

IVAN VILELA

Nada ficou
como antes





RESUMO

Inúmeras foram as transformações ocorridas na canção popular brasileira nos anos 1960. Nesse período, diversos grupos de músicos e intelectuais interferiram na maneira de se pensar e se fazer música no Brasil. Dentre esses grupos de músicos, com enunciações musicais específicas, a crítica e os musicólogos creditaram valor de movimento musical a uns em detrimento de outros, o que orientou toda ordem de estudos que se fizeram desses fenômenos, por longo tempo. Assim, bossa nova, jovem guarda e tropicália foram amplamente valorizadas como movimentos musicais ocorridos na MPB. Um caso de esquecimento, no entanto, decorre dessa ampla valorização: é o caso do Clube da Esquina. Este texto busca situar o Clube da Esquina no contexto da MPB, mostrando que seus procedimentos e inovações o colocam como um dos mais importantes movimentos musicais surgidos na música popular brasileira.

Palavras-chave: música popular brasileira, Clube da Esquina, Milton Nascimento, movimentos musicais.

ABSTRACT

Brazilian popular songs went through numerous changes in the 1960s. Back then various music groups and intellectuals influenced the way of thinking and making music in Brazil. Among those groups with distinctive music languages, critics and musicologists valued some musical movements over others; and such value scale oriented the studies conducted on those phenomena for a long time. Thus, bossa nova, jovem guarda [young guard] and tropicália were highly valued as musical movements in MPB [Brazilian popular music]. Due to such high valuation of those movements, however, one group has fallen into oblivion: the Clube da Esquina [Corner Club]. Although they have influenced the way Brazilian music is made and understood as such, the Clube da Esquina, made up of musicians from Minas Gerais state, has never been studied or treated as a unique movement, not only for their aesthetic creations but also for their very important vanguard elements that resonated on popular music, both national and international. These musicians brought about many momentous and groundbreaking elements; many of which have become regular and "traditional" in MPB. This text aims at placing Clube da Esquina inside the context of MPB, by showing that their innovations and procedures place them among the most important musical movements of Brazilian popular music.

Keywords: Brazilian popular music, Clube da Esquina [Corner Club], Milton Nascimento, musical movements.

À

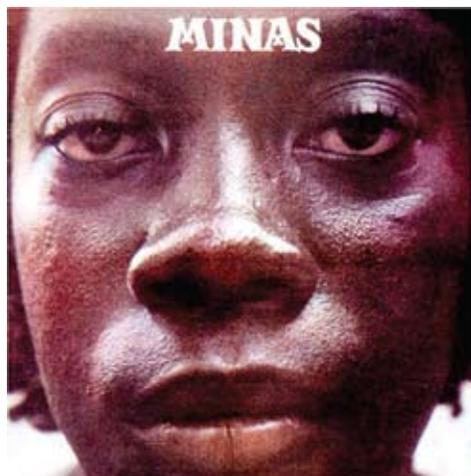
s vezes nos colocamos a pensar o que define um movimento musical. Seria o fato de artistas terem antes se reunido e proclamado que promoveriam uma nova abordagem estética dos elementos culturais, como foi o caso da tropicália?

Quais seriam os parâmetros necessários para que determinada corrente musical devesse ser tratada como um movimento? Seriam as inovações sugeridas? Seriam as contraposições ao movimento vigente, anterior à chegada do novo? Seria a qualidade musical comprovada dos músicos participantes? Seria o fato de a mídia certifi-cá-lo de modo a tratá-lo como um movimento?

Não seria então correto pensarmos na jovem guarda como um dos movimentos mais influentes da música popular brasileira? O que seria a expressiva parte das músicas que hoje escutamos no rádio, como os românticos e universitários sertanejos e o rock jovem surgido nos anos 1980, senão derivações abertas por um movimento surgido nos anos 1960?

Na bossa nova não houve reuniões prévias que delimitassem o lançamento de um novo movimento musical. Foi um fazer e ir fazendo música de maneira diferente da vigente, que era o samba-canção. Modificações na ordem dos procedimentos e escolhas, por um lado, como o enxugamento da cor orquestral, a volta do violão ao centro da

**Milton
Nascimento,
Minas,
EMI-Odeon,
1975**



cena, o uso das tensões harmônicas na voz¹, e, por outro lado, um “amansamento” dos traços mais étnicos do samba, que já vinha ocorrendo desde os anos 1950 (a cozinha percussiva), a uma sonoridade mais palatável à classe média. As chamadas dissonâncias já existiam na música brasileira nos violões de Garoto e Laurindo de Almeida, nos arranjos de Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lírio Panicalli.

O resgate do canto de voz branca (lembrar de Noel Rosa e Mário Reis), sem vibratos, aliado a um violão com orquestração enxuta, marcou uma ruptura bem como o início de uma nova era musical.

Os poemas das canções, sobretudo os que tematizavam o amor, passaram a tratar das situações de maneira coloquial, menos parnasiana, resgatando a naturalidade contida outrora em Noel Rosa. O tema das canções migrou do romance à narrativa do momento. A estetização da beleza física da cidade do Rio de Janeiro se transformou num *topos* das letras de música.

