

CORAÇÃO AMERICANO: APROPRIAÇÕES POP NO DISCO CLUBE DA ESQUINA

Leandro Aguiar¹

Resumo

O artigo trata das (re)apropriações e trocas entre contextos tidos como “globais” e “locais/periféricos” na música do Clube da Esquina. Tendo em mente a busca por controvérsias e a crítica da Teoria Ator-Rede a certo entendimento do local e do global, e tomando por auxílio o conceito de “cosmopolitismo estético” (REGEV), empreendo uma análise das músicas “Um girassol da cor do seu cabelo” e “San Vicente”, do álbum “Clube da Esquina” (1972), discutindo a adoção e readaptação de elementos estéticos e performáticos pela música no contexto do pop, bem como o lugar desses elementos na negociação de identidades.

Palavras-chave: Música brasileira. Cultura pop. Teoria ator-rede. Cosmopolitismo estético. Clube da Esquina.

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF - Universidade Federal Fluminense.
aguiarff@hotmail.com

Introdução

Gravado em 1971 e lançado em 1972 pela EMI-Odeon, uma das gigantes da indústria fonográfica internacional, o álbum “Clube da Esquina” é obra de um coletivo de músicos, em sua maioria belo-horizontinos, cujos principais membros foram os irmãos Márcio e Lô Borges, Milton Nascimento, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Beto Guedes, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Toninho Horta e Tavinho Moura. Trata-se de um álbum situado entre o que se convencionou chamar de MPB e a música experimental. Além de ser o primeiro disco duplo de estúdio prensado em terras brasileiras, “Clube da Esquina” ficou conhecido por sua sonoridade que fundia elementos do samba, do *jazz*, do *rock* inglês e da psicodelia de fins dos anos 1960, das cantigas de roda e da música folclórica mineira, da música sacra, da bossa nova, do chorinho e da *nueva canción* latinoamericana; assim, linguagens e gêneros musicais diversos, originários de diferentes partes do mundo e que transitam do erudito ao popular, estabelecem diálogo no disco.

Inserido no universo da música popular massiva², o álbum encerra canções que tratam de temas como o amor e a melancolia (“Um gosto de sol”, por exemplo), que remetem a um imaginário tipicamente mineiro e interiorano (“Paisagem da janela”), que se valem de uma atmosfera fantástica, alucinante e misteriosa (“Os povos”, “Estrelas”), que abordam os primórdios da exploração do interior do Brasil, ao mesmo tempo que fazem referência aos movimentos migratórios nacionais do século XX (“Saídas e Bandeiras”, nº 1 e 2), além de composições instrumentais e intimistas, abertas às mais variadas leituras (“Clube da Esquina Nº 2” e “Lília”). Cabe lembrar, também, o contexto no qual o disco foi

² Explica o pesquisador Jeder Janotti: “A ideia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação, tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento”. (JANOTTI, 2005, p.2).

gravado, quando o Brasil vivia um dos períodos mais violentos da ditadura militar estabelecida no país em 1964, o que forçou vários artistas a se exilarem no exterior, como foi o caso de Geraldo Vandré e Chico Buarque; canções presentes no disco como “Pelo amor de deus” e “Ao que vai nascer”, seja pelas histórias intrincadas que narram ou pela ambiência desesperançada e trágica que instituem, refletem também este momento.

Bruno Latour, Motti Regev e Clifford Geertz fornecem chaves de leitura instigantes para a investigação da música popular. No caso de Regev, a ligação com a cultura pop e a música é clara: a partir do conceito de “cosmopolitismo estético” (REGEV, 2013), que diz das trocas entre esferas “globais” e “locais” de produção musical e dos processos de readaptação e legitimação do pop-rock pelo planeta, o autor propõe refletir sobre a geopolítica e a globalização do rock e de seus elementos estéticos, técnicos, materiais e ideológicos. Os procedimentos de Regev se aproximam em alguma medida da Teoria Ator-Rede (LATOURE, 2012), da qual Latour é o mais famoso representante: a problematização dos significados de “local” e “global”, a atenção aos processos que moldam o social e às “coisas” não propriamente humanas neles envolvidas (pense no papel cultural da gravação em 5 canais tornada popular desde “Sgt. Peppers”, ou na resistência ao uso da guitarra pelos bossa-novistas brasileiros nos anos 1960) e a busca pelas controvérsias, rastros e conectores desse tal “cosmopolitismo” aprofundam a discussão sobre a música no contexto do pop.

Por fim, o Clube da Esquina surge num momento em que os “padrões das relações sociais” (GEERTZ; 1998) brasileiras passavam por uma reordenação econômica, política, comportamental e ideológica; assim sendo, e seguindo o entendimento de Geertz, reordenavam-se também as “coordenadas do mundo experimentado”. A atenção do antropólogo estadunidense ao “mundo experimentado” e seus “símbolos significantes” – a matéria prima da música-, enfim, sua visão da cultura como “legado social do indivíduo” onde tensões, valores e

disputas simbólicas se inscrevem, auxilia na investigação da potência da música e do lugar por ela ocupado no campo de embates da cultura.

Música popular brasileira: entre o “global” e o “local”

O novo e o estrangeiro, tanto estética quanto discursivamente, estão presentes na música popular brasileira desde pelo menos a década de 1950 – e, embora a seguinte observação extravase os objetivos deste artigo, talvez não seja um equívoco afirmar que grande parte da cultura nacional se moldou desde sempre pelos ajustes e tensões entre o que “é coisa nossa”, como canta Jorge Ben, e as novidades de além-mar. O intenso diálogo com o que vem de fora, escrachado sob a forma do antropofagismo na tropicália de Caetano, Gil, Tom Zé, Duprat etc., já se observava em João Gilberto, que bebeu do *jazz* para construir a famosa batida da bossa nova, em Jorge Ben, que a partir do *rock* e também do *jazz* deu forma ao “esquema novo” do samba em seu disco de estreia de 1963, e até mesmo na obra de Pixinguinha – na segunda década do século 20, enquanto erigia a base rítmica e melódica do choro, gênero tido como brasileiro por excelência, o célebre saxofonista carioca recebeu críticas por flertar, mais uma vez, com o *jazz*.

Em resumo, o que é hoje tomado por MPB – gênero musical bastante abrangente que, nos termos da teoria Ator-Rede, é uma “caixa-preta” ainda a ser aberta e desvendada- se formou no intercâmbio entre elementos temáticos, materiais e musicais identificados como brasileiros e outros vistos como estrangeiros. A busca pelos “rastros” e “controvérsias” da MPB é um trabalho necessário, mas foge também ao objetivo imediato deste artigo. Por ora, basta dizer que a música do Clube da Esquina e de Milton Nascimento vem dessa mesma matriz e que a hibridização e a abertura ao novo, junto do apego e da romantização do “popular” ancestral, é incorporado ao discurso e aos procedimentos de composição destes

músicos: “Sou do mundo, sou Minas Gerais”, sentencia Milton na canção que, não por outros motivos, é intitulada “Para Lennon e McCartney” (1970).

Por ser considerada uma obra canônica do grupo, da indústria fonográfica nacional e da música brasileira, pelas experimentações estéticas que introduz e pelo contexto em que foi produzido, o disco “Clube da Esquina” é um objeto privilegiado para a discussão de uma série de questões. Como foi dito, o álbum se insere num cenário em que o Brasil vivia uma ditadura civil-militar, falava-se em modernização, industrialização e “americanização” do país, músicos eram exilados por suas posições políticas, as grandes gravadoras se firmavam cada vez mais e as ideias de “identidade nacional” e “música popular brasileira”, entre outras, estavam em jogo. Ao mesmo tempo, países como Argentina, Chile e Uruguai passavam por situações que guardam semelhanças com a brasileira, e também entravam em questão ideias como as de “América Latina” e “Terceiro Mundo”.

Isto dito, serão analisadas as músicas “Um girassol da cor do seu cabelo” e “San Vicente”, presentes em “Clube da Esquina”. A escolha das músicas se baseou nas pontes que elas estabelecem – “Um girassol...” se aproxima do *rock* britânico; “San Vicente”, da *nueva canción* latino-americana.

O cosmopolitismo estético de Lô Borges

1 – Um girassol da cor do seu cabelo

(Lô Borges e Márcio Borges)

Vento solar e estrelas do mar

A terra azul da cor do seu vestido

Vento solar e estrelas do mar

Você ainda quer morar comigo

Se eu cantar não chore não

É só poesia
Eu só preciso ter você
Por mais um dia
Ainda gosto de dançar
Bom dia
Como vai você?

Sol, girassol, verde, vento solar
Você ainda quer morar comigo
Vento solar e estrelas do mar
Um girassol da cor de seu cabelo

Se eu morrer não chore não
É só a lua
É seu vestido cor de maravilha nua
Ainda moro nesta mesma rua
Como vai você?
Você vem?
Ou será que é tarde demais?

O meu pensamento tem a cor de seu vestido
Ou um girassol que tem a cor de seu cabelo?

A canção tem início com um piano que descende dramático até a entrada da voz de Lô Borges. Etérea, ela canta uma história vaga e romântica em versos onde cabem “vento solar”, “estrelas do mar” e o vestido azul de uma mulher. Os pratos da bateria tocados delicadamente e a gravidade do violoncelo emprestam tensão e mistério à música.

Depois do primeiro verso, a bateria ingressa suave para marcar o tempo. Violão, piano, contrabaixo e os demais instrumentos se entrelaçam à voz frágil de Lô Borges, e a letra se aproxima cada vez mais de um poema simbolista melancólico.

Já na segunda parte, um violino agudo e cortante anuncia o tensionamento da música. O diálogo de Lô Borges com a mulher do vestido azul se intensifica através do arranjo, agora mais cheio e volumoso.

A música cessa por um instante; o violoncelo retorna grave, anunciando um tema cinematográfico de terror e tragédia, no que é acompanhado por violinos. No desfecho deste tema dramático, o piano, descendente como no início da música, retoma as rédeas da canção. Ele é logo seguido pelo baixo, bateria, guitarra, teclado e coral de vozes que, juntos, remetem ao *rock* psicodélico e resolvem a tensão instituída: “o meu pensamento tem a cor de seu vestido”, canta Lô. Aos poucos os instrumentos vão desaparecendo, e então a música acaba.

A influência mais clara de “Um girassol...” é o *rock* psicodélico. O guitarrista e compositor Toninho Horta, destacado membro do Clube da Esquina, credita a Beto Guedes e Lô Borges a aproximação do som do grupo mineiro com o *rock* inglês, sobretudo os Beatles. Nove anos mais jovem que Milton Nascimento, Lô era um adolescente quando o quarteto britânico dominava as estações de rádio belo-horizontinas (e londrinas, e nova-iorquinas, e lisboetas etc. etc.), de modo que a quase antítese entre o *rock* e a MPB talvez não fizessem, para ele, sentido algum.

É verdade que o entrevero MPB VS Guitarra elétrica já estava parcialmente pacificado em 1972, ano de lançamento de “Clube da Esquina”. Artistas consagrados do gênero como Chico Buarque, Gilberto Gil e Gal Costa já haviam aderido ao instrumento, e a pecha de “americanizado” não mais colava nos guitarristas. Ao contrário, um uso criativo, “abrasileirado” da guitarra – adjetivo sujeito a todo tipo de arbitrariedade - podia marcar positivamente um instrumentista, caso, por exemplo, de Pepeu Gomes, guitarrista dos Novos Baianos, e do próprio Toninho Horta.

Tempos antes, em 1967, o cenário era outro. Naquele ano, em defesa da “brasilidade”, como disse Gilberto Gil em entrevista ao jornal Estado de São Paulo³, organizou-se na capital paulista a “Passeata contra a guitarra elétrica”, que fora encabeçada por figuras como Elis Regina, Edu Lobo e o próprio Gil. Num momento em que o país passava por um acelerado e violento processo de industrialização, e quando os Estados Unidos interferiam de maneira decisiva nos rumos políticos do Brasil, concentrou-se no rock parte do rancor e do medo que, em última instância, se dirigia ao poderio imperialista norte-americano. Os cantores da MPB figuravam, para certa parcela da crítica e do público, como os engajados esclarecidos; já os músicos da jovem guarda eram pintados como rebeldes sem causa e alienados.

O que em tão pouco tempo legitimou o *rock* como expressão artística nacional? Embora não trate do caso brasileiro, que certamente possui suas especificidades, Regev fornece pistas para entender esse rápido processo:

“Em contraste com a percepção primeira [do rock] como uma manifestação do imperialismo cultural e da americanização, os estilos derivados do pop-rock alcançaram extensiva legitimação, tanto como forma artística musical quanto como expressão genuína da contemporaneidade nativa, nacional ou da cultura étnica. Em parte, isso aconteceu por causa das fusões e integrações do pop-rock com elementos tradicionais e populares” (REGEV, 2013, p.2)⁴

Assim, a fusão do *rock* com o baião em Raul Seixas, com o samba em Jorge Ben, com a bossa nova em Caetano ou, no caso de “Um girassol...”, com a poesia e o canto tímido de Lô Borges, o arranjo orquestrado “ora modal, ora tonal” que dá à canção

³ Entrevista publicada no dia 27 de janeiro de 2012. Pode ser acessada pelo seguinte link: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,70-expresso,828160>

⁴ Tradução deste autor do seguinte trecho: “In contrast to its early perception as a major manifestation of cultural imperialism of americanization, pop-rock styles and genres have gained by the turn of the century extensive legitimacy, both as a form of musical art and as a genuine expression of contemporary indigenous, national or ethnic culture. This happened partially because of pop-rock’s fusions with, and integration of, folklore and traditional elements”.

sua harmonia “ambígua” e com as “progressões inesperadas” que, nas palavras da pesquisadora e musicista Thais Nunes são parte das características que conferem ao Clube da Esquina sua “sonoridade específica” (2005, p.82), legitimaram o *rock*, fazendo dele uma expressão “genuína” e “étnica”, bem distante da outrora tida como perigosa “manifestação do imperialismo cultural”.

Em outro trecho da dissertação de Thais Nunes sobre a “especificidade” do som do Clube da Esquina, a autora remete ao sociólogo jamaicano Stuart Hall para dizer dos efeitos dos processos de globalização sobre os países considerados periféricos: num primeiro momento, as identidades locais se reforçariam numa tentativa de “resistir” ao poder global; já num momento posterior, surgiriam “identidades híbridas”, mesclas de “local” e “global”, para fazer frente ao “declínio da identidade nacional” (p. 20). Se a “Marcha contra a guitarra” pretendeu representar, nesse sentido, a “resistência”, o uso ostensivo de elementos do *pop-rock* por artistas brasileiros – incluídos aí não só os autores canônicos da MPB, da tropicália e da bossa nova, mas também os da jovem guarda, da música “brega” etc – seria representativo desse segundo momento “híbrido”. É nesse terreno que surge Lô Borges, o Clube da Esquina e “Um girassol da cor do seu cabelo”.

Fábio Castro, pesquisador da Comunicação, delineia que terreno seria este: o terreno do *pop*. Nas palavras dele:

“o que chamamos de pop consiste numa larga margem de processos que permitem o trânsito e a reciclagem entre registros culturais diversos e mútuas apropriações entre culturas massificadas e culturas mais restritas (ditas “de elite”, “populares”, “étnicas”, etc.).” (2015, p.38).

A América Latina de Milton Nascimento

2- San Vicente

(Milton Nascimento e Fernando Brant)

Coração americano

Acordei de um sonho estranho

Um gosto, vidro e corte
Um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte
Coração americano
Um sabor de vidro e corte

A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração americano
Um sabor de vidro e corte

As horas não se contavam
E o que era negro anoiteceu
Enquanto se esperava
Eu estava em San Vicente
Enquanto acontecia
Eu estava em San Vicente
Coração americano
Um sabor de vidro e corte

Límpida e etérea, a voz de Milton Nascimento é acompanhada na primeira sílaba por um violão dedilhado e algo ibérico. Graças à recursos de estúdio o canto de

Milton ecoa, remetendo como que a um tempo turvo, esfumaçado. A letra confirma logo de saída a proposta onírica da música: “coração americano, acordei de um sonho estranho”.

O falsete, recorrente nas performances do cantor, aparece na frase seguinte. Delicada, a canção traz a tona impressões traumáticas onde o “vidro” e o “corte”, “vida” e “morte” se estabelecem “no corpo e na cidade”. Ao fim da primeira seção, o canto é interrompido pelo violão agora tocado de maneira rasgueada, à espanhola, tendo o tempo marcado pelas palmas assimétricas de Milton – em contraponto ao clima instituído no começo, a música passa a soar festiva e convida à dança.

Na segunda estrofe, ao violão, que não mais dedilha, às palmas e à voz se somam uma guitarra de timbre agudo e uma percussão que, pela maneira como é conduzida, lembra uma garganta ofegante. Uma segunda voz contorna a voz de Milton, que segue narrando a desventura das mulheres e homens de San Vicente. Ao fim da seção, baixo e piano dedilhados se juntam ao violão reafirmando o tema festivo.

O canto se aproxima, na terceira e derradeira estrofe, de um grito. Bateria, percussão, badalos de sinos, outras vozes, guitarra, carrilhão, baixo e piano enchem canção, que se resolve no êxtase final da voz de Milton: funcionando como um instrumento mais, e usando do falsete, ela alcança as notas mais agudas. Tão logo atinge o auge, a canção vai desaparecendo, restando só os sinos, que continuam soando, sozinhos, até o fim da música.

“Na busca por sua expressão”, postula o *Manifesto del Movimiento del Nuevo Cancionero*, “o artista popular adotou e recriou ritmos e melodias que, por seu conteúdo e forma, se adaptam mais totalmente aos sentimentos e ao gosto do povo” (1963, p.1). Lançado em 1963 em Mendoza, Argentina, e assinado, entre outros, por Mercedes Sosa, aclamada por fãs e críticos como “a voz da América Latina”, o Manifesto apresenta os propósitos estético-musicais de deferência aos ritmos folclóricos hispano-americanos e de abertura às influências externas – Bob Dylan e Joan Baez, por exemplo- mas, sobretudo, trata da “necessidade” do engajamento político dos artistas frente ao cenário latino-americano. Milton Nascimento, embora nunca tenha aderido formalmente ao manifesto,

vincula-se à chamada *nueva canción*, e talvez não seja um exagero dizer que “San Vicente” representa sua carta de intenções para ingressar no movimento.

As aproximações com uma estética e atmosfera hispano-americana estão claras já no título e na temática da canção - Fernando Brant, que divide a autoria da música com Milton, afirma que San Vicente é uma cidade imaginária “onde acontece um golpe militar”; sua intenção, diz, era “fazer uma síntese do sentimento passando pela América Latina inteira”⁵. O modo como o violão é tocado e a marcação do tempo também remetem a uma sonoridade francamente latina. Sobre a organização assimétrica do tempo, muito foi dito nos estudos da musicologia sobre a opção de Milton pelo *tresillo*, forma rítmica que foge à organização usual do *pop-rock*. Nas palavras de Thais Nunes:

“O *tresillo* é uma palavra utilizada pelos cubanos para explicar a divisão assimétrica de um ciclo de pulsações. (...) Esta prática aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil.” (2005, p. 79).

A referência a uma estética popular ancestral que guardaria, como bem lembra Ciro Canton em sua dissertação de Mestrado, as “exaltações piedosas” e o “entusiasmo cavalheiresco” pré-capitalista dos quais tratam o Manifesto Comunista de Marx (2010, p.105), o desejo cosmopolita de ingressar em certa modernidade musical e o repúdio engajado às ditaduras que então vigoravam no continente aproximam Milton e Brant da *nueva canción*. Tal como Mercedes Sosa, os compositores mineiros cultivam uma ideia de América Latina que mais valoriza as semelhanças entre os países que suas diferenças.

Numa apropriação livre das ideias de Latour, arrisco dizer que é pela associação entre “elementos de modo algum ‘sociais’” (2012, p.27) como o violão ibérico, o carrilhão, a guitarra elétrica, a percussão andina e a voz de Milton que essa ideia de uma

⁵ Trecho retirado da dissertação de Mestrado em Ciências Sociais de Ciro Canton, intitulada “Romantismo Revolucionário em Milton Nascimento e no Clube da Esquina”, p.107.

América Latina unificada se deixa entrever. Foram estes os *conectores*, nos termos da Teoria Ator-Rede, que *amalgamaram* tanto a sonoridade latina de “San Vicente” quanto a proposta estética-ideológica que se faz presente na música.

CONCLUSÃO

Este artigo trata-se, é preciso sublinhar, de uma análise exploratória primeira por parte deste autor. Nele procurei demonstrar que a música do Clube da Esquina, e a música brasileira de modo geral, se construiu no intercâmbio e nas tensões entre elementos tidos como “globais” e outros considerados “locais”. É comum observar, à direita e à esquerda, defesas de certa “brasilidade” original do samba ou da MPB e o repúdio “politicamente incorreto” à bossa nova, ao próprio samba ou ao rock nacional (enfim, a qualquer gênero musical brasileiro) como uma versão tropical do jazz, do rock americano ou da polca europeia do século XIX. O fato é que desde as navegações de Colombo, Cabral e Vasco da Gama estabeleceu-se largo diálogo entre as formas musicais de cada parte do mundo, diálogo este que se intensificou no século XX. É ingenuidade, portanto, classificar um gênero como “americanizado” ou sugerir que um artista, Tom Jobim, digamos, não fez “música brasileira” pois promoveu aproximações com o *jazz* – gênero que também se valeu de sonoridades não-estadunidenses, como provam os discos “Cumbia & Jazz Fusion” (1978) e “Sketches of Spain” (1960), dos canônicos Charles Mingus e Miles Davis, respectivamente.

Música popular brasileira, brasilidade, mineiridade, América Latina e o rock são *ideias*, como talvez concordasse Latour, que existem à medida que são reafirmadas pelos atores com elas envolvidos – músicos, fãs, políticos, ufanistas, jornalistas, acadêmicos etc. É nesse sentido que a música coopera na construção de identidades, e é nesse sentido também que essas identidades cooperam na construção da música.

BIBLIOGRAFIA

CANTON, C. “*Nuvem no céu e raiz*”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFSJ, São João del-Rei, disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao%20Ciro%20Canton.pdf>

GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC Editora. 1989.

LATOURE, B. *Reagregando o Social – Uma Introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador, UFBA, 2012.

NUNES, T. *A Sonoridade Específica do Clube da Esquina*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, Campinas, disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000377376>

REGEV, M. *Pop-Rock Music – Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge UK/Maiden USA: Polity Press, 2013.

SÁ, S. M. A. P; CARREIRO, R.; FERRAZ, R. (ORG.) – *Cultura Pop* – Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

SOSA, M.; TEJADA, A.; FRANCA, T. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Mendoza, Argentina, 1963. Versão digital disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

JANOTTI, J. *Por uma Abordagem Mediática da Canção Popular Massiva*. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, agosto de 2005.

DISCOGRAFIA

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.