimir às canções uma alta dose de emocionalismo, aí identificados ao cantar “popular”, “autêntico”. Seria um elogio ao canto afro-brasileiro de “força primitiva” que “o disco e o rádio negaram valor artístico”<sup>290</sup>. A questão da interpretação tornara-se um ponto chave dos embates estéticos, e alguns mpbistas estavam aí rompendo claramente com as proposições bossanovísticas. Esta “teatralização da canção”, executada de modo a apresentar letra e voz combinados a gestos e ações, se tornara comum em peças teatrais e programas de televisão, operando como uma “coreografia do engajamento”<sup>291</sup>. *O fino da bossa* e outros do gênero serviram assim como espaço de adaptação da MPB ao público de massa, testemunhando a transição do intimismo ao épico<sup>292</sup>. Esta discussão ressalta por contraste um certo elitismo

---

<sup>288</sup> KALILI, Narciso. op.cit., p.119.

<sup>289</sup> CAMPOS, Augusto de. op.cit., p.112. Como vimos, os concretistas viam na bossa nova a tradução musical de seu projeto vanguardista, e passariam a apontar os tropicalistas como seus continuadores.

<sup>290</sup> “Fino da Bossa”. *Realidade*, São Paulo: Abril, n° 5, ago. 1966, p.10.

<sup>291</sup> Ver, por exemplo, a análise da fusão dos aspectos visuais e sonoros na interpretação de Maria Bethânia para a canção *Carcará*, em CONTIER, Arnaldo. op.cit., p.36.

<sup>292</sup> PELEGRINI, Sandra Cássia Araújo. Ação cultural no pós-golpe: um destaque à produção musical contestadora. in: *História e Cultura*. Ponta Grossa: UEPG/ANPUH-PR, 1997, pp.49-64.

que pairava nas colocações do poeta concretista, que rejeitava então procedimentos vinculados exclusivamente à cultura popular. De fato, no projeto da vanguarda não cabiam as concepções então vigentes do nacional-popular.

CAMPOS procurava também criticar a canção participante por seu purismo nacionalista e passadismo, tendo como exemplo predileto *A banda* de Chico Buarque, interpretada no festival por Nara Leão. Simultaneamente, não deixava de ressaltar a ingenuidade e falta de apuro técnico do som de Erasmo, Roberto e Wanderléia. O lançamento das composições *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* veio, neste sentido, equacionar de outra forma o dilema entre o nacional e o estrangeiro, o arcaico e o moderno, o rural e o urbano, o popular e a vanguarda. Tais canções seriam:

*“(...)a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras.”*<sup>293</sup>

O conceito de “linha evolutiva”, utilizado pelo próprio Caetano, revela a preocupação dos tropicalistas com o “novo”, identificado à faceta experimentalista da bossa e às vanguardas artísticas. Isto explica a aproximação do movimento com os poetas concretistas e músicos de vanguarda erudita como Rogério Duprat e os membros do grupo Música Nova. Dava-se ênfase a conceitos como “modernidade” e “ruptura”, contrapostos a “tradição” e “redundância”. Tal procedimento de inovação retomava de Oswald de Andrade *“(...)um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna.”*<sup>294</sup>. As características altamente incorporativas do movimento, ligadas ao antropofagismo e à valorização da miscigenação tropical, tornaram-no receptivo às novidades da contracultura jovem e da teoria da informação. Essa abertura estética veio a ser caracterizada como “som universal”. Era o que mais interessava os tropicalistas na música *pop* internacional, um “exercício de liberdade” descompromissado com o que havia sido feito.

---

<sup>293</sup> CAMPOS, Augusto de. op.cit., p.113-114.

Neste aspecto, a referência mais nítida era a dos *Beatles*. Para Gilberto Gil, eles “(...)quase que puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura musical internacional anterior. Eles procuraram colocar tudo no mesmo nível(...)”<sup>295</sup>. E talvez seja uma de suas canções, *Domingo no parque*, que melhor realiza essa proposta. O arranjo de Rogério Duprat combina instrumentos clássicos com berimbau, violão e guitarra elétrica. As cordas pontuam o ritmo de capoeira junto com os vocais dos Mutantes. Ainda que estes guardem um sabor iê-iê-iê, encaixam perfeitamente no motivo capoeirista de pergunta-resposta. As influências regionais de Gil foram misturadas com o estilo dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, que tanto fascinava o baiano. O arranjo de *Domingo no parque* aponta na mesma direção do de *Within you, without you*, uma canção *pop oriental* (expressão de seu compositor, George Harrison), em que o naipe de cordas executa uma melodia indiana.

Essa proposta de ruptura das tradições caía “como uma luva” no momento em que o cenário da MPB era abalado pelo crescimento da indústria cultural e apresentava um reduzido leque de opções estéticas. A capacidade do *rock* derrubar barreiras ficou evidente para Gil ao trabalhar com o grupo paulista *Os Mutantes*, cujo ecletismo e desprendimento ante quaisquer convenções musicais assombraram até o ousado baiano. Daí a preocupação dos tropicalistas em identificar sua música dentro do universo *pop*, embora este não fosse então um termo definido no cenário musical brasileiro. Ao encarar a condição de mercadoria da canção com absoluta naturalidade<sup>296</sup>, os tropicalistas demonstraram que sua dívida para com a Jovem Guarda não se resumia às guitarras.

Caetano insistiria que o tropicalismo era uma “moda”, algo afinado à novidade e à inovação, enquanto os críticos ligados à canção de protesto consideraram sua sonoridade universal meramente uma estratégia de mercado num momento de estagnação. O compositor emebista Sidney Miller afirmaria que se permitia “através da universalização do gosto popular, firmarem posição os grupos que dominam o mercado do disco”<sup>297</sup>. Para os tropicalistas, era preciso sim refletir sobre os impasses da vida moderna e da realidade cotidiana da sociedade de consumo, o aqui e agora, como em *Alegria*,

---

<sup>294</sup> *ibid.*, p.161.

<sup>295</sup> apud. CAMPOS, Augusto de. *op.cit.*, p.193.

<sup>296</sup> Incorporavam a linguagem rápida da propaganda: os Mutantes compuseram inclusive o *jingle* da Shell em 1968. Ver CALLADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.171.

<sup>297</sup> MILLER, Sidney. “O universalismo e a MPB”. *Revista Civilização Brasileira*, v.4, n° 21/22, set/dez. 1968, pp.207-221.

*alegria: “Caminhando contra o vento/sem lenço sem documento/ (...)espaçonaves guerrilhas/em cardinales bonitas/eu vou/ em caras de presidentes/(...)bomba ou brigitte bardot (...)”.*

Como ressalta AGUIAR, trata-se da instalação cômoda do sujeito no mundo do mercado, alegorizado pela própria canção, em oposição às ressalvas presentes entre os engajados<sup>298</sup>. Sua linguagem despojada e fragmentária, o arranjo com guitarras e órgão executado pela banda de *rock* Beat Boys, a harmonia simples e o ritmo de marcha dava m um tom simultaneamente despretenso e irônico, postura semelhante à adotada pelos Beatles. Aos críticos do “som universal”, Caetano respondeu que se negava a “folclorizar seu subdesenvolvimento” para compensar as dificuldades técnicas, uma maneira sutil de acusar os engajados de incompetência diante das inovações tecnológicas da aparelhagem de estúdio, e de retrógrados por retomar o repertório popular de uma perspectiva folclorizante.

A crítica associada ao tropicalismo questionava o excesso de “violas e marias” na MPB, personagens que viria a substituir pelo sujeito moderno e o artista de vanguarda, absolutamente confortáveis diante do mercado. Essa figura do poeta moderno e cosmopolita, “sem lenço, sem documento”, se contrapunha à do cantador, do violeiro narrando suas andanças, que a canção de protesto apresentava como elemento central de sua enunciação musical. Se de um lado esta figura representa a aproximação com o povo e uma estratégia de legitimação diante do público ouvinte (idealmente as camadas populares, mas na prática seus pares: músicos e universitários) através de um sujeito autorizado a narrar as dificuldades do povo (*O cantador, A estrada e o violeiro, Ponteio*), de outro ela expressa a busca de uma mediação, nem sempre bem sucedida, entre a cultura rural e a urbana, feita possível na afirmação das possibilidades narrativas da canção enquanto ofício ligado ao artesanal, que a música engajada reiterava em contraposição à transformação da canção em mercadoria no âmbito do capitalismo.

Se os tropicalistas abandonavam a estratégia populista de mimetizar o povo, apresentavam em contraponto a figura do poeta de vanguarda como sujeito autorizado, nem tanto a compreender, mas a “desfraldar a bandeira” de um Brasil cheio de contrastes e iniciar “a manhã tropical”. Só sua estratégia antropofágica caracterizaria a postura moderna e brasileira, habilitando-os a cantar o “bumba-iê-iê-boi”. Assim, o tropicalismo oferecia um

---

<sup>298</sup> AGUIAR, Joaquim. op.cit., p.151.

universo poético povoado de referências à cultura de massa internacional, marcas de produtos, artistas famosos, palavras em inglês (de Caetano: “*leia na sua camisa/baby, I love you*”). Imagens alegóricas de um país contrastante em que o moderno e o arcaico se misturavam. Ante a tendência de simplificação técnica da canção de protesto, ele pretendia alcançar os mesmos resultados do primeiro mundo musical, com suas colagens e efeitos sonoros destinados a romper com a audição comportada. Se a canção de protesto buscava de certa forma uma “estética da escassez” para descrever as agruras de um povo “em falta”, os tropicalistas buscavam uma “estética do excesso” para seduzir um consumidor urbano ávido por novidades<sup>299</sup>.

Não desejamos discutir a polêmica entre as interpretações de FAVARETTO e HOLANDA, em que o primeiro entende que o tropicalismo “explodiu” de forma a produzir uma abertura político-cultural e criticar todo o passado cultural brasileiro, e a segunda sugere que o movimento foi a expressão de uma “crise”<sup>300</sup>. Nos interessa apontar que o movimento se aproveita de uma perda de legitimidade do discurso revolucionário de esquerda, à medida que o regime militar avança seus tentáculos. Sua proposta era rechaçar o populismo, a perspectiva finalista sobre a obra de arte e a própria expectativa de futuro utópico e redentor que a canção de protesto reproduzia. Denunciar a falência do marxismo (e de todas as doutrinas “fechadas”) e das pretensões da juventude de tomar o poder: “sem livros e sem fuzil”. Trocar a perspectiva de ação coletiva pela idéia da experiência pessoal em “viagens” introspectivas. Esta faceta comportamental do tropicalismo foi certamente seu elemento mais subversivo, chegando mesmo a motivar o exílio de Caetano e Gil. Trazia a assimilação da nova atitude sexual, do uso de drogas, da psicanálise, daquilo que se convencionou chamar contracultura<sup>301</sup>.

Sua ambigüidade como programa estético - que seus integrantes consideravam um elemento constitutivo - fica evidente quando se discute sua posição diante do mercado. Embora problematizasse a indústria cultural, foi rapidamente assimilado por ela. Embora

---

<sup>299</sup> A expressão “estética do excesso” é usada por NAVES para ressaltar a capacidade inclusiva da cultura brasileira, que ela destaca no modernismo de 22 e no movimento tropicalista. NAVES, Santuza Cambraia. op. cit., p. 219.

<sup>300</sup> Sobre este debate, ver NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Marina. op.cit., p.56.

<sup>301</sup> Esse desbunde tropical teve na coluna *Underground*, escrita por Luiz Carlos Maciel para *O Pasquim*, sua maior vitrine. Segundo COUTINHO, é possível acompanhar por ela a evolução do irracionalismo no Brasil, indo de Marcuse a Wittgenstein e as filosofias orientais. COUTINHO, Carlos Nelson. “A Escola de Frankfurt e a cultura brasileira”. *Presença*, São Paulo, n ° 7, 1986, pp. 100-112.



reivindicasse uma posição de vanguarda, pretendia ser consumido massivamente. Se defendia a retomada da “linha evolutiva” para ter um “julgamento de criação”, rompia todos os critérios de gosto, indo do fino ao cafona. Através de procedimentos de ironia e pastiche, a crítica interna ao mercado - as citações do *kistch* e da jovem guarda, por exemplo - conviviam com sua celebração e uso indiscriminado de meios e estratégias midiáticas. As experiências poético-musicais dos baianos se transformaram “(...)em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais que um estilo, um gênero.”<sup>302</sup>.

A postura crítica fluida dos integrantes do movimento refletia tanto a ausência de um modelo de “canção tropicalista” quanto a preocupação de acompanhar as últimas novidades do mercado fonográfico internacional. O ideal vanguardista de ruptura, associado ao conceito de “linha evolutiva”, sustentava uma radicalização crítica que demolia convenções musicais vigentes, mas, simultaneamente, adequavam a produção musical aos parâmetros instituídos pela internacionalização do mercado fonográfico. Por ser integrado por músicos que já tinham prestígio junto à crítica e aos pares, ter o apoio de vanguardas artísticas do campo erudito e assimilado o desprendimento diante das convenções tradicionais próprio da cultura jovem, o tropicalismo tornou possível a adaptação de conceitos modernos como “criação” e “novo” às transformações culturais promovidas pelo avanço do mercado.

Isto fica muito claro no que diz respeito à questão da “profissionalização” do músico. A alta produtividade dos tropicalistas em estúdio é algo a ser ressaltado<sup>303</sup>. Curioso notar que, embora o tropicalismo usasse a anarquia, o desgoverno e o antropofagismo para afirmar uma posição vanguardística e crítica ao “estabelecido”, seus músicos se comportavam bem dentro das regras de funcionamento da indústria fonográfica, chegando na hora aos estúdios, gravando regularmente e procedendo com total “profissionalismo”. SCHWARZ, ferrenho crítico do tropicalismo, notou com perspicácia o elogio do músico profissional em detrimento do amador, numa entrevista do grupo de vanguarda *Música Nova*. A proposta de um critério de criação tecnológico, associado à utilização do sucesso comercial como sinônimo de competência, sinalizava uma absolutização da produção cultural como mercadoria<sup>304</sup>. Neste ponto podemos afirmar que os bossanovistas e emebistas eram bem

---

<sup>302</sup> NAPOLITANO, Marcos & VILLAGA, Marina. op.cit., p. 67.

<sup>303</sup> André Midani, diretor da gravadora Philips no período em questão, chamava atenção para a “seriedade profissional” de Gilberto Gil, contrapondo-o à postura “dileitante” dos bossanovistas. apud. MORELLI, Rita L.C. op.cit., p.68.

<sup>304</sup> apud. MOTA, Carlos Guilherme. op.cit., p.246.

mais subversivos. Um promotor de espetáculos do tipo “circuito universitário” (adotados como alternativa após a falência dos festivais) comparava: “*Se eles fossem como o Gil, principalmente o Chico, que faz um show e volta para o Rio para tomar chope, iriam faturar horrores.*”<sup>305</sup>. Entendemos que uma das características mais marcantes do Clube da Esquina foi exatamente sua resistência ao “profissionalismo”, o que interpretamos como momento mesmo do choque entre as noções mercadológicas e os valores culturais específicos da formação de seus membros.

Por isso interessa observar o caráter cambiante das posições destes críticos e criadores mediante as questões técnicas e estéticas colocadas pela indústria cultural: o mesmo Augusto de Campos que defendera a interpretação *cool* da linha de João Gilberto, dois anos depois, viria a elogiar os gritos hendrixianos de Gil (*Questão de ordem*) e joplinianos de Gal (*Divino maravilhoso*). Esse grito foi a marca sonora de uma atitude estética agressiva, avessa ao “bom gosto” musical, enfatizando o ruído como dissonância. A liberação vocal passava a ser entendida como parte da tendência maior de liberação do corpo, tema freqüente do debate contracultural. O termo agressividade não era uma exclusividade do campo musical. Soa como uma generalização de conceitos estéticos mais específicos, desde a ‘estética da fome’ do Cinema Novo, o teatro ‘chocante’ de Zé Celso Martinez Corrêa ao anarquismo musical dos tropicalistas. Para a análise cultural de esquerda, desconfiada das direções da contracultura, tratava-se de “irracionalismo”.

Toda essa disputa simbólica e prática teve nos festivais o seu palco privilegiado. Os festivais representavam um canal direto com o público alvo da MPB e do tropicalismo, os universitários. Tanto que, na eminência de sua falência, a alternativa rapidamente adotada foi a do chamado “circuito universitário”, de excursões por faculdades de várias regiões. Embora se destinassem a revelar e promover novos artistas para a faixa jovem através da transmissão de espetáculos ao vivo, ofereciam um espaço onde se faziam presentes critérios diferentes dos do mercado, e mesmo opostos a este. Representavam, até certo ponto, um caminho alternativo ao do sucesso comercial. A atuação do júri produzia um efeito de “prestígio” rapidamente reafirmado pela crítica. Critérios de qualidade, bem mais ligados à cultura erudita do que à de massa, exerciam um contrabalanço que pretendia caracterizar o músico como criador/compositor, como “artista”. De fato, era interesse das gravadoras

---

<sup>305</sup> “Estrada da fama”. *Veja*. São Paulo: Abril, 8/11/1972, p.95.

manter em seu *cast* os chamados músicos de “prestígio” e lhes dar a maior liberdade de criação possível. O “artístico”, neste sentido, funcionava como uma espécie de fetiche, se nem tanto capitalista, certamente modernista<sup>306</sup>.

Essa diferenciação qualitativa tinha sido importante para isolar a MPB do comercialismo da Jovem Guarda. Mas não podemos negligenciar o relativo sucesso comercial da canção de protesto e de espetáculos “engajados” como *Arena conta Zumbi* ou *Opinião*. Não surpreende que os festivais tenham sido incorporados à máquina da indústria cultural, não apenas pelo envolvimento da televisão, mas porque a indústria fonográfica via neles um meio rápido de promover as vendas, convertendo o “prestígio” em lucro. Como aponta HOLANDA, o próprio aperto da censura viria a alimentar a “cultura de resistência” ao provocar “*um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural*”. Configurou-se um público em que a política era consumida comercialmente e as obras engajadas se transformavam “*num rentável negócio para as empresas da cultura*”<sup>307</sup>.

Para ironizar a canção de protesto no III FIC de 68, os Mutantes compuseram *Dom Quixote*, uma sátira às pretensões revolucionárias da esquerda. A mesmice dos mpbistas foi ridicularizada de todas as formas possíveis em sua apresentação, em que os jovens roqueiros usaram os ternos comportados típicos de festivais, ao contrário de suas tradicionais indumentárias coloridas. Ironicamente, a canção foi censurada devido ao excesso de termos militares usados na letra<sup>308</sup>. Enquanto uma parte do público aplaudia a reviravolta tropicalista, outra parte anisava desesperadamente por realizar na música a revolução que não conseguia fazer nas ruas. Só este alto nível de radicalização política explica a vaia do público à composição *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, quando foi declarada pelo júri como vencedora do III FIC (Festival Internacional da Canção), ficando *Caminhando* de Vandrê em segundo lugar. Enquanto a primeira descrevia a volta a um paraíso perdido, num tom que foi considerado nostálgico e escapista, a segunda respondia com urgência a necessidade de combater de frente a ditadura militar. Para AGUIAR, teríamos aí uma “presentificação” do dia que virá, coincidente com a instauração do AI-5, que viria apertar sobre os compositores o torniquete da censura<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> MORELLI, Rita C.L. op.cit. p. 176.

<sup>307</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. op.cit., p.92-93.

<sup>308</sup> CALLADO, Carlos. *A divina comédia...* op.cit., pp. 148-149.

<sup>309</sup> AGUIAR, Joaquim. op.cit., p.148.

Neste período, percebe-se uma ambigüidade do Clube diante da canção de protesto e da concepção “evolucionista” da MPB. Nas letras de músicas como *Quatro luas* ou *Canto latino* percebe-se o apoio à luta armada, enquanto outras canções tendem mais a uma resistência no campo cultural, com uma notável ênfase no tema da memória, que nos anos seguintes se tornaria recorrente como forma de crítica à censura. A apropriação de formas literárias e musicais regionais de extração popular também é visível, mas não obedece ao rígido esquema defendido dentro de um conceito de “linha evolutiva”, o que viria a ficar mais claro a partir do disco *Clube da Esquina*(1972). Sentinela (Milton Nascimento e Fernando Brant) se apropriava da forma da incelença nordestina, canção de velório:

*“Morte, vela/sentinela sou/do corpo desse meu irmão que já se vai  
revejo nessa hora tudo que ocorreu/memória não morrerá  
Vulto negro em meu rumo vem/mostrar a sua dor/plantada nesse chão/  
seu rosto brilha em reza/brilha em faca e flor/histórias vem me contar  
longe, longe ouço essa voz/que o tempo não levará(...)”*<sup>310</sup>

A experiência da morte dos colegas se tornava cada vez mais angustiante para aqueles jovens durante a ditadura. A morte é convertida no despertar que mantém a sentinela atenta à história do fantasma do irmão. O lamento triste descreve no corpo ferido de um irmão as marcas de uma tragédia coletiva que o esquecimento não poderia apagar. Não se pode portanto engessar a canção participante. Apesar das ressalvas, ela promoveu uma aproximação em relação a terrenos pouco divulgados da nossa cultura popular, e serviu de plataforma para uma canção popular mais crítica e menos autoritária que seria produzida na década seguinte, e que sem dúvida teve papel fundamental no enfrentamento à ditadura.

A terminologia belicosa nos serve, antes de mais nada, como evidência de que a radicalização política encontrava na linguagem musical não só um meio de sua expressão, mas de sua problematização. Como já dissemos anteriormente, os músicos participantes encontravam soluções particulares para seus dilemas. Após 68, o endurecimento do regime, associado com a falência das expectativas de uma revolução popular, trouxeram o isolamento da intelectualidade e a opção pela luta armada, que provocaria profundas cisões

---

<sup>310</sup> L.P. *Milton Nascimento*. EMI: Rio de Janeiro, 1969.

dentro das organizações de esquerda<sup>311</sup>. MOTA chama a atenção para o fato de se tratar, no debate cultural, de um momento de revisões radicais que procuravam superar os esquematismos da crítica de esquerda da primeira metade da década, questionando o populismo que marcava as formulações cepecistas<sup>312</sup>.

Enquanto isso Caetano afirmaria, contra a sonora vaia a *É proibido proibir*, que ninguém estava entendendo nada e que o júri era incompetente. A crítica à “música de apelo festivaleiro” revela bem o conflito premente entre **arte X produto de massa**<sup>313</sup>. A interferência passional do público era considerada nociva para a realização da escolha dos jurados. Diria o crítico Sérgio Cabral que “(...)o júri está mais preocupado em agradar o público do que apontar realmente a melhor”<sup>314</sup>. O público dos festivais atuava como uma massa em tensão, reproduzindo material e ritualmente a disputa entre seus “ídolos” no palco. As opiniões em choque nos festivais não seriam outras que as em choque na própria sociedade brasileira, fazendo deles momentos privilegiados para explicitação destes conflitos. Havia uma certa confusão pela separação entre execução e composição: os jurados julgavam mais a primeira, o público a segunda. O que foi definitivamente rompido pelos tropicalistas, ao transformarem suas performances musicais em verdadeiros *happenings*. Sua ousadia musical ia lado a lado com sua atuação provocativa no palco.

Podemos aprofundar a idéia de música festivaleira, no sentido de perceber de que forma as condições mercadológicas e de divulgação dispostas pelo festival influenciaram o ato composicional e a execução musical. Isto é verdade até para os tropicalistas Gil e Caetano, ainda que sua pretensão fosse negar de dentro sua fórmula fácil: fica claro no inflamado discurso de Caetano em *É proibido proibir* que sem o festival o tropicalismo não teria sua vitrine maior, ainda que depois tenha gerado seu próprio programa televisivo na Record, o *Divino, maravilhoso*. Se retomarmos as colocações de SUSSEKIND sobre a tática do espetáculo, podemos concluir que, guardadas todas as diferenças de prática e propósito, tanto a canção de protesto quanto a tropicalista colaboraram com o verdadeiro *Panis et*

---

<sup>311</sup> Sobre a luta armada e as discussões teóricas no meio da esquerda brasileira, ver RIDENTI, Marcelo. op.cit.; GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1983.

<sup>312</sup> MOTA, Carlos Guilherme. op.cit. p.211.

<sup>313</sup> A fórmula festivaleira motivou inclusive um processo de plágio, em que dois compositores jovens da MPB participantes do IV FIC foram acusados por um compositor suburbano carioca de copiar a melodia de uma de suas canções, de grande apelo popular. “Os sons de sempre”. *Veja*. São Paulo: Abril, 1/10/1969, p.76.

<sup>314</sup> CABRAL, Sérgio. “Os festivais já encheram o saco”. *O Pasquim*, n° 25, 1970, p.7.

*circenses*.

No final da década de 60, a perspectiva comercial suplantara a artística, o que levaria o maestro Júlio Medaglia a encabeçar um manifesto que decretava o funeral do FIC, acusando a Rede Globo de san-remizá-lo, numa referência ao modelo mercadológico do evento italiano<sup>315</sup>. No VII FIC, em 72, a organização chegaria ao ponto de substituir o júri visando o resultado exportável. Para o produtor global Walter Clark, esta era “(...)a *única maneira de exportar música brasileira*”<sup>316</sup>. Ainda podemos ir além, notando que a preocupação dos críticos não era só com o fácil apelo e a estética simplificada (encruzilhada onde se deram muitas confusões e equívocos no debate entre o popular e o massivo), mas com a voragem dos *mass media*, o “*apetite antropofágico da sociedade de consumo*” que provoca o rápido esquecimento das canções vinculadas ao festival, inclusive as vencedoras<sup>317</sup>. No início da década de 70 essa tendência levaria ao colapso dos festivais. A tentativa de produzir uma música tipo exportação, a substituição de júris (até por interferência da censura) e a ausência dos grandes nomes da MPB (uns exilados, outros revoltados com a queda de qualidade dos certames) levaria até a poderosa Rede Globo de Televisão a desistir do evento<sup>318</sup>. A Record, por sua vez, tentaria, sem sucesso, promover uma guinada nacionalista. Diria um dos organizadores: “*Queremos ver os Beatles pelas costas. Os Rolling Stones podem enfiar a viola no saco.*”<sup>319</sup>.

A decadência dos festivais e o coincidente aperto da repressão cultural, que levou alguns dos principais expoentes do cenário musical brasileiro, inclusive os tropicalistas Gil e Caetano, precipitariam juntos uma crise de identidade na MPB. Em fins de 1969 o tropicalismo já perdera boa parte de sua energia crítica e poder de chocar os pares, os críticos e o público. Tão rápida quanto a sua explosão, viera sua dispersão. Mas a relação que os grupos musicais estabeleciam com o mercado passava a ser um diferencial importante da própria música que produziam e de sua recepção junto ao público. A questão remete então à memória e às funções sociais da canção, e serve assim para marcar aquele

---

<sup>315</sup> O festival internacional de San Remo enfatizava as características comerciais e a universalidade *pop* como as maiores qualidades das músicas concorrentes. “Eis o funeral da canção”. *Veja*. São Paulo: Abril, 1/10/1969, p.77.

<sup>316</sup> “Fora do ar”. *Veja*. São Paulo: Abril, 4/10/1972, pp.73-74

<sup>317</sup> CARVALHO, Ilmar. “Problemas do festival da canção”. *Caderno de Sábado. Correio do Povo*: Porto Alegre, 5 Jul. 1969, p.14.

<sup>318</sup> “Fora do ar”. *op.cit.*, pp.73-74; “Poeira de estrelas”. *Veja*. São Paulo: Abril, 11/10/1972, pp.71-72.

<sup>319</sup> “V Festival MPB Record”. *Veja*. São Paulo: Abril, 5/11/1969, p.73.

ponto decisivo em que suas atribuições tradicionais estavam sendo erodidas pelo avanço sem precedentes da indústria fonográfica (ainda que dentro de um processo histórico mais longo, se considerarmos o advento do gramofone e do rádio). Tal choque já fora encenado pela Jovem Guarda, mas o tropicalismo rompeu o cordão sanitário que o isolava da MPB.

BENJAMIN, em suas reflexões sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*<sup>320</sup>, nos oferece elementos para pensar o impacto da indústria fonográfica sobre a produção musical na passagem dos anos 60 para os 70<sup>321</sup>. O papel tradicional do cantor foi colocado em xeque pelo ímpeto fetichizante do capitalismo. A imposição do ritmo de trabalho capitalista, a eliminação do ócio, a alteração da distribuição populacional, tendo a população urbana suplantado a rural e as regiões metropolitanas se tornando verdadeiros pólos de atração, ameaçaram a continuidade da comunidade de ouvintes<sup>322</sup>. As novas relações de produção passaram a predominar, substituindo cada vez mais o músico artesanal pelo profissional de estúdio, alterando até mesmo seus procedimentos de composição e interpretação em função daquela nova condição. Isto implicou também numa desvinculação imediata e necessária entre os repertórios, regiões e grupos específicos de ouvintes. Como bem coloca GARCÍA CANCLINI, “(...)em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de reservar repertórios exclusivos para minorias”<sup>323</sup>.

Entretanto, algumas funções tradicionais da canção ainda podiam ser adaptadas - ou até contrapostas - às exigências do mercado. Genericamente, a distância crítica do Clube em relação a certas estratégias discursivas dos meios de massa não se deu através de ironia e auto-ironia, como fariam os *Beatles* ou os *Mutantes*. Sua recusa explícita da eficiência produtivista vinha através da afirmação da dimensão lúdica e informal da música. Suspeito que se trata aqui de “tradições” que informam o trabalho dos músicos de dimensões sociais que se recusam à diluição no fetiche da mercadoria. Pode-se pensar em seu papel ritual(ligado à tradição religiosa), em sua dimensão lúdica e desinteressada, ligada à *jam*

---

<sup>320</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. in: *Obras escolhidas*, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>321</sup> Certamente tratamos aqui apenas do momento em que se verifica uma agudização desta transformação, iniciada nas últimas décadas do século XIX com a comercialização de partituras, discos de gramofone e rolos de pianolas, associados ao teatro de variedades. Ver TINHORÃO, op. cit. p.226.

<sup>322</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. op.cit. p.205.

<sup>323</sup> GARCÍA CANCLINI, Nestor. op. cit., p.85.

*session* jazzística, às serenatas e rodas de violão, em seu caráter narrativo (próprio das músicas populares) ou mesmo no pretense *status* de obra de arte ligado à cultura erudita que sugerimos estar presente na bossa nova. Muitos músicos passaram por esta mudança, de modo que sua formação musical artesanal passou a se articular de formas variadas com as informações disponíveis num ambiente cosmopolita em que precisavam atuar. As novas formas de informação musical, possíveis com a difusão em massa da aparelhagem de som, ainda conviviam com redes de oralidade que ocupavam certos espaços da cidade, que foram alvo de nossas considerações no primeiro capítulo.

A inserção do músico popular no mercado significou, **dialeticamente**, a ruptura de sua posição especializada. Esta quebra das fronteiras artísticas, concorrente com as tendências especializantes do trabalho no âmbito do capitalismo, permitia aos músicos ter uma participação mais ampla como produtores culturais, modificando sua posição no processo produtivo: assim os *Beatles*, os *Mutantes*, os tropicalistas e o Clube da Esquina, entre outros, constataram que não precisavam se limitar a compor e executar músicas<sup>324</sup>, passando a elaborar capas, textos, livros, fotografias, filmes ou programas de televisão, e a ocupar todo procedimento de manipulação do som dentro do estúdio, tarefa antes monopolizada por especialistas. Pilotava-se a aparelhagem analógica, como se pilotava aviões no início do século. Os desbravadores da engenharia de som, como os primeiros cineastas russos, transformavam a aparelhagem de produção através de inovações técnicas, sem se limitar a abastecê-la. O conceito de “refuncionalização”, que BENJAMIN empresta de Brecht, tem aqui plena aplicação<sup>325</sup>. A fusão das formas literárias encontra seu parente: a fusão das formas musicais entre si e com outras linguagens(cinema, romance, jornal, etc.), mediadas pela canção(música e palavra):

*“Se voltarmos agora ao processo de fusão das formas literárias(...)veremos como a fotografia, a música e outros elementos, que não conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas. Somente a literalização de todas as relações*

---

<sup>324</sup> Mesmo aí se observou uma novidade. Se na era de ouro do rádio os intérpretes eram mais valorizados que os compositores, os anos 60 vêem surgir o compositor – intérprete com um peso preponderante. Ver LENHARO, Alcir. *Os cantores do rádio*. Campinas: Unicamp, 1995.

<sup>325</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. in: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.127.



*vitais permite dar uma idéia exata do alcance desse processo de fusão(...)*”<sup>326</sup>

As técnicas de reprodução não só modificaram as formas tradicionais de arte, mas também geraram novas. É exatamente por este aspecto tecnológico que a linguagem cinematográfica, alvo principal das considerações do ensaio de BENJAMIN, se aproxima da musical, à medida que esta passa a ser produzida cada vez mais no âmbito da indústria fonográfica. As implicações técnicas, inicialmente restritas à possibilidade de captura e reprodução, foram avançando no sentido de permitir a maior manipulabilidade do som. O estúdio passou a garantir um maior controle, a princípio apenas no processo de captura, mas depois na própria **produção**. A indústria fonográfica tornou a produção musical uma atividade coletiva e diversificada (produtor, engenheiro de som, arranjador, orquestra, compositor, intérprete, cortador)<sup>327</sup>. E como bem observou HOBBSAWM, foi o *rock* que introduziu o uso sistemático dos instrumentos eletrificados e da técnica de estúdio<sup>328</sup>.

A partir dos trabalhos dos *Beatles* com seu produtor George Martin (*Revolver*-1966, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*-1967), a gravação em múltiplos canais, utilizando simultaneamente as diferentes pistas da fita magnética, permite montagens, edições, acelerações, toda uma série de procedimentos. O estúdio torna-se um novo instrumento que permite alterar de diversas formas o som gravado: o corte, a sobreposição, a distorção, a alteração da velocidade da fita, a inserção de outros sons como recurso de citação (e não a citação composicional) aproximam a gravação das técnicas cinematográficas<sup>329</sup>. Neste sentido, George Martin foi sem dúvida o Einstein da música popular. A obra do Clube da Esquina certamente não seria a mesma sem tais procedimentos, que tornaram possível a recorrência do coro de meninos de *Paula e Bebeto* ao longo de todo o disco *Minas* (1975), a citação de uma gravação em outra (coro de *San Vicente* em *Credo* no disco *Clube da Esquina 2* ) ou a geração de uma polifonia a partir de um só vocalista. Na gravação de *Cio*

---

<sup>326</sup> *ibid.*, p.130.

<sup>327</sup> Para as relações de produção na indústria fonográfica, ver MORELLI, Rita C. L. *op. cit.* Pp. 87-98.

<sup>328</sup> HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p.394.

<sup>329</sup> Embora estes procedimentos tenham sido mais freqüentes na chamada música popular ou *pop*, também foram utilizados em produções de vanguarda ou eruditas, como no caso do pianista canadense Glenn Gould, que utilizava a edição no intuito de gravar peças longas fragmentariamente, maximizando seu desempenho técnico-interpretativo em cada seção.

*da Terra* (disco *Geraes*), por exemplo, Milton Nascimento canta várias vozes em tons diferentes, atingindo efeito semelhante ao das cantorias de procissão. As vozes podem ser sobrepostas, da mesma forma que as imagens num filme. A gravação em vários canais também permitiu que um mesmo músico tocasse diversos instrumentos numa mesma canção, como o fez Beto Guedes em vários de seus discos. O músico ficava assim liberado de se tornar um instrumentista especializado, ao mesmo tempo que dispunha de recursos para otimizar sua performance. Observamos ainda que tais recursos viabilizavam uma concepção de gravação completamente oposta à fragmentação do *hit*. Não apenas pela possibilidade de emendar faixas nos discos, mas também a de recuperar passagens como citações. Em tempo, é preciso ressaltar que as mesmas possibilidades técnicas tiveram usos diversos ao serem introduzidas no mercado fonográfico brasileiro.

Com *Sgt. Pepper's*, uma nova percepção sonora se formava, influenciada pela difusão do consumo de alucinógenos entre os jovens. Também o advento do estéreo alterou a recepção do som, tornando-o mais envolvente e distribuindo entre as caixas acústicas os diferentes canais de áudio<sup>330</sup>. Os estados alterados de consciência eram reproduzidos por efeitos sonoros e por uma poética povoada de referências lisérgicas, como na música *Lucy in the Sky with Diamonds* (as iniciais formam LSD). Mas a contestação estética contida no disco extrapolava muito o que ficaria conhecido como psicodelia: buscava-se a ruptura de todas as formas tradicionais de música, de todas as fronteiras do *jazz* ao clássico, do oriental ao *folk*. O *rock* assumia uma capacidade de síntese cultural e explodia as fronteiras entre as tradições musicais.

Retomemos um pouco as reflexões de BENJAMIN sobre a reprodutibilidade técnica. O impacto produzido pela perda da aura, o desaparecimento da unidade da presença da obra de arte, traduz-se no abalo da tradição<sup>331</sup>. A idéia de original, remetendo ao conceito de autenticidade, perde o sentido no contexto da reprodução:

---

<sup>330</sup> Sobre a mudança da audição provocada pelo som estéreo, ver MUGGIATI. Roberto. op. cit. COMPLETAR

<sup>331</sup> BENJAMIN. Walter. *A obra de arte...* op.cit.p.169.

*“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.”*<sup>332</sup>

A reprodução técnica rompe as barreiras espaciais e temporais, permitindo a audição da música ao ar livre no quarto fechado. Atinge realidades ignoradas pela visão e audição naturais, pois *“(...)pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original”*<sup>333</sup>. Na medida em que elimina a distância entre a obra e o espectador, promovendo a retirada daquela de seu contexto tradicional, a reprodução atualiza o objeto reproduzido, afirmando aí seu caráter destrutivo e catártico. O ouvinte, diante de uma arte pós-aurática, executa a recepção através da distração, exercitando seu domínio tátil<sup>334</sup> – a música, lembramos, traz conseqüências fisiológicas variadas para o corpo humano. Da mesma forma que o filme produz um efeito de choque, o disco também pode fazê-lo em determinados momentos, exigindo do ouvinte um esforço maior de atenção<sup>335</sup>.

A chamada Teoria da Informação, que enfatizava o papel cultural das modernas técnicas de comunicação, foi adotada pelos concretistas como legitimação tecnológica da vanguarda, e servia de suporte intelectual para as posições estéticas dos tropicalistas. No entendimento de CAMPOS, o uso da eletrônica era um modo de ampliar o horizonte acústico do ouvinte, enfatizando o ruído e a dissonância:

*“Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de Alegria, alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária(...)o mundo da comunicação rápida, do ‘mosaico informativo’, de que fala Marshall McLuhan.”*<sup>336</sup>

Seriam os Mutantes aqueles que levariam mais longe as experimentações em estúdio através da aparelhagem eletrônica, realizando todo tipo de colagem, ruído e inserção de sonoridades atípicas ao mundo do disco, freqüentemente com intuito humorístico e dessacralizador, como na versão para o clássico do repertório de Sílvio Caldas, *Chão de*

---

<sup>332</sup> ibid.,p.168.

<sup>333</sup> ibid., p.168.

<sup>334</sup> ibid., p.193.

<sup>335</sup> Ibid., p.192.

<sup>336</sup> CAMPOS, Augusto. op.cit., p.153.

*estrelas*. Essa abordagem dos meios técnicos iria ser criticada como “sonoplastia”. A crítica mostra porém a incipiência das discussões sobre indústria cultural no Brasil, ao mesmo tempo que evidencia a postura conservadora da maioria dos músicos em relação à trucagem de estúdio<sup>337</sup>.

Estas possibilidades foram levadas às últimas conseqüências pelo *rock* progressivo, onde as diferentes seções eram justapostas, gerando bruscas interrupções do *continuum* musical e permitindo a criação de faixas longas que chegavam a ocupar um lado inteiro dos chamados discos “conceituais”. Embora haja aí a influência da música erudita ocidental (como no caso da *ópera rock*), apenas as novas formas de produção musical puderam viabilizar estes novos procedimentos composicionais. Para tal colaborava o uso dos primeiros teclados e sintetizadores eletrônicos, em geral conhecidos como *moogs*, que a curto prazo não implicaram necessariamente na substituição dos músicos de orquestra em estúdio, mas na disponibilização de uma nova gama de sonoridades e de arranjo compatíveis com as possibilidades do estúdio<sup>338</sup>. Músicas como *Um girassol da cor de seus cabelos* (1972), de Lô e Márcio Borges, ou *Saudade dos aviões da Panair* (1975), de Milton Nascimento e Fernando Brant, têm seções instrumentais e vocais montadas desta maneira. A influência do *rock* progressivo é particularmente visível em músicas instrumentais dos LPs de estréia de Lô Borges (*Lô Borges*-1972) e Beto Guedes (*A página do relâmpago elétrico*-1977). Interlúdios orquestrais, vinhetas, pequenas peças instrumentais e citações que obrigam o ouvinte a mobilizar(a rememorar) trechos de outras obras do Clube aparecem em vários discos. Este procedimento era uma forma de por à prova a efemeridade que a lógica do *hit* pretendia impor à canção. A reutilização de temas melódicos mostra que as músicas do Clube tinham validade para além do fonograma. Algumas músicas tiveram várias versões de letra e arranjo, como *O homem da sucursal*, que passou a ser *Os escravos de Jó* e depois *Caxangá*. Uma passagem vocal e instrumental do arranjo para Nada será como antes em *Milagre dos Peixes ao vivo* foi aproveitado em *Maria, Maria* (M. Nascimento e F. Brant).

---

<sup>337</sup> VINÍCIUS, Marcos. A escola da nostalgia na música popular. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n° 9, 1973, p.37.

<sup>338</sup> Sobre o aparecimento dos sintetizadores no mercado fonográfico brasileiro, ver a reportagem: “Música de todos os órgãos”. *Veja*. São Paulo: Abril, 8/10/1969, p.77. Sobre os recursos de estúdio e suas implicações na prática de composição e arranjo, ver TATIT, Luiz. “Canção, estúdio e tensividade” *Revista USP*, dez./jan./fev., 1990, pp, 41-44.

O álbum duplo *Clube da Esquina*, que seria o mais próximo de um disco-manifesto do grupo, nos oferece algumas evidências de como estes músicos lidavam com as inovações técnicas. Já de cara, alguns detalhes: além das letras impressas e compositores apontados, cada canção é acompanhada de uma listagem relacionando músicos e instrumentos. Além de ser um procedimento comum em discos de *jazz*, importante influência para os músicos do Clube, tal preocupação satisfaz uma expectativa do público (e estamos no campo da indústria cultural), indicando que as músicas se dirigem majoritariamente a pessoas que se interessam por estes detalhes. Mas, se a ficha técnica demonstra um saber autorizado, simultaneamente o questiona, afirmando o ofício do músico mas desmontando um suposto privilégio da técnica: nega-se o solista, o especialista, enfatizando a criação coletiva sem negligenciar as contribuições individuais. O músico toca guitarra, piano, percussão; porém, o baixo tocado por Toninho Horta, que “é” guitarrista<sup>339</sup>, é diferente do tocado pelo “baixista” Luiz Alves. Nega-se o tecnicismo preciosista e racional: vocais de *O Povo*, onde nem todos são “afinados”. Em recente entrevista, Toninho Horta esclareceu que esta variação refletia também os horários irregulares em que se apresentavam no estúdio ou saíam para “tomar uma cerveja”<sup>340</sup>. Em tempo: o disco foi gravado em duas semanas, mas a EMI-Odeon flexibilizava os horários de estúdio.

Ao lado dos títulos vem a duração das faixas, outra indicação importante. Se a média compatível com a emissão radiofônica, quesito mercadológico quase imbatível (embora tivesse sido enfrentado na Inglaterra, primeiro pelos *Beatles* e depois pelo *rock progressivo*), é algo entre 2’50 e 3’00 (padrão que as faixas parecem obedecer), temos *Estrelas* com 0’27, *Saídas e bandeiras nº 1* com 0’43 e *Dos Cruces* com 5’18. Podemos concluir que se afirma aqui, de um lado, a possibilidade de recusa do padrão estabelecido, viabilizada no contexto de um disco “conceitual” (e duplo), onde as músicas só fazem sentido dentro de seu encadeamento preciso. Se a indústria fonográfica, como qualquer sistema normativo, apresenta suas brechas, esta é sem dúvida uma, na medida em que é penetrada por concepções divergentes que não concebem a música meramente como mercadoria. O “disco conceitual” afirma a aproximação da música ao romance, negando seu consumo fácil e sua fragmentação.

---

<sup>339</sup> Toninho demonstrou em entrevista sua disposição em rejeitar o rótulo de “guitarrista”, ressaltando seu lado de compositor e arranjador, bem como o prazer de tocar piano. RESNICOFF, Matt. op. cit.

<sup>340</sup> Entrevista cedida ao jornalista Chico Pinheiro. *Espaço Aberto*, Canal GNT.

Mais adiante, o Clube apresentaria uma possibilidade diferente, a articulação conceitual entre os discos: “*Geraes abre precisamente com o último acorde de Minas, no arranjo de Egberto Gismonti para Simples, de Nelson Ângelo, a que se segue lindíssima seqüência melódica de que se faz outra música do violonista, Fazenda(...)*”<sup>341</sup>. O mesmo disco fecha com uma variação de Novelli sobre *Minas*, o tema de Milton que abria o outro disco, agora aqui com letra de João Donato sugerindo simbiose: *Minas Gerais*. Este procedimento explode os limites do LP como forma padronizada da música popular no contexto da indústria cultural, impondo uma concepção de obra, de referência e intertextualidade mais próxima da literatura.

Vemos que a consolidação da indústria cultural no final dos anos 60 não foi experimentado calmamente. A crítica, os músicos e o público se viam então sacudidos por grandes polêmicas que envolviam o papel social e político da música, sua posição como mercadoria e/ou como obra de arte. O impacto desse fenômeno em termos do debate cultural pode ser sentido pela proliferação de artigos sobre cultura de massa em revistas críticas ou antologias de cursos universitários (lembrando que boa parte dos artistas de relevo da chamada MPB eram ou tinham contato com universitários), e foi neste contexto que se deu a primeira recepção do texto sobre a obra de arte de Benjamin e dos trabalhos dos frankfurtianos, como também de semiólogos como Umberto Eco e Abraham Moles<sup>342</sup>.

Uma das questões colocadas para os compositores, a partir desta inflexão histórica, foi exatamente esta: como conciliar(ou não?!) o caráter inevitavelmente mercantil e tendencialmente efêmero da gravação de sucesso com a necessidade (como era então sentida e entendida) de acrescentar algo “definitivo” ao repertório do ouvinte, ao “cancioneiro” popular, ou, para ficarmos no meio específico dos artistas de “prestígio”, contribuir para “a linha evolutiva” da MPB. Que força havia nos conceitos de “prestígio” e “repertório”? A idéia de que este compositor de qualidade acrescenta canções ao repertório

---

<sup>341</sup> ANHANGUERA, James. op. cit., p 216.

<sup>342</sup> Sobre o debate acadêmica a respeito da cultura de massas, dispomos de fontes importantes, como *Revista de Cultura Vozes, Civilização Brasileira, Tempo Brasileiro* ou antologias de textos utilizados nos cursos de comunicação social. Ver COHN, Gabriel(org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975; MERQUIOR, José G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969; LIMA, Luiz Costa(org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. Ver também ORTIZ, Renato. “A escola de Frankfurt e a questão da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n(1, v.1, jun. 1986, pp. 43-65; COUTINHO, Carlos Nelson. “A Escola...”. op.cit.

cultural dos ouvintes, de forma a viabilizar não só o consumo a longo prazo do LP, mantido em catálogo, mais a produção de regravações, execuções em rádio e ao vivo. Isto contribuiria para perenizar o músico como autor de uma *obra*. Basta examinar as particularidades do direito autoral quanto a estes pontos para perceber que o “prestígio” se converteria também numa segura fonte de renda para as gravadoras<sup>343</sup>. Mas esta situação também liberava os músicos de quaisquer compromissos com uma estética que visasse consumo imediato. A categoria “prestígio” traçava uma verdadeira linha divisória dentro do *cast* de uma gravadora: os verdadeiros “artistas” tinham liberdade para criar, ao passo que os músicos “comerciais” é que deveriam garantir a vendagem de discos. A relevância desta classificação transparece no lançamento de discos cuja viabilidade comercial era no mínimo questionável. Márcio Borges credita ao diretor de elenco da EMI-Odeon o mérito de convencer a companhia a lançar o disco duplo *Clube da Esquina*, empreendimento economicamente arriscado<sup>344</sup>. Por outro lado, a gravadora não fazia muito esforço para divulgar os lançamentos no início da década de 70, como o disco de Lô ou do *Som Imaginário*. Lô Borges fez algumas considerações relevantes sobre o assunto:

*“Quando comecei a gravar, o principal departamento da gravadora era o departamento artístico, hoje é o departamento de marketing. Naquela época nem existia essa palavra.(...) Se você era um gênio, o cara queria te gravar para ter o gênio perto dele [na gravadora]”*<sup>345</sup>

A posição do músico de prestígio possibilitava maior independência dentro do estúdio. Porém, também implicava numa posição de expectativa, particularmente da crítica, em relação à produção do artista. Ainda influenciada pela noção de “linha evolutiva”, esperava sempre que algum compositor apresentasse o caminho do “novo”, da resolução dos impasses colocados pelo conflito tropicalismo X canção de protesto. Esta expectativa tornaria o cenário musical dos anos 70 um tanto confuso, uma vez que diversas limitações impediam que o debate pudesse ocorrer sem empecilhos e apontar soluções. Com a queda de qualidade dos festivais, os músicos e a crítica perdiam aquele canal que tinha sido, até

---

<sup>343</sup> Sobre direito autoral nos anos 70, ver MORELLI, Rita C. L. op. cit. 98-130.

<sup>344</sup> BORGES, Márcio. op.cit. , p.257.

<sup>345</sup> Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

certo ponto, independente do mercado. Para os organizadores de festivais, o critério mercadológico havia se tornado preponderante:

*“Nosso compositor está começando a complicar demais a sua criação, tanto na música como na letra. Acontece, então, que todos gostam da música brasileira, mas ninguém consegue cantá-la(...) a venda de discos é pequena em razão da dificuldade de comunicação(...)”*<sup>346</sup>

Os artistas que iniciaram carreira na década de 70, genericamente designados pela crítica como “os novos”, estiveram sempre sobre a pressão de um suposto “vazio cultural” deixado pelos grandes nomes da MPB e do tropicalismo, exilados, censurados, isolados e ocupados com projetos individuais<sup>347</sup>. Um crítico se lamentava: “(...) os novos autores mal conseguem buscar a influência nos Chico e nos Milton(...)”, por causa do “(...) entupimento mental que desabou contra sua geração”<sup>348</sup>. De fato, nem mesmo estratégias de legitimação que passavam pela refutação das tendências anteriores pareciam dar resultado<sup>349</sup>. Concordamos com a interessante observação de MORELLI sobre a má vontade da crítica em relação aos “novos”:

*“(...)estes novos artistas não contaram com canais de comunicação com o público que fossem anteriores ou alternativos em relação àqueles que lhes foi proporcionado pelas próprias gravadoras. Sendo assim, (...) a condição de produto ‘comercial’ de seu trabalho se tornou muito mais evidente para os críticos(...)”*<sup>350</sup>

No final da década, era fácil constatar uma mudança significativa: “Os criadores redescobriram nos últimos anos que sua produção é um negócio” e “das grandes

---

<sup>346</sup> “Rio quer o festival dos festivais”. *Veja*. São Paulo: Abril, 19/02/1969, p. 56.

<sup>347</sup> LANCELOTTI, Sílvio & PENIDO, José Márcio. “Festival Abertura”. *Veja*. São Paulo: Abril, 12/02/1975, p.56.

<sup>348</sup> LANCELOTTI, Sílvio. “Música”. *Veja*. São Paulo: Abril, 7/05/1975, p.71.

<sup>349</sup> A falência do tropicalismo traria críticas à sua postura vanguardista e sucesso comercial. Paralelamente, houve uma súbita revalorização da tradição como “fonte”. Ver VINÍCIUS, Marcus. op.cit. p.37.

<sup>350</sup> MORELLI, Rita L.C. op.cit., p. 176.



*discussões estéticas dos anos 60, o eixo do debate deslocou-se para as opções mais adequadas para conquista de mercados*”<sup>351</sup>. Os próprios músicos, pressionados pela intensidade das mudanças, tiveram de partir para disputas, como a do direito autoral, em que era preciso afirmar essa identidade profissional. Chegariam a criar um organismo destinado a fiscalizar a cobrança de direitos autorais, a SOMBRAS: “*Não é mais hora para divagações. O artista brasileiro é um trabalhador com obrigações definidas diante de seu trabalho e daqueles que dele partilham*”<sup>352</sup>.

Para entender melhor o posicionamento dos membros do Clube da Esquina diante deste quadro, precisamos fazer um levantamento das críticas a seus trabalhos. Antes, uma ressalva. O destaque conferido a Milton Nascimento é decorrente da liderança imputada a ele pelos veículos de divulgação e pelo maior tamanho de sua discografia. Foi, portanto, construído histórica e socialmente, e não é um juízo de valor de nossa análise. Já dissemos que Milton foi enquadrado entre os emepistas que fundiam bossa nova e música regional, o que era resumido pela fórmula da “toada moderna”. Algumas falas de Milton eram utilizadas de modo a reforçar tal perspectiva: sua contribuição seria “algo tentando reproduzir o som do carro de boi de nossa terra”. Mas não passava despercebida pela crítica e pelos pares a alta complexidade das propostas musicais do “mais mineiro dos cariocas”. Numa resenha sobre o disco Milton Nascimento(1969), SOUZA comentava:

*“(...)excelente cantor e ótimo violonista, transformou-se num dos mais importantes compositores brasileiros. A harmonia difícil e as letras subjetivas dêste LP precisam ser ouvidas várias vezes para que as mensagens puras filtradas transmitam a grande força dos temas(...)*”<sup>353</sup>

Na entrevista cedida a *O Pasquim*, Milton é elogiado pelos entrevistadores por ter feito algo “novo”. Em entrevistas realizadas com outros músicos também apareciam colocações semelhantes quando eram interrogados sobre ele. Isto renderia a Milton e seus colegas a caracterização como “artistas difíceis”. Milton é definido como esfinge, como apresentador

---

<sup>351</sup> “Política cultural: observações genéricas”. *Visão*, 28/05/1979, p.148.

<sup>352</sup> “A criação da SOMBRAS”. Veja. São Paulo: Abril, 26/04/1975. Sobre a SOMBRAS, ver também MORELLI, Rita C.L. op.cit., pp. 115-120.

<sup>353</sup> SOUZA, Tárík de. “Milton Nascimento(LP)”. *Veja*. São Paulo: Abril, 17/09/1969, p.15.

de um enigma a ser decifrado. Embora fosse pobre vendedor de LPs (2000-3000 cópias) era influenciador da nova geração de compositores, iniciando o gênero da “toada moderna” na época dos festivais. Aqui vemos como era importante encaixar rapidamente os autores em alguma corrente da MPB, estabelecendo um padrão de expectativa em torno de sua produção, cuja quebra poderia gerar protestos numa atmosfera crítica tão tensionada.

Lembremos que Milton Nascimento ficou muito decepcionado com festivais. Em 66, ainda que tivesse obtido o 4º lugar cantando *Cidade vazia*, de Baden Powell, ficara de fora da gravação do disco. Segundo seu parceiro Fernando Brant, porque era negro<sup>354</sup>. No ano seguinte, bastante desanimado depois de um ano “passando fome” em São Paulo, foi inscrito sem seu conhecimento pelo cantor Agostinho dos Santos no festival que acabou por “consagrá-lo”<sup>355</sup>. Comparemos, por exemplo, as músicas em parceria de M. Nascimento com M. Borges passando praticamente em branco e o relativo sucesso de *Travessia* com Brant (mas também outra parceria com este, *Sentinela*, não se destacou). Será que houve diferenciação de qualidade, de apelo, de complexidade? Será que *Travessia* não foi usada para forçar uma imagem do Milton cantor mais que compositor, um intérprete intuitivo, visceral e “natural” e não um criador estudado, intelectual? Este é um caso exemplar de como a indústria cultural procurava construir uma “imagem” para os músicos, no que nem sempre foi bem sucedida. Inclusive porque eles não se portavam passivamente diante de tal procedimento, tentando às vezes oferecer uma auto-imagem alternativa<sup>356</sup>. Milton procurou mesmo evitar essa imagem, preferindo o segundo lugar como compositor ao primeiro como cantor no festival<sup>357</sup>.

A idéia da “toada moderna” seria logo posta em xeque. Ao ser lançado o LP *Milton*, em 1970, o resenhista destacou a utilização de novos instrumentos e sons, apontando a incorporação definitiva da música internacional: “*Milton Nascimento, o sereno criador de ‘Travessia’, parte agressivamente no L.P. em diversas direções musicais com férteis e agradáveis resultados(...)*”<sup>358</sup>. Isto porém, não lhe rendeu uma classificação como vanguardista ou tropicalista, apesar de faixas como *Para Lennon e McCartney* ou *Durango*

---

<sup>354</sup> Neste aspecto, os festivais de 67 também foram marcantes, premiando Milton e Gilberto Gil como compositores, e não apenas intérpretes.

<sup>355</sup> “Conversando no bar com Fernando Brant”. *De fato*. Belo Horizonte, ano I, nº2, mar. 1976.

<sup>356</sup> MORELLI, Rita C.L. op.cit. 3º capítulo.

<sup>357</sup> “Milton Nascimento”. *O Pasquim*. op.cit., p.4.

<sup>358</sup> “Milton”. *Veja*. São Paulo: Abril, 25/03/70, p.70.

*Kid*, em que a influência do *rock* era evidente. Tampouco uma classificação de “comercial”. Milton, ao contrário, era classificado como “misterioso” e “incompreensível”. E, de fato, como explicar a presença de *Felicidade*, clássico de Jobim e Vinícius de Moraes, neste mesmo disco? E a perplexidade de Jaguar, ao ver o pessoal do *Som Imaginário* “(...)num embalo de sambão que me pegou de surpresa(...)”<sup>359</sup>. Chegamos aqui ao ponto de perceber que, num cenário tão polarizado, era difícil delimitar as particularidades emergentes do Clube da Esquina.

O clima de agressividade me parece erroneamente caracterizado por instrumentos exóticos, guitarras elétricas e interpretações vigorosas, um conceito viciado pela intensidade das manifestações tropicalistas. Naquele momento, já deixara de ser problemático o uso de instrumentos eletrificados e mesmo o repertório iê-iê-iê<sup>360</sup>. O Clube pôde assim construir uma ponte entre a música popular internacional e a MPB que não se baseava numa colagem antropofágica, crua e “chocante”, mas na percepção de afinidades estéticas e temáticas harmonizáveis. Na faixa *Para Lennon e McCartney*, a eletricidade não foi usada como elemento de desarmonia, de desarranjo, destinado a provocar o estranhamento do ouvinte. Ela é constitutiva do arranjo e coerente com o texto da letra. Neste disco, o que realmente rompe com as convenções musicais é a utilização de sonoridades de evocação primitiva, como apitos de caça ou ocarina (instrumento de sopro), criando uma atmosfera de floresta em *Pai Grande*.

Milton então, “de repente”, transforma-se para uma imagem de “voz agressiva” e “roupas berrantes” com o disco e *show* com o *Som Imaginário*, sucesso de público por 8 meses e 5000 cópias (note-se como a vendagem já se tornara critério relevante!)<sup>361</sup>. O disco *Clube da Esquina* “ocupava o oitavo lugar entre os lançamentos nacionais, com uma vendagem de cerca de 10000 cópias em dois meses”. Após considerações tão interessadas no caráter comercial, o crítico faz a seguinte colocação: “*Tais transformações, no entanto,*

---

<sup>359</sup> “Show Gal Costa e Som Imaginário”. *O Pasquim*, n.º 83, 4-10/02/1971, p.15.

<sup>360</sup> Até Elis Regina, ferrenha defensora do nacionalismo na MPB, se rendeu às inovações roqueiras com medo de “cansar o público”. Esta virada se faz especialmente importante porque Elis desempenhava, como intérprete de maior prestígio da MPB, um papel de referência para repertório no cenário musical. “A volta de Gal, Elis e Nara”. *Veja*. São Paulo: Abril, 26/03/1969.

<sup>361</sup> Estas apresentações de Milton com o conjunto *Som Imaginário* foram cruciais para alterar sua imagem de artista “sério” e “sisudo” diante de público e crítica. Simultaneamente, ele rejeitava uma aproximação com a linguagem vanguardista do tropicalismo, o que acabou gestualizando quando retirou o figurino metálico para cantar de peito nu, optando depois por manter um visual “afro” e “primitivista”. *O Pasquim*, n.º 90, 25-31/3/1971, pp.3-7.

*estão longe das sombras da concessão comercial*”<sup>362</sup>. Vemos que a questão comercial já implicava outro tema importante de debate: era preciso vender mas não fazer concessões!

*“Diante do possível ‘devoro-te’, da máquina comercial de agora, a postura irreverente do decifrado Milton pode preparar um hábil gesto de defesa. Conquistado o sucesso de público, ele pretende seguir um velho plano de dedicar-se à carreira de ator de cinema e compositor de trilhas sonoras. Talvez o aparecimento de uma nova esfinge.”*<sup>363</sup>

Esta distinção também aparece numa oposição entre as fontes e influências, com a idéia de uma “passagem da influência jazzística para a *pop*”, numa resenha sobre o lançamento de *Clube da Esquina*. O *jazz* (ainda que o uso deste termo seja impreciso, apagando as diferenças que havia entre o *bop*, o *swing*, o *free jazz* e outras vertentes) é tratado como uma referência séria e ‘cult’, contraposta à “popularidade” do *pop* (o próprio termo, como já foi dito, era motivo de dúvidas entre músicos e críticos). A fala de Milton, embora citada no artigo de forma a poder corroborar a observação, traz a tona a inconsistência desta oposição: “*Eu era sempre apresentado como um compositor ‘sério’ e ‘tradicional’, mas em 1967, em Minas, eu já tocava guitarra*”<sup>364</sup> (grifos meus).

A frase expõe a fragilidade da oposição forjada pela crítica, uma vez que revela que o mesmo Milton sereno e tradicional de *Travessia* tocara guitarra elétrica sem alarde e cantara em conjuntos de baile que imitavam os norte-americanos do tipo *Platters*, ainda na cidade de Três Pontas. Seu ‘popismo’ não seria então uma nova etapa na carreira, nem uma alternativa à referência do *jazz*, mas uma outra informação contígua que sempre marcou presença no Clube da Esquina. Milton desmonta um pouco um estereótipo de ‘tradicional’ – podemos ver um pouco mais disso na entrevista que deu a *O Pasquim* <sup>365</sup> – sua “libertação” seria apenas de realizar em disco e palco aquilo que ele, como músico, já sabia fazer. Acrescente-se a isso a participação decisiva de Beto Guedes e Lô Borges, este meio negligenciado pelo crítico, uma vez que dividia com Milton a autoria de grande parte das

---

<sup>362</sup> MORAES, Renato de. “A voz da esfinge”. *Veja*. São Paulo: Abril, 3/05/1972, p.56.

<sup>363</sup> *ibidem*.

<sup>364</sup> *ibid.*, pp.55-56.

<sup>365</sup> “Milton Nascimento”. *op.cit.*, p.3-7.

composições e também dos vocais principais. Os dois eram decisivos por trazerem ao disco seu “zelo beatlemaníaco”, que vinha desde a banda *The Beavers*, onde tocaram as músicas do quarteto de Liverpool. A levada roqueira foi impressa não apenas em suas próprias composições, mas também nas de Milton, como *Nada será como antes*. Ainda assim, o trabalho de Milton não deixaria de ser contraposto à invasão da música internacional<sup>366</sup>. Para MORAES, inclusive, o sucesso de seus discos a partir de 75 (juntamente com os de Chico) seria um bom sinal para a MPB. Mas constatamos que tornara-se possível apresentar arranjos e canções fortemente influenciadas pelo *rock* e pelas técnicas de estúdio que o gênero desenvolvera sem causar estranhamento ou críticas nacionalistas.

De certa forma, percebemos uma relação direta entre entendimento e consumo, sendo Milton considerado um compositor “difícil” enquanto vendia pouco. A crítica preservava de certo modo uma concepção cultural que associava a cultura popular ou de massa a algo de fácil assimilação, enquanto a verdadeira arte permanecia para o acesso de poucos. Aqui encaixa bem a discussão de MORELLI sobre a permanência do *status* de criação para o compositor na indústria fonográfica. Embora ele esteja inserido em relações de produção capitalistas, a sociedade mantém a visão de que o compositor é um “artista”, um autor cuja produção é considerada “obra de arte”<sup>367</sup>. O sucesso repentino do Clube a partir de 75, cuja consequência a longo prazo foi o deslanchamento das carreiras individuais de seus integrantes<sup>368</sup>, implicaria em que o cantor de voz metálica e melodias difíceis teria sido “*subitamente decifrado pelo público*”<sup>369</sup>. Mais um comentário que corrobora a observação de que “popular” implicava em “compreensão”, e neste caso o sucesso seria quase “inimaginável”, “inexplicável”. Note-se que as análises sobre os discos *Minas* (1975) e *Gerai*s (1976) mantém o mesmo tipo de observações sobre a “dificuldade” musical dos trabalhos dos compositores ligados ao Clube.

Nos parece razoável aventar a hipótese de que o “ecletismo universal” do Clube da Esquina passara a ter uma maior receptividade devido à maior acomodação do mercado fonográfico brasileiro dentro do processo de internacionalização a que nos remetemos no

---

<sup>366</sup> MORAES, Renato de. “Resistindo”. *Visão*, 18/04/1977, p.81.

<sup>367</sup> A autora constrói seu argumento com base numa importante crítica das noções de “cultura de massa” e “indústria cultural”, apontando a separação entre produção material e produção cultural tanto aí quanto no interior da própria indústria fonográfica. MORELLI, Rita C.L. op.cit., introdução e capítulo 2.

<sup>368</sup> MORAES, Renato de. “Cantos mineiros”. *Visão*, 12/12/1977, p.110-112.

<sup>369</sup> MORAES, Renato de. “Consagração”. *Visão*, 21/03/1977, p.88.

início do capítulo. Assim, se na virada de 60 para 70 os tropicalistas e o Clube eram estrelas solitárias derrubando fronteiras musicais, suas contribuições, ainda que de maneira diversa, ajudaram a produzir um ambiente sonoro em que a assimilação de elementos de canção popular de outros países tivesse plena aceitação. Paralelamente, a penetração de discos estrangeiros exerceu seu papel de difusão daqueles esquemas técnicos e estéticos do internacional-popular. Podemos ainda supor que os ventos da abertura política foram responsáveis por melhores condições de criação para os músicos, embora a liberdade de expressão ainda estivesse cerceada. Se abertura política não trouxe uma “abertura” musical, trouxe melhores condições para um balanço de toda produção daqueles anos de intenso debate cultural. Sintomaticamente, este espírito de retomada seria expresso pelo álbum duplo *Clube da Esquina 2* (1978), trazendo todo aquele manancial de informações que caracterizara a história recente da música brasileira, da bossa nova ao próprio Clube.

Uma vez que já examinamos vários aspectos da interferência do mercado na produção musical, nos voltemos para o impacto da política cultural sobre o mercado fonográfico no período que discutimos aqui. A radicalização no período 68-72, quando a tortura passou a ser institucionalizada e defendida por seu efeito demonstrativo, produziu um verdadeiro terror psicológico: “*A evidência da repressão de Estado criou uma ‘cultura do medo’ na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e conseqüente tortura*”<sup>370</sup>. A violência do Estado tinha sua contrapartida na adoção da luta armada e práticas de guerrilha pela oposição, especialmente entre estudantes engajados de classe média. SCHWARZ aponta o fortalecimento da oposição estudantil semi-clandestina como a motivação básica para a implementação da censura.

Lembremos que a censura não é de forma alguma exclusividade de sistemas políticos autoritários ou totalitários, existindo em graus diferenciados, com maior ou menor transparência nas sociedades, e em *locus* mais ou menos amplos, nas diversas sociedades, vetando aquilo que se considera “perigoso” para o corpo social<sup>371</sup>. A censura institucional tem sua própria história, não automaticamente vinculada a ditaduras, embora encontre aí maiores espaços. Atentemos para o nome de um organismo significativo: o Serviço de Censura de **Diversões Públicas**, criado em 1946. Sua função mais imediata é definida por

---

<sup>370</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. op.cit., p.169.

<sup>371</sup> GLUCKSMAN, André. A metacensura. in: MOLES, Abraham et. alli. *Civilização industrial e cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 114-128.

seu nome! A censura trataria então de controlar o divertimento público, enfatizando sua preocupação moralista e de garantia do bom comportamento, do cumprimento da norma social. O “subversivo” não aparece como categoria política, mas sociológica, no sentido em que encerra aquilo que é danoso e ameaçador para uma sociedade, aquilo que esta precisa expurgar. Há portanto um discurso jurídico e sociológico de justificativa da censura: “*A consideração dos efeitos do censurado justifica a atividade do organismo da censura como ‘defesa e proteção’.*”<sup>372</sup>. De certa forma, pode-se perceber uma acomodação deste padrão de funcionamento anterior da censura dentro das novas necessidades do regime. Encontramos na própria Doutrina de Segurança Nacional as bases de sustentação institucional da censura. Sua função na hegemonia era estabelecer uma “(...) *suposta unidade do discurso cultural que se sentiria em perigo.*”<sup>373</sup>. O “subversivo”, generalizado, é associado ao desvio de comportamento moral, da mesma forma que o comunismo é antagonizado por uma “marcha pela família”. A arbitrariedade do regime militar ocupa assim o papel de garantir a segurança contra “o inimigo interno”.

Para seus críticos daquela época, a censura teria produzido uma “falsa imagem”, no sentido de modelar com seus mecanismos de seleção uma exposição da realidade (considerando-se aí que os meios de expressão artística e jornalística seriam peças chave na elaboração coletiva de um certo “real”) amena e ordenada, sem conflitos ou disputas, sem violência cotidiana e sem oposição ao regime. Na mesma direção vai a reportagem recolhida na revista *Visão*, que data de 77, em plena “abertura” do governo Geisel. Ela mostra como a atenção da censura privilegiava rádio e televisão, meios realmente massivos num país onde “(...) *os resultados do Mobrál não são tão alentadores quanto fazem parecer as declarações da autoridades educacionais.*”<sup>374</sup>. Aos analfabetos estaria reservada a imagem de um mundo cheio de amenidades. Porém, brechas na censura eram causadas quando as próprias “autoridades” criticavam ou esclareciam situações que não haviam sequer sido noticiadas. O ouvinte ou telespectador acabava sabendo de greves e manifestações reprimidas pela boca de coronéis, ministros ou governadores.

Assim, não se pode analisar a censura tendo em vista apenas suas conseqüências cerceadoras imediatas. A própria luta contra a censura pode eventualmente engendrar

---

<sup>372</sup> *ibid.*, p.115.

<sup>373</sup> *ibid.*, p.127.

<sup>374</sup> “A censura no ar: mais amenidades, menos informação”. *Visão*, 20 de Jul., 1977, p.100.

embarços e dificuldades ao setor cultural, ainda mais se considerarmos ainda a complexa convivência deste com o mercado. As evidências até aqui reunidas mostram que os censores estavam muito atentos a um certo tipo de linguagem, mais acessível e direta, deixando passar o vocabulário rebuscado e a riqueza metafórica que não poderia repercutir em grandes públicos. Tradicionalmente, quando se discute a questão da censura no Brasil, a tendência é exaltar a habilidade dos compositores, diretores e autores em driblá-la, ao mesmo tempo que se comenta, não sem o merecido desdém, o “*nível de cultura de médio para baixo*”<sup>375</sup> das pessoas encarregadas de efetuar a censura. Durante o período militar, a censura era caracterizada desta forma, como se pode ver na reportagem de *Realidade*. Os produtores culturais, e provavelmente seu “público” direto, percebiam no entanto que:

*“A censura moral encobre a censura política. E é em nome desta que se faz a primeira(...)a presença da censura é asfixiante, estamos sempre medindo nossa possibilidade de enfrentá-la”*<sup>376</sup>

Podemos ainda, aproveitando as discussões levantadas por MARTÍN-BARBERO, encontrar uma outra razão para o teor moralista e “rasteiro” da censura. Não se tratava **apenas** de um artifício destinado a encobrir o veto político, mas um modo eficaz de operar o controle dos elementos que pudessem ir de encontro ao vocabulário da cultura popular<sup>377</sup>. O poder subversivo dos palavrões, dos termos de baixo calão, já apontado por BAKHTIN como imagens relacionadas ao “baixo corporal”<sup>378</sup>, sempre presentes no protesto popular, síntese do poder de fogo do humor sarcástico e corrosivo dos “de baixo”, não escapava aos censores. Igualmente a importância do visual, da ação, tão enfatizada por MARTÍN-BARBERO como ponto de passagem do popular ao massivo e do melodrama ao cinema, era identificada e censurada. Cenas de violência eram tão cortadas quanto as de sexo<sup>379</sup>.

---

<sup>375</sup> “Isto é proibido”. *Realidade*, São Paulo: Abril, Jun. 1967, p.95.

<sup>376</sup> Entrevista do cineasta Carlos Diegues a *Realidade*, São Paulo: Abril, Jun. 1967, p.80.

<sup>377</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.149.

<sup>378</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/Brasília:Unb, 1993.

<sup>379</sup> “Isto é proibido”. *Realidade*, Jun. 1967, p.98.



A censura pontual e fragmentada consistiu num mecanismo dúbio, que vetava apenas as formulações mais evidentes e textuais (podia atacar imagens, frases e letras, mas não a música). Tal permitiu aos compositores desenvolver mecanismos de burla e uma linguagem sofisticada e metafórica que a censura ou não detectava ou tolerava<sup>380</sup>. Entretanto, o mecanismo acabava por produzir uma internalização automática, de forma a fazer do compositor seu próprio censor. O que a princípio poderia parecer uma espécie de jogo(lembramos da criação do Julinho da Adelaide de Chico Buarque), onde as negociações simbólicas entre Estado-mercado-artista operavam de forma a não inviabilizar a produção de discos, foi se tornando desgastante, principalmente em se tratando de apresentações ao vivo, visivelmente mais censuradas<sup>381</sup>. A censura deveria ainda compatibilizar sua função política com o interesse do regime no crescimento dos meios de comunicação de massa e garantir o lucro de seus donos privados nacionais e estrangeiros. ALVES demonstrou, estudando as formas variadas e irregulares de atuação da censura, o desenvolvimento de mecanismos que evitavam maiores prejuízos para as empresas:

*“Atualmente a censura é feita sobre a letra, o que não causa prejuízo financeiro como antes quando a música gravada era censurada. Para chegar até essa situação foi necessário que as gravadoras interviessem e demonstrassem os prejuízos financeiros que sofriam.”*<sup>382</sup>.

Esta operação em várias frentes (execução em rádio, ao vivo, gravação em disco) e a pontualidade dos cortes permitiu à censura se compatibilizar com os interesses da indústria fonográfica. As próprias possibilidades técnicas da indústria fonográfica facilitavam este tipo de censura, como a inserção de palmas para encobrir trechos censurados do disco ao

---

<sup>380</sup> Um questionamento interessante seria o da eficácia das “mensagens cifradas” da crítica veiculada via MPB. Se parece lógico pensar que um público seletivo teria acesso ao código, é evidente que seu poder de difusão diminuiu. Podemos também especular se o regime encarava a MPB(e outros meios culturais) como uma certa “válvula de escape” por qual, sob controle, a crítica não mobilizaria para a ação de contestação frontal.

<sup>381</sup> Me parece significativa a ênfase dada na Lei de Segurança Nacional ao controle e repressão de eventos públicos de todos os tipos. Ver FIDELIS, Guido. *Lei de Segurança Nacional e Censura(Comentários)*. São Paulo: Sugestões Literárias, 1979.

<sup>382</sup> ALVES, Magda M. *Autoritarismo e censura no Brasil: notas preliminares de pesquisa(póstuma)*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, Mestrado, 1978. p.90.

vivo de Chico e Caetano<sup>383</sup>. Ao mesmo tempo, permitia corrigir eventuais brechas e liberações, como no caso de *Apesar de você* : ao perceber a resignificação coletiva que promovia a canção a hino contra a ditadura, os órgãos censores a retiraram rapidamente de circulação. Vemos que a censura não se limita a uma proibição, uma repressão simbólica. Tão importante quanto aquilo que ela não deixou “passar” é o que ela deixou passar e o que ela não foi capaz de detectar. Lembremos que os diferentes momentos políticos do regime tem correspondência com diferentes estratégias de censura. De fato, no seu período inicial a ditadura conviveu perfeitamente bem com canções críticas e explícitas, para depois iniciar perseguições políticas e pessoais que ultrapassaram os próprios meios da censura.

Os prazos e burocratismos que delongavam sobremaneira a liberação de canções para shows exerciam uma considerável pressão econômica sobre o músico, na medida em que os atrasos poderiam prejudicar suas apresentações:

*“(...)a censura leva o artista a uma desorganização de trabalho e a uma tensão pelo excesso de detalhes e em conseqüência, a uma situação de insegurança, além do desgaste econômico provocado pela castração da produção musical.”<sup>384</sup>*

A ausência de uma legislação referente à censura musical tornava-a ainda mais indiscriminada e sem critérios, e a atuação errática e subjetiva dos censores fazia ficar ainda mais complicada a vida dos compositores. As contradições geradas pela inoperância burocrática, pelos conflitos de poder entre órgãos e autoridades “competentes”(Dentel, Polícia Federal, ministérios), pelo caráter empresarial dos veículos de comunicação dependentes do Estado pelo sistema de concessão e pelo caráter informal da censura (muitas vezes aplicada com um mero telefonema), garantiram aos compositores, jornalistas ou escritores uma certa margem de manobra<sup>385</sup>. Entretanto, estas mesmas relações conflituosas, excepcionais, davam ao Estado um poder de controle para além da capacidade de reprimir idéias. O Dentel poderia suspender funcionários ou mesmo uma empresa, o que

---

<sup>383</sup> SOUZA, Tárík. “Enfim juntos”. *Veja*. São Paulo: Abril, 3/01/1973, p.89.

<sup>384</sup> *ibid.*, p.93.

<sup>385</sup> Os conflitos entre órgão sobre a incumbência de aplicar a censura perduraram até o final da década de 70. Ver HELIODORA, Bárbara. “A tutela da censura”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*, 8/4/1979, p.3.

provocava o recrudescimento da censura interna e mesmo da auto-censura, uma vez gerado o clima de medo e suspeição entre colegas. O ritmo burocrático e autoritário produzia um sentimento de desesperança e imobilidade diante daquele estado de coisas. O efeito psicológico da repressão, engrossado pela censura prévia e irrestrita, acabou por incentivar a censura interna em redações e mesmo a auto-censura entre os próprios compositores.

A canção de protesto passaria então a utilizar uma linguagem cifrada para burlar a censura. A crítica metaforizada ao regime tornou-se uma exigência, ao mesmo tempo que a temática da guerrilha passava a ocupar as expectativas antes depositadas na “revolução” popular ou de massa. Essa temática evidencia a herança da canção de protesto para o Clube da Esquina. As imagens violentas, de guerreiro (Milton na capa do disco *Milton*, 1970), da faca (*Irmão de Fé, Fé cega, faca amolada*), são as recorrências das armas dos oprimidos, das forças subjetivas que podiam ser mobilizadas contra a opressão. Podemos, contudo, observar que a perspectiva finalista e a idéia de um sujeito autorizado pela história e pela razão foram sendo questionados por Milton e seus parceiros. No início da década de 70, era a imagem da guerrilha que acenava como solução para a derrota da revolução e o reforço do autoritarismo, como mostra *Canto Latino* (Milton Nascimento e Ruy Guerra), onde a palavra *guerrilha* foi omitida para evitar a censura, mas é dedutível no contexto da canção<sup>386</sup>:

*“(...)teus poucos anos de vida/valem mais do que cem anos  
quando a morte é vivida/e o corpo vira semente  
de outra vida aguerrida/que morre mais lá na frente(...)  
a primavera que espero(...)brota em guerra e maravilha/  
na hora, dia e futuro/da espera virar...”*<sup>387</sup>

Como aponta CUNHA, burlar a censura poderia se tornar até um mecanismo de auto-censura. A pressão política era de tal forma interiorizada que o autor parava de se perguntar se poderia trabalhar sem suas restrições<sup>388</sup>. Os setores atacados tendiam ao isolamento,

---

<sup>386</sup> BORGES, Márcio. op.cit., p.224.

<sup>387</sup> LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

<sup>388</sup> CUNHA, Maria Helena R. da. “Auto-censura e representação”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*, 22/4/1979, p.10.

mesmo porque ao usar “a linguagem da fresta” eles simultaneamente reduziam o horizonte de entendimento de seu texto. A chamada linguagem da fresta, adotada pelos compositores(e outros produtores culturais) para burlar a sanha predadora da censura, teve como consequência a utilização de uma linguagem tão hermética que só se fazia compreender por círculos fechados de entendidos. Esta hermetização era evidentemente interpretada como prejudicial. Um leitor do jornal *De Fato* pedia a criação de uma seção cultural onde se faria “(...) *uma análise de porque os grupinhos 'culturais' estão tão fechados e não se sabe nada do que se faz neste setor.*”<sup>389</sup>.

Tal problema foi reduzido por uma série de autores a uma generalizadora tendência introspectiva e auto - alienante dos criadores do período dos anos 70, associado ao crescente uso de drogas alucinógenas e à expansão dos hábitos de consumo no contexto de uma sociedade mais individualista<sup>390</sup>. Uma fala do compositor belorizontino Lô Borges expressa bem o problema colocado por aquele estado de coisas aos criadores culturais: “*Já que a gente não podia viajar pra fora, a viagem foi pra dentro mesmo*”<sup>391</sup>. Promover uma discussão aprofundada sobre a questão das drogas naquele contexto escapa aos nossos objetivos. No entanto, chama-nos a atenção a recorrência das referências ao tema no período que estamos abordando. Em se tratando do Clube da Esquina, algumas canções nos dão sinais dos significados que as drogas adquiriram dentro do grupo. Via de regra, observamos uma ênfase na experimentação de novas sensações e na troca destas experiências: “(...) *Reunir a tribo / repartir viagens sob o sol (...)*”.A expressão “sol” era muito utilizada como gíria para LSD – o mesmo uso ocorre em *Trem Azul*, de Lô e Ronaldo. *Pedras rolando* recolhe uma expressão fortemente amalgamada à experiência da juventude para reforçar sua vocação de contestação - “(...) *de tirar o limo do som (...)*” – ao mesmo tempo que ressalta o ideal de companherismo e espírito aventureiro: “(...) *bucha do balão / algum calor irmão / faz o nosso amor crescer (...)*”<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> *De Fato*, Belo Horizonte, ano 1, n.º 2, 1976.

<sup>390</sup> Ver, por exemplo, comentários sobre o ensaio de FIGUEIREDO, Luciano. “A geração AI5”. *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, v.11. apud. SEABRA, Silvana. *Para uma releitura dos anos 70: a cultura individualista*. FAFICH/UFMG, 1997, mestrado(mimeo); ORTIZ, Renato. *A moderna tradição...* op. cit., pp. 156-157.

<sup>391</sup> Entrevista realizada em 1997.

<sup>392</sup> *Pedras rolando*. Beto Guedes e Ronaldo Bastos. LP *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI, 1979. O título cita do inglês - *rolling stones* - remetendo à banda homônima, a uma canção de Bob Dylan sobre a ausência de laços e à frase original de Muddy Waters: “*rolling stones gather no moss*”, pedras que rolam não juntam musgo, síntese do estilo de vida errante dos *bluesmen*.

A hermetização da produção cultural em certos meios é abordada por CASTRO, que mostra este processo correlacionado ao cerceamento da liberdade de expressão durante a ditadura militar, particularmente no âmbito público. Na leitura da autora, com a qual concordamos, a restrição de espaço público era contraposta uma re-significação do espaço privado, da experiência pessoal que poderia ser publicizada através da narração musical. Ante as restrições impostas no campo institucional, a ruptura das barreiras no campo pessoal. Assim, “(...)a cidadania invade outros territórios e converte a cultura num domínio da política.”<sup>393</sup>. Aqui se percebe uma sintonia com os ideais de Maio de 68 e a cultura jovem internacional especialmente difundida através do *rock*. O “sufoco” era combatido pelo “desbunde”. A idéia de celebração, forma de fazer política associada à irreverência e alegria representam a ruptura dos conceitos tradicionais que fizeram da política uma exclusividade dos dirigentes, dos *experts* do Estado tecnocrático. Como bem coloca BERMAN, os *happenings* e manifestações “alternativas” que os jovens criaram buscavam recuperar a dimensão pública da política, defendendo a democracia direta. Para eles, a ação política não poderia ser uma coisa “séria” que exigisse sacrifícios pessoais: nada de mártires, pois fazer a revolução era fazer amor, era fonte de prazer e não sofrimento. Dentro desta perspectiva, as fronteiras entre o “artista” e o “político” eram extremamente diluídas<sup>394</sup>. Isto significava também que a multidão precisava ser construída, aglutinada constantemente em torno de questões localizadas, pontuais, uma vez que em meio a tanta pluralidade não havia identidades definidas, e muito menos “consciência de classe”.

Lembremos a ênfase da legislação repressora sobre os espaços públicos, que no aspecto da censura ressaltava-se na especial atenção com espetáculos “ao vivo”. Um procedimento comum nas letras do Clube é utilizar termos do campo privado para designar o espaço público, como casa. A análise das canções mostra como este procedimento se afina com um princípio dos movimentos da juventude dos anos 60 de re-personalizar o espaço público como reação à sua impessoalização criada pelo Estado burocrático e a racionalidade burguesa. No Brasil, de forma crônica, o tecnoburocratismo e o autoritarismo do regime militar reprimiam de todas as formas a participação no espaço público. Este era

---

<sup>393</sup> CASTRO, Maria Céres. op. cit...,p.62.

<sup>394</sup>BERMAN, Marshall. Na floresta dos símbolos: algumas notas sobre o modernismo em Nova York. in: *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

transformado em espaço do Estado, do burocrata, do funcionário, d' *O homem da sucursal* de Fernando Brant e Milton Nascimento (um personagem kafkiano de tonalidade brasileira!): “*Saio do trabalho - ei/ Volto para casa – ei(...) E se eu morrer, véu/E se eu viver, réu(...)*”<sup>395</sup>

O cotidiano repetitivo e asfixiante é descrito pela aliteração dos substantivos que remetem a lugares (trabalho e casa) com terminações de verbos no passado (trabalhei, casei). As ações cotidianas são assim encerradas num círculo vicioso, musicalmente traduzido no arranjo repetitivo de sopros que gera angústia. Descreve-se um estado de coisas tão terrível que nem mesmo a morte pode interromper. A geração de 68 apresentou exatamente esta fissura, ao revelar através da superposição dos desejos e práticas do mundo privado sobre os objetivos políticos, como a sociedade capitalista e o Estado moderno tinham se organizado de forma a banir o indivíduo do espaço público e da convivência coletiva, da possibilidade de utilizá-lo como meio para atingir a satisfação de seus desejos. A tarefa do *hippie* foi exatamente desafiar este estado de coisas. A rua se tornava local de embate e barricadas. No Brasil, entretanto, as ruas já tinham sido tomadas. Era preciso tomá-las de volta, na linguagem rebelde do *rock*, como em *Trem de doido*, de Lô e Márcio Borges:

*“Noite azul, pedra e chão/amigos num hotel muito além do céu / nada a temer, nada a conquistar/depois que este trem começa a andar, andar / deixando pelo chão/os ratos mortos na praça do mercado  
Quero estar onde estão/os sonhos desse hotel muito além do céu  
nada a temer, nada a combinar/na hora de achar o meu lugar no trem  
e não sentir pavor/dos ratos soltos na praça minha casa / Não precisa ir muito além dessa estrada/os ratos não sabem morrer na calçada/ é hora de você achar o trem/e não sentir pavor dos ratos soltos na casa/sua casa”*<sup>396</sup>

Os ratos, objeto de asco, são como uma praga tomando o espaço da praça e da casa, da praça identificada como casa. O Clube responde o terror e a arbitrariedade da ditadura com

---

<sup>395</sup> *Bonus track* do L.P. Milton. Rio de Janeiro: EMI, 1970/Remasterizado em Abbey Road, 1994.

Originalmente parte da trilha sonora do filme *Tostão, a fera de ouro*.

<sup>396</sup> LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

a ruptura da oposição entre público e privado, emprestando à praça a fisionomia personalizada de uma casa, uma casa compartilhada.

A censura interna praticada pelas gravadoras muitas vezes mostrou-se afinada com a ideologia da Doutrina de Segurança Nacional, enquanto em outras refletia apenas sua preocupação econômica. Foi este o caso da mudança do título de *Saudades dos aviões da Panair* para *Conversando no bar* (subtítulo da canção) pela gravadora de Elis Regina ao lançar a versão da intérprete. *Mestre sala dos mares* (João Bosco e Aldir Blanc), por sua vez, exemplifica bem a primeira situação: “bravo marinheiro” foi substituído por “bravo feiticeiro”, e “almirante negro” por “navegante negro”; “glória à negrada” por “glória aos piratas”. Recentemente esta música tem sido tomada com ênfase pelos historiadores, até por tratar-se de um exemplo tão claro do uso de procedimentos historiográficos que então aportavam no país - mostrando como os compositores da MPB mantinham ligações com o meio universitário - história vista de baixo, ou “dos vencidos”, recuperação de uma memória histórica não-oficial. Mas raramente analisa-se os efeitos nocivos da censura, prejudicando a comunicação dos significados contidos na letra. É mais fácil elogiar a habilidade metafórica do compositor em utilizar a “linguagem da fresta” e burlar os censores, sempre tidos na conta de ignorantes. Vejamos: os termos de conotação militar são retirados: marinheiro e almirante. Nega-se aos negros uma posição que poderia ser interpretada como *status quo*, integrada a imagens carregadas de positividade durante o regime: a pátria e sua defesa armada. A figuração do “subversivo” (feiticeiro, piratas) assume a forma de oposição ao “sistema”, dentro da perspectiva de hegemonia a associação entre o “negro” e o pirata, feiticeiro, opera de modo a reafirmar sua exclusão. Lembremos que os próprios censores eram dados a fazer “sugestões” para a liberação das letras.

Para os membros do Clube da Esquina, a rua desempenhava um papel fundamental na oposição ao autoritarismo. Lugar do lúdico, da procissão, das manifestações coletivas, da conversa de bar, das brincadeiras de infância. Lugar de resgatar a experiência, de contar uma outra história:

*Ruas da Cidade* (Lô Borges/Márcio Borges)

*“Guaicurus, Caetés, Goitacazes / Todos Timbiras, Tupis, / Todos no chão.*

*Passa bonde, passa boiada, / Passa trator, avião, / Ruas e reis*

*A parede das ruas não devolveu os abismos que se rolou  
Horizonte perdido no meio da selva cresceu o arraial, o arraial(...)*<sup>397</sup>

De uma certa forma, retomamos aqui o tema do segundo capítulo sob um outro prisma. A preocupação dos compositores do Clube era apontar setores excluídos socialmente (negros, índios, idosos, crianças) e recontar sua história para além dos “fatos oficiais”:

*“As ruas com nomes de índios são como cemitérios aonde se enterram os anônimos derrotados: Todos no chão são pisados diariamente, e inadvertidamente, pela gente que passa. À separação imposta pelo saber delimitador, Lô e Márcio contrapõem um princípio unificador - o princípio dos derrotados - que devem ser lembrados pela devastação que a civilização lhes trouxe, que não pode ser redimida na assimilação fácil do nome(...)*<sup>398</sup>

Vemos que este princípio político de oposição ao “sistema” e sua “história” é coerente com toda a preocupação de afirmação dos valores estéticos próprios às culturas minoritárias que o Clube incorpora. Assim, não era apenas fazer músicas sobre índios, mas fazer músicas que esteticamente remetesse ao universo cultural indígena. *Canoa, canoa*, de Nelson Angelo, é um belo exemplo, sobremaneira porque foi composta quando o compositor subia o Rio Araguaia de canoa<sup>399</sup>!

ALVES vê Milton Nascimento como um dos compositores mais visados pela censura, ressaltando aí a proibição das letras de três canções do disco *Milagre dos Peixes*(1973): *Hoje é dia de El Rey, Cadê e Escravos de Jó*. Para ela, a resposta do compositor seria exatamente denunciar “(...)as dificuldades de se escrever músicas hoje(...)”<sup>400</sup>. A reação de Milton à sistemática censura do LP: ia “botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...”<sup>401</sup>. O disco apareceu com a metade das músicas instrumentais, mas vocalizadas de maneira a deixar explícita sua natureza de canção e a censura das letras. O

---

<sup>397</sup> LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

<sup>398</sup> GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Memórias no chão*. mimeo, 1998.

<sup>399</sup> LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

<sup>400</sup> ALVES, Magda. op.cit.p.92.

<sup>401</sup> BORGES, Márcio. op.cit., p.306.



encarte trazia mesmo o crédito aos letristas, de maneira a explicitar de forma brusca aquele corte profundo. Os gritos de Milton traziam em sua crua selvageria um sinal da rebeldia ancestral que as palavras muitas vezes não lograrão descrever. SOUZA fala em uma verdadeira “estética do silêncio” que traduz a generosidade do cantor<sup>402</sup>.

A gravação de *Hoje é dia de El Rey* preservava um enigmático “filho meu...”, como se as palavras, privadas de seu significado original, estivessem ali apenas para deixar evidente que houvera censura. A letra censurada trazia a descrição de um presente negro, sem amor e poesia, que deveria ser superado pela luta: “(...)Se hoje é triste a verdade/procure nova poesia/ procure nova alegria/para amanhã (...)”<sup>403</sup>. O próprio autor Márcio Borges repara tratar-se aí da comum imagem do “dia que virá”. O que estaria sendo censurado? Talvez, as referências claras à luta armada, soldados, guerra. Mas o que realmente chama a atenção na letra é sua forma de diálogo, que retrata o conflito entre duas gerações, duas mentalidades. A luta entre o pai e o filho torna-se representação alegórica do conflito social entendido pelo prisma geracional. Podemos ver *El Rey* como a encarnação do governo, que o pai apoia e contra o qual o filho se rebela, inclusive através de armas. A canção procura assim situar os conflitos próprios daquele momento no Brasil num quadro muito mais amplo, de um conflito geracional.

Conflito este que também se traduz na violência sofrida pelos jovens durante a repressão do período ditatorial. Ao tratar da morte do estudante Edson Luís alguns anos depois, os músicos do Clube a transformaram numa alegoria do “corpo político” dos cidadãos. O silêncio assume a face de sua morte. Se o anjo da história não pode recolher os mortos, cabe ao historiador materialista redimi-lo para que a derrota não se cumpra duas vezes. Romper o silêncio, gritando, instaura vida. O relógio no chão avisa a hora, o tempo do agora, a hora em que cada um é chamado a gritar, a preencher o espaço vazio com um som, o grito que é a caveira da voz, o primeiro som do recém-nascido e o último dos moribundos – a ressonância da vida na morte. A interrupção é feita por raios de efeitos de guitarras, e feita pela sensação do alarme de incêndio, alertando contra o perigo de que todos se calem e aceitem o curso inexorável da história:

---

<sup>402</sup> SOUZA, Tárík. “Sem palavras”. *Veja*. São Paulo: Abril, 11/06/1973, p.76.

<sup>403</sup> BORGES, Márcio. *op.cit.*, p.304.

*Menino(Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)*

*“ Quem cala sobre teu corpo / Consente na tua morte /  
Talhada a ferro e fogo / Nas profundezas do corte / Que a bala riscou no  
peito / Quem cala morre contigo / Mais morto que estás agora  
Relógio no chão da praça / Batendo, avisando a hora / Que a raiva traçou  
no tempo / No incêndio repetindo / O brilho do teu cabelo / Quem grita  
vive contigo”*

*Violão e voz: Milton Nascimento / Guitarra: Nelson Ângelo*

*Baixo acústico: Novelli / Guitarras(efeitos): N. Ângelo e T. Horta*

*Bateria: Robertinho Silva / Órgão: João Donato<sup>404</sup>*

Via de regra, portanto, vemos que os músicos do Clube adotaram uma linguagem bastante rebuscada no intuito de evitar a censura. Porém, não podemos deixar de supor que havia um certo nível de entendimento entre os autores e seu público. Contra a interferência da censura, os compositores apontaram a própria força da criação. A censura foi assim um elemento constitutivo da composição de canção no Brasil dos anos 60 e 70, e certamente afetou a criatividade dos compositores de tal forma que seria impossível um estudo da canção que não a levasse em conta. Porém, tratava-se de um momento em que, como já dissemos, a perspectiva comercial já se tornara hegemônica dentro da MPB, e tais exigências não deixavam de soar um tanto “retrógradas”. Não podemos incorrer no celebracionismo que só vê no mercado seus poderes libertadores, dessacralizadores e de expansão informacional, descartando as evidentes limitações (ainda que contraditórias) contidas nele. As limitações postas, nosso real problema sempre será compreender o que os sujeitos podem ou não fazer diante delas, uma vez que *“Para o historiador que estuda a ação humana nos seus diferentes modos, o problema é sempre apenas um, apesar de admitir mais de uma solução: é o problema das alternativas e das opções morais, o problema da liberdade.”*<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> L.P. Minas. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

<sup>405</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.66.

## CONSIDERAÇÕES FINAS – “COISAS QUE A GENTE SE ESQUECE DE DIZER”

Chegamos agora ao momento de alinhar as reflexões que foram feitas ao longo dos três capítulos, para melhor definir e posicionar o Clube da Esquina dentro da história cultural brasileira. Os instrumentos foram afinados, as bases repetidas à exaustão, os solos e vocais testados das mais diversas formas. Para chegar a este ponto foi, sem dúvida, uma tortuosa travessia. Reconhecemos aqui que alguns caminhos paralelos ameaçaram levar a outras searas, que algumas picadas abertas nem sequer foram exploradas, que muitas direções possíveis foram abandonadas. Porém, um texto reto, sem desvios, pode muitas vezes ser apenas o resultado da falta de indagação, de criatividade e de esforço do historiador em levantar mais problemas e lidar com vestígios que apontam as incoerências, as falhas da remontagem da trama, da remixagem da trilha do passado, que tende à incompletude. Como os próprios músicos do Clube, fomos tateando, burilando os diamantes brutos de fontes a impressões, de pressupostos às novas evidências, para alcançar, esperamos, uma síntese viável. Sim, pois de *Milton a Minas*, de *Lô Borges a A página do Relâmpago Elétrico*, nossos músicos passaram por *Clube da Esquina*, pelos discos do *Som Imaginário...* A obra do Clube, como um todo, poderia ser considerada como um esforço de investigação e síntese, da aproximação do óbvio com o misterioso, do evidente e do esquecido. Tocaram Clementina e tocaram *Beatles*. Aqui o trabalho do historiador se aproxima do ofício do músico, ao dar de novo corpo e memória ao que já foi dito e às “(...)coisas que ficaram muito tempo por dizer”.

A esta altura, já conhecemos características distintivas do Clube como formação cultural, no que diz respeito a sua relação com o espaço urbano, com o cenário musical, a política cultural do Estado e o contexto da indústria fonográfica nas décadas de 60 e 70. Cabe agora a questão mais difícil: como estes níveis se articulam? Como estas particularidades formaram algo suficientemente coerente para que haja um “Clube da Esquina”? Podemos dizer que as características que já delineamos se interpenetram nos vários contextos, nas várias escalas de observação em que posicionamos o Clube. Em termos da relação com o espaço da cidade e da sociabilidade própria do meio musical, ele coloca em contato e contraste duas formas de atuação. A reunião em espaços privados, como quartos de apartamentos, e em espaços públicos, nas ruas, bares e na própria esquina. O primeiro procedimento era identificado à bossa nova, movimento musical sofisticado e elitista social e esteticamente. O segundo, remete às tradições populares, às festas de rua do interior de Minas, a um sentido mais ritual que artístico da música. Mas, se mudarmos de

foco, inserindo o elemento do mercado, da música como atividade profissional, outra série de contrastes emerge. A execução em espaço privado, como as famosas reuniões no apartamento de Nara Leão, não tinha fins monetários. De fato, os bossanovistas procuravam manter uma certa distância dos aspectos financeiros da atividade musical, posicionando-se muito mais como “artistas” do que como “profissionais” da música. Até mesmo o aprendizado ocorreria em espaço privado, e alguns músicos ligados à bossa tornaram-se professores, ainda que tivessem poucas motivações financeiras para tal. Já as reuniões em espaço público, como as que ocorriam no Ponto dos Músicos, não dispensavam este elemento profissional, tendo nele um de seus principais motivadores. O aprendizado, assistindo aos “cobras”, remete mais à relação entre o mestre e o aprendiz de um ofício(profissão) do que ao contato entre professor e aluno, freqüente na formação dos músicos de bossa.

Estamos, portanto, tratando de uma hibridação cultural, em que valores relacionados à cultura da elite convivem com práticas ligadas aos meios populares e à cultura massiva. Já mostramos que os integrantes do Clube ocupavam uma posição de mediação cultural, o que relacionamos com as particularidades de suas trajetórias individuais e com a especificidade do papel de centralização de fluxos culturais desempenhado por Belo Horizonte. Mas o que consideramos determinante para suas escolhas foi sua identidade enquanto grupo. Como vimos no primeiro capítulo, as características marcantes da formação são a paridade entre os membros, sua “abertura” e a valorização do aspecto lúdico da música, este estritamente ligado a uma maneira específica de viver na cidade. Concluimos que eles escolhem, dentro das opções disponíveis, os procedimentos que são admissíveis diante desta identidade. Tocar em apartamentos, portanto, só se justificava na medida em que este espaço possa permanecer “aberto”. No edifício Levy, por exemplo, até as escadas eram ocupadas pelos jovens moradores, mostrando um comportamento alternativo ao da reclusão ao espaço privado propriamente dito.

O contato com o mundo “profissional” da música na cidade evidencia não apenas a necessidade financeira maior ou menor de cada um (e sua tendência ao profissionalismo), mas principalmente seu interesse em obter informações e aprendizado musical. Lembremos que, em se tratando da música popular brasileira, já existia um percurso informal e autodidata para efetuar a transmissão dos conhecimentos musicais nos meios populares, como métodos e revistas de cifras vendidos em bancas de jornal, o contato entre músicos em lojas de discos e instrumentos, como também em espaços onde a

aprendizagem partia da observação dos músicos mais experientes<sup>406</sup>. Isto se dava desta forma porque a “abertura” de interesses musicais do Clube incluía a música tocada em bares e casas noturnos, e não apenas a de objetivo estritamente “diletante”. Entre seus membros, este tipo de formação musical circulou e conviveu com a pedagogia “formal” da música de concerto européia e a informação musical da audição mais variada de discos. A transmissão oral representou um papel importante na *formação* “Clube da Esquina”, ainda mais se considerarmos que estava na base do “fazer” da parceria, que era a forma mais comum da prática de composição daqueles músicos. Entretanto, não podemos desconsiderar o fato de que as formas de produzir música sofrem uma inflexão histórica decisiva na música popular brasileira. Com a agudização do processo de urbanização, acompanhado do crescimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa, generalizava-se a mediação técnica (sintetizadas no estúdio, no disco e no rádio) como principal meio da música alcançar o público. Tal forma de produção intensificou a adoção da especialização e da divisão de trabalho próprias do setor industrial propriamente dito dentro do conjunto de atividades que compunham a indústria fonográfica.

Muitos músicos passaram por esta mudança, de modo que sua formação musical tradicional (artesanal) passou a se articular de formas variadas com as informações disponíveis num ambiente cosmopolita em que precisavam atuar. Queremos ressaltar que a realização destas fusões musicais só se tornou possível a partir de um aprendizado. Sem este primeiro acesso às diferentes tradições musicais e às diferentes técnicas e tecnologias<sup>407</sup>. Isto significa que, para produzir uma música que sintetiza, é preciso conhecer bem os “ingredientes”, e o nível de conhecimento de cada um vai implicar numa melhor ou pior “mistura”. Por exemplo, Toninho Horta tem a mesma preocupação com seu apuro técnico enquanto instrumentista que teria um *jazzista*, mas ao mesmo tempo a informalidade e a disposição inclusiva que marcaram a atuação coletiva dos músicos do Clube lhe permitem tocar piano e inserir elementos do *rock* ou da MPB em suas composições (como usar distorções na guitarra ou fazer um solo só com acordes). Chegamos então ao entendimento de que o próprio questionamento da tendência à especialização contido nas práticas de estúdio se articula à “abertura” musical proposta, uma vez que tal resultado não poderia ser alcançado individualmente. Por isso Lô Borges

---

<sup>406</sup> BASTOS, Rafael J. de Menezes. op. cit., p.161.

<sup>407</sup> Como “tecnologias” consideramos desde os instrumentos e apetrechos mais simples, como palhetas e braçadeiras, a equipamentos eletrônicos associados a instrumentos eletrificados, como amplificadores e pedais de efeito.

pode dizer que Milton assimilava as influências do *rock* dos *Beatles* através dele e de seu parceiro Beto Guedes.

Mostramos no segundo capítulo de forma os participantes do Clube da Esquina se posicionaram em relação ao debate cultural do período que estudamos. Para eles, o “nacional” e o “popular” assumiam conotações bastante diferenciadas das utilizadas por outros movimentos musicais ou críticos culturais. Interessante sim era descobrir as afinidades insuspeitas entre elementos populares de diversas origens geográficas, bem como recuperar as tradições musicais do interior brasileiro de uma maneira diferente da pregada pela canção de protesto, sem submeter estas práticas e heranças rítmicas, melódicas e harmônicas aos procedimentos sistematizados que remetiam às formas musicais elitistas. Também vimos que o Clube se opôs a apresentar o “povo” como abstração, e ofereceu mais uma importante contribuição ao personalizar os sujeitos da narração musical. Se uma identidade era traçada, não era por meio de um rígido “sociologismo”, mas pela aproximação das histórias e das experiências de grupos e indivíduos para os quais a música encarnava um sentido cultural diferente, como veículo de sua memória, de seu prazer, de seus valores e suas tradições. A cultura popular dispõe de um instrumental político, sempre adaptável ao contexto (como saber tático), capaz de expressar o conflito entre os modos populares de vida e a lógica do capital, sendo assim paradoxalmente rebelde e conservadora<sup>408</sup>. Tal opção se ajusta perfeitamente à postura informal dos músicos e à sua recusa em adotar formulas prontas que seguiam a lógica do *hit* e aquele outro conceito de “popular” que passa pelo crivo do mercado. Em seus trabalhos a não intenção é apresentar um espetáculo “para o povo” mas um espetáculo, por vezes até grandioso, onde o “povo” participa cantando.

Por isto o Clube apresenta também a recusa da postura vanguardista. O personagem musical que sintetiza o caminho do Clube não é nem o abstrato homem do “povo”, nem tampouco o “poeta moderno”, mas o próprio músico da rua, o “artista” que ocupa um lugar definido e determinado, mas não está alheio às pessoas comuns, está sempre entre elas. Talvez fosse este o nó perdido pelos críticos da época, sempre em dificuldade para perceber e classificar o Clube da Esquina e seu maior expoente nos termos do mercado fonográfico, Milton Nascimento. Tais críticas que apresentamos, especialmente no último capítulo, mostram claramente que tal classificação era já uma necessidade mercadológica, tanto quanto tinha sido uma questão relevante em termos de uma veia “erudita” dos debatedores do meio musical.

---

<sup>408</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. op.cit. pp. 140-141.

O alheamento dos membros do Clube em relação a esta indefinição serve para confirmar seu posicionamento crítico em relação ao mercado, e também aos embates teóricos e musicais correntes na MPB. De pronto percebemos a posição *alternativa* destes músicos em relação à expectativa por “novidades” que correspondia à ótica de uma “linha evolutiva” da MPB. A composição e a execução das músicas não estava necessariamente vinculada à incessante busca pelo “original”, mas a possibilidades criativas que não dispensava a tradição como fonte capaz de realizar na música seu caráter lúdico e coletivo. Por isso, o uso de vinhetas e passagens instrumentais, as complexas citações e auto-referências que pretendiam romper a lógica do *hit* podiam não ser percebidos como inovações, ao mesmo tempo que um LP tropicalista, ainda que trouxesse só faixas com duração adequada para tocar em rádio, era considerado “inovador” por uma facção da crítica. Lembramos que GARCÍA CANCLINI aponta ao fim e ao cabo o fracasso das vanguardas artísticas, incorporadas pelas mesmas instituições burguesas que queriam criticar, exposta nos museus e ensinada nos livros de história da arte. A “ruptura” se torna uma tradição, no sentido de que ela é perfeitamente deglutível - a transgressão se torna regra, esvaziada de sua intenção contestadora - a vanguarda se torna um “rito de fuga”, onde “para se estar na história da arte é preciso estar constantemente saindo dela”<sup>409</sup>.

Podemos fazer aqui uma parada e especular um pouco: seria esta noção aplicável, em termos de MPB, no caso do Tropicalismo? Ou, pelo outro lado da rua, seria a música do Clube uma alternativa interessante porque não se prende na armadilha vanguardista de tradição da ruptura, garantindo um distanciamento ante os procedimentos mercadológicos (e, mesmo atualmente, ante a consagração acadêmica)? Poderíamos ainda dizer que, no âmbito da crítica, houve um movimento poderoso de tradicionalização da ruptura e de uma forma de hibridação (vista hoje talvez como a característica mais marcante da “cultura brasileira”), instituindo um “paradigma antropofágico”<sup>410</sup> que descarta todas as outras formas de equacionar os processos de hibridação? Em seu recente livro *Violão azul*, Santuza Cambraia NAVES chega ao cúmulo de afirmar que a cultura brasileira seria caracterizada pelo procedimento de *bricolage* (do qual a antropofagia - e sua herança tropicalista - seria a expressão mais refinada), o que nos leva a crer que a bossa nova (caracterizada pela concisão e apropriação menos “exuberante” de elementos culturais externos) seria um “acidente” cultural!!!

---

<sup>409</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas...* op. cit., p.48.

<sup>410</sup> Vale notar que, se por um lado os diversos autores que discutem a MPB a partir dos anos 60 (na sua maior parte críticos ligados à literatura) buscaram enfatizar as ligações do Tropicalismo com os modernistas de 22, particularmente ao antropofagismo de Oswald (uma **tradição modernista**), ao mesmo tempo que não apontam ligações modernistas nas obras de um Chico Buarque e muito menos na do Clube.

O Clube também não apresentou uma série de procedimentos sistematizados facilmente identificáveis. Mais um motivo para que a crítica continuasse a produzir uma identidade de grupo calcada apenas na referência à procedência geográfica. Vimos que isto se relaciona tanto a um aspecto mercadológico da época quanto à própria produção discográfica do Clube, cujos discos, de uma forma ou outra, reforçavam esta referência a Minas. Porém pudemos entender que Minas era essa, e fica claro que a “abertura” musical do Clube sem sombra de dúvida remete às particularidades da história recente e antiga do Estado. Para boa parte da crítica, porém, isto serviu como “mapa da mina” para explicar a música do Clube, o que ficou patente com a adoção da categoria “toada moderna”. Os participantes não se deixaram amarrar por rótulos. Mais uma vez penetramos na intrincada percepção que desenvolveram do “nacional”, que não se limitava às referências regionais nem a uma forma generalizada de “brasilidade”, como é o caso do samba. O Clube muitas vezes revolveu tradições musicais que escapavam aos ouvidos até mesmo de pares e críticos. Ao mesmo tempo, observamos que está ida ao chão, às raízes, nada tinha de mitificadora dos conteúdos da cultura popular, uma vez que era contrabalançada pelo movimento vertical em direção ao céu das possibilidades do universo fonográfico.

No terceiro capítulo vimos como as novas formas de informação e prática musical, possíveis com a difusão em massa da aparelhagem de som e das possibilidades técnicas colocadas pelo estúdio de gravação. O “popular” acabava por se realizar através do “massivo”, tanto quanto o inverso. O uso de instrumentos eletrificados não impedia mais a música de ser “brasileira”, o que a crítica relutantemente teve de aceitar. Seus músicos conviviam bem com a questão tecnológica e a música *pop* internacional, que estava, como vimos, intimamente relacionada com as novas possibilidades de gravação. Lembremos que o “massivo” não necessariamente implica em simplicidade ou acessibilidade. Esta constatação nos informa da possibilidade do “músico de prestígio”. De fato, os participantes do Clube só poderiam se colocar mercadologicamente desta forma, uma vez que o patente experimentalismo de seus trabalhos do início da década de 70 inviabilizavam maiores vendagens. O que importa aqui é ressaltar a proximidade entre estas formas de produção cultural e uma característica que lhes era peculiar: gozavam simultaneamente do *status* de “arte” e dos recursos técnicos da “indústria”. Se a indústria cultural oferece ainda possibilidades criativas, a presença do Estado, particularmente através da censura, pode ser considerada *a priori* como estritamente restritiva? Observamos que não, uma vez que ele próprio possuía uma visão do “nacional” e do “popular” que pretendia propagar. A existência da censura, ainda que de uma maneira cruel, foi ela própria o motor da criação e



provocou uma hermetização cultural, da qual, como vimos, o Clube participou. Entretanto, vimos na poética e na música criadas pelo grupo não só uma fonte de crítica e resistência ao regime militar, mas uma versão alternativa em que se substituiu a espera do “dia que virá” pela recuperação dos momentos de resistência cotidiana, e o racionalismo progressista pela exigência das forças diárias da cultura e dos valores populares. A valorizar necessariamente o futuro e o passado, eles preferiram valorizar a força da transformação.

Certamente não é sem propósito se falar na mudança no momento em que o país se encontrava mergulhado no autoritarismo. Mas, simultaneamente, os temas de mudança (viagem, multiplicação, transformação) evidenciam as ligações com uma outra escala cronológica, com outra história de homens em cidades antigas e “suas luzes”, “aldeias mortas”, “as torres e os cemitérios”, “os homens e os seus velórios”, um “povo”. Se o caráter da modernidade latino-americana pode ser percebido na convivência de facetas mutuamente conflituosas, como quer GARCÍA CANCLINI, não podemos deixar de achar que o Clube da Esquina é a formação cultural que demarca isto com intensa clareza, e se utiliza destas contradições como motivação para criar sua obra. Pensando a questão cultural sobre esta ótica, é possível perceber como o Clube estourou categorias disponíveis em sua época, como “vanguarda”, “nacional” e “popular”. Nesta grande caldeira cultural, é possível procurar e encontrar as afinidades entre as diversas tradições disponíveis, através do canto, da batida do violão, das práticas cotidianas dentro do estúdio ou nas noites embaladas ao som da viola.

As conclusões que tiramos sobre o Clube são, por fim, a de que ele representa um conjunto de opções possíveis mas muito específicas e determinadas, uma constelação de movimentos pessoais e coletivos, de atores que se posicionaram diante de sua realidade. Como formação, o Clube não tem paralelo na história cultural brasileira, embora tenhamos apontado suas afinidades com diversos movimentos e grupos de criadores. O espaço que ele ocupa está ainda por ser penetrado, a picada aberta está ainda por ser desbravada. Este breve exame das práticas musicais diferenciadas de seus participantes é apenas um exemplo de que ainda ficaram coisas por dizer. Entretanto, é exatamente este o lugar desta dissertação, porque “(...)o que foi feito é preciso / conhecer / para melhor prosseguir”<sup>411</sup>.

---

<sup>411</sup> *O que foi feito Devera*. Milton Nascimento e Fernando Brant. LP Clube da Esquina 2. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

## Fontes documentais

### 1) Periódicos:

#### **Revistas das décadas 60-70**

*Cultura Vozes*

*Civilização Brasileira*

*Tempo Brasileiro*

*Cultura do MEC*

*O cruzeiro*

*Veja*

*Manchete*

*Visão*

*Realidade*

*Arte em revista. n ° 1 e n ° 3.*

#### **Jornais**

*Suplemento Cultural Estado de São Paulo*

*Opinião(72-77)*

*De Fato(76-78)*

*O Pasquim(69-79)*

### 2) Artigos do período:

BARROS, Nelson Lins e. “Música popular: novas tendências”. *Civilização Brasileira*, n ° 1, 1965, p.232.

CARVALHO, Ilmar. “Problemas do festival da canção”. Caderno de Sábado. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 5 Jul. 1969, p.14.

CUNHA, Maria Helena R. da. “Auto-censura e representação”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*, 22/4/1979, p.10.

HELIODORA, Bárbara. “A tutela da censura”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*, 8/4/1979, p.3.

KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 19/11/1978, pp. 4-5.

LOUREIRO, Dagoberto. “As versões musicais o panorama fonográfico brasileiro”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, n ° 7, maio 1966, pp. 281-292.

“Liberdade e democracia”. *Segurança e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: ADESG., n ° 163, p.130.

MERCADANTE, Luiz Fernando. “Há liberdade no Brasil”. *Realidade*. São Paulo, Abril, n ° 6, set. 1966, p.22; “Extra 1964: edição histórica da Revolução”. *O cruzeiro*, dez. 1964.

MILLER, Sidney. “O universalismo e a MPB”. *Revista Civilização Brasileira*, v.4, n ° 21/22, set/dez. 1968, pp.207-221.

REALE, Ebe. “A explosão universitária”. in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*. São Paulo, n ° 131, 6/5/1979, p.7.

VINÍCIUS, Marcos. “A escola da nostalgia na música popular”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n ° 9, 1973, p.37.

“A MPB se debate”. *Suplemento Especial de A revista do homem*. São Paulo: Abril, s/d.

### 3) Discografia\* :

#### **Milton Nascimento:**

*Milton Nascimento*. EMI, 1969.

*Milton*. EMI, 1970.

*Clube da Esquina*. EMI, 1972.

*Milagre dos Peixes*. EMI, 1973.

*Milagre dos Peixes ao vivo*. EMI, 1974.

*Minas*. EMI, 1975.

*Geraes*. EMI, 1976.

*Clube da Esquina 2*. EMI, 1978.

*Courage*. A & M Records, 1968.

#### **Lô Borges:**

*Clube da Esquina*. EMI, 1972.

*Lô Borges*. EMI, 1972.

*A Via Láctea*. EMI, 1979.

#### **Beto Guedes:**

*A Página do Relâmpago Elétrico*. EMI, 1977.

*Amor de Índio*. EMI, 1978.

*Sol de Primavera*. EMI, 1979.

#### **Toninho Horta:**

*Terra dos Pássaros*. EMI, 1979.

#### **Vários:**

*Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi*. EMI, 1973.

**Som Imaginário:** *Matança do Porco*. EMI, 1973..

\* A discografia aqui apresentada cobre apenas a obra básica do Clube da Esquina no período estudado, relacionando os discos cujas músicas foram expressamente citadas na dissertação.

### 4) Vídeos:

HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina: *A sede do Peixe*, Rio de Janeiro:

Conspiração Filmes, 70 min., 1998.

Entrevista concedida ao jornalista Chico Pinheiro. *Programa Espaço Aberto*. Canal GNT, 1999.

### 5) Entrevistas:

Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

Entrevista concedida por Nelson Angelo via internet em Maio de 2000.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. in: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. in: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ALMEIDA, Maria Hermínia T. de & SORJ, Bernard (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil(1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/ Brasília: Editora Unb, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II - Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CALLADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália - a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.109.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 1997
- \_\_\_\_\_. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARLOS, Ana Fani A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - I. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Seminários - o nacional e o popular na cultura brasileira(80-81)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COHN, Gabriel(org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- COMBLIN, Joseph(pe.). *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- \_\_\_\_\_. A recepção de GRAMSCI no Brasil. in: *A democracia como valor e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 1981.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIDELIS, Guido. *Lei de Segurança Nacional e Censura(Comentários)*. São Paulo: Sugestões Literárias, 1979.
- FORACCHI, Marialice. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- FRITH, Simon(edit.). *World music, politics and social change*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- GLUCKSMAN, André. A metacensura. in: MOLES, Abraham et. alli. *Civilização industrial e cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 114-128.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. São Paulo : Civilização Brasileira, 1965.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991
- \_\_\_\_\_. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (edts.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HUNT, Lynn(org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KAISER, Rolf-Ulrich. *O mundo da música pop*. Porto: Paisagem, s/d.
- LENHARO, Alcir. *Os cantores do rádio*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- LEPPERT, Richard & MCCLARY, Susan(edit.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- LIMA, Luiz Costa(org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- MARIZ, Vasco. *Canção brasileira erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
- MARTÍN BARBERO, Jesus. *Os meios e as mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira(1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.
- MOTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAVES, Santuza. *O violão azul :música e modernismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PÉCAUT, Daniel *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PERRONE, Fernando. *Relato de guerra: Praga, São Paulo, Paris*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

- RIDENTI, Marcelo S. *O fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo : Unesp, 1993.
- ROSENTAL, Paul-André. Fredrik Barth et la microstoria. In: REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles*. Paris: Galimard/Seuil, 1996.
- SADER, Eder. *Um rumor de botas*. São Paulo: Polis, 1982.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- SANTOS, Wanderley G. dos. *Sessenta e Quatro: anatomia da crise*. São Paulo: Vértice, 1986.
- SANT'ANNA, Afonso R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias*. São Paulo: Ática, 1985.
- SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J.(orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- STARLING, Heloísa M.M. *Os senhores das Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. in: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Jorge Zahar Editor, 1997.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALENTE, Heloísa de Araújo D. *Os canto da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/FUNARTE, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_. *The politics of modernism*. London/New York: Verso, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Keywords*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *The long revolution*. London: Chatto & Windus, 1961
- \_\_\_\_\_. *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1974.
- WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. in: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## Teses:

- ALVES, Magda M. *Autoritarismo e censura no Brasil: notas preliminares de pesquisa(póstuma)*. Tese de mestrado(mimeo). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1978.
- ASSIS, Sulamita M.B. *Censura à imprensa no Regime Brasileiro pós-64: seus fundamentos ideológicos e seus parâmetros políticos*. Tese de mestrado(mimeo). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1987.
- BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil*. Dissertação de mestrado(mimeo):FAFICH/UFMG, 1994.
- CASTRO, Maria Céres. *Longe é um lugar que não existe mais*. Tese de doutorado(mimeo). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1994.
- SEABRA, Silvana. *Para uma releitura dos anos 70: a cultura individualista*. Dissertação de mestrado(mimeo).FAFICH/UFMG, 1997.

## Artigos:

- ABRANCHES, Sérgio. Crise e transição: uma interpretação do momento político nacional. *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 25, n°3, 1982, p.320.
- ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. pp. 191-203.
- BASTOS, Rafael Menezes. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n° 31, ano 11, jun. 1996, pp.156-177.
- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n° 38, mar. 1994, pp. 15-23.
- CANCLINI, Néstor G. Políticas culturais na América Latina. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol.2 n° 2, jul. 1983, pp. 39-51.
- CARVALHO, José Jorge de. O clássico e o popular na modernidade latino-americana. in: *Dados*. Rio de Janeiro, vol. 35, n° 3, 1992, pp. 403-434.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto(anos60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.18, n°35, 1998, p. 19.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “A Escola de Frankfurt e a cultura brasileira”. *Presença*, São Paulo, n° 7, 1986, pp. 100-114.
- DADOS*, Rio de Janeiro, vol.35 n° 3, 1992, pp. 403-434.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Memórias no chão*. mimeo, 1998.
- MARTINS, Carlos E. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*, São Paulo : Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980, p.80.
- MEINTJES, Louise. Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. in: *Ethnomusicology*. Illinois: Illinois University Press, winter 1990, pp. 37-73.
- NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Marina. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n° 35, 1988, p.65.
- ORTIZ, Renato. “A escola de Frankfurt e a questão da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n° 1, v.1, jun. 1986, pp. 43-65.

- PELEGRINI, Sandra Cássia Araújo. “Ação cultural no pós-golpe: um destaque à produção musical contestadora”. in: *História e Cultura*. Ponta Grossa: UEPG/ANPUH-PR, 1997, pp.49-64.
- RESNICOFF, Matt. “Toninho Horta, Brazilian Rythm Ambassador”. in: *Guitar Player*, s/d.
- SALVADORI, Maria Ângela B. “Malandras canções brasileiras”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v.7, n °13, set.86/fev.87, pp.103-124.
- SANTOS, Wanderley G. dos. Raízes da imaginação política brasileira. *DADOS*, Rio de Janeiro, n ° 7, 1970, pp.137-161.
- SOARES, Gláucio D. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n ° 10, v.4, jun. 1989, pp.21-43.
- TATIT, Luiz. “Canção, estúdio e tensividade” *Revista USP*, dez./jan./fev., 1990, pp, 41 -44.
- TREBITSH, Michel. Avant-propos: la chapelle, le clan e le microcosme. in: *Les Cahiers de L’IHTP*: Paris, n ° 20,
- WILLOCK, Evelyn. Adorno, jazz and racism. *Telos*, n ° 107, spring 1996.  
mar. 1992, pp. 14-15.