Diferentemente da tropicália e da jovem guarda, a bossa nova operou mais no âmbito musical que em outras esferas culturais. Essas inovações fizeram com que a bossa nova fosse tratada como um movimento musical. Em outras palavras, a inserção e a modificação de elementos musicais a definiram por si só como um movimento.

Movimentos como a jovem guarda e a tropicália, além de inovações musicais, aceitas ou não pela intelectualidade brasileira da época, foram porta-vozes de uma

radical proposta de mudança nos costumes, nos hábitos e nas vestimentas.

No final dos anos 1960 e início da década seguinte, a música popular brasileira foi agraciada com várias inserções musicais trazidas por um mesmo grupo de jovens músicos oriundos de Minas Gerais, o chamado Clube da Esquina. Perguntamo-nos: por que razão não se trata o Clube da Esquina como um movimento musical?

A história da MPB foi sempre escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários. Isso, se, por um lado, articula o fenômeno musical a outras artes e o supõe sob diferentes ângulos trazendo um novo recorte ao se olhar para diferentes aspectos que compõem esse fenômeno musical, por outro, deixa à deriva a questão estritamente musical. Achamos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada. Dessa forma, procuramos um juízo crítico ou simplesmente tentamos restabelecer justiça por meio de outras leituras e interpretações da música.

Entre os anos de 1970 a 1977, o Clube da Esquina sugeriu novos elementos musicais ao fazer musical que rapidamente se tornaram material de uso comum a todos, mas em nenhum momento essas inovações foram creditadas a eles. Ao longo deste texto tentaremos mostrar por que o Clube da Esquina deve, sim, ser tratado como um movimento musical.

A bossa nova ocupou o lugar do samba-canção como padrão sonoro de qualidade da música popular. Após seu advento observamos que sua instrumentação tornou-se referencial a todos os artistas que passaram a gravar a partir dos anos 1960. Se observarmos o primeiro disco de Chico Buarque, de Milton Nascimento e de inúmeros artistas que iniciaram sua carreira nessa década, perceberemos que todos trabalham a partir de uma instrumentação referencial

¹ Colocação feita pelo professor e pesquisador Budi Garcia.

que resulta em uma sonoridade parecida em todos os discos. Era o padrão sonoro que credenciava a qualidade de um disco, padrão que tinha a referência da música que colocara o Brasil no cenário internacional, a bossa nova. É como se pensássemos em uma linha evolutiva do tratamento da canção que atingira seu ápice com o advento da bossa nova.

Em 1967, o movimento de artistas baianos e paulistas tropicália, com os recursos da alegoria, paródia e deboche, promoveu uma autocrítica que acabou por implodir a já assim chamada MPB como um campo consolidado em sua linha evolutiva. Esse movimento de bases intelectuais sólidas propôs uma nova visita à jovem guarda, autenticando alguns dos elementos trazidos por aqueles. Fundiram o som das guitarras distorcidas ao som orquestral, resgatando também a musicalidade contida nos recônditos do Brasil. Propuseram também uma nova abordagem literária, mais ligada ao concretismo e não tão próxima de uma expressão política explícita. Lembremos que na época o movimento reconhecido como música de protesto chamava a atenção de todos às agruras do regime autoritário que se instalara no Brasil desde 1964. A tropicália resgatou o romance (enquanto narrativa) como forma poemática, que havia sido abandonado pela bossa nova. Passaram a utilizar o ruído (música concreta) como recurso sonoro. Promovendo o confronto entre tradição e modernidade, tencionavam deslocar a discussão entre arte-engajada e participante *versus* arte-alienada para um outro espaço. A tropicália abriu caminho para que diversas tendências presentes na música brasileira ocupassem o seu lugar no cenário musical, de modo que tudo passou a fazer parte do novo conceito de MPB. Graças a esse fenômeno, artistas outrora chamados de regionais ganharam *status* nacional, eram agora MPB.

No momento dessa implosão, quem juntou tudo, o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional, criando uma grande síntese, foi o Clube da Esquina. Dentro da imensa diversidade sonora produzida até então, o Clube da Esquina

ressituou o espaço da MPB certificando, com qualidade, a incorporação dos diversos elementos propostos pelos movimentos que o antecederam.

No álbum *Clube da Esquina*, de 1972, o amálgama desses gêneros foi tão profundo que ficou difícil discernirmos uma ou outra tendência em específico. O que nos põe a pensar se esse álbum não seria o precursor de um procedimento que, mais de uma década depois, receberia o nome de *world music*.

O Clube da Esquina foi um movimento de síntese da música brasileira. Seus diversos integrantes de personalidades distintas e caminhos musicais singulares acabaram tornando-se referência aos músicos que despontaram logo após. Percebemos a marca destes na música de Ivan Lins, Gonzaguinha, Egberto Gismonti (no início de sua carreira) e Boca Livre. Na nova geração, músicos como André Mehmari, Ná Ozzetti, Renato Braz, João Lúcio, Elder Costa, Gustavo Carvalho. No âmbito regional mineiro, na música de Dércio Marques e de toda a geração seguinte que o próprio Dércio influenciou. Ao ouvirmos a música de Pat Metheny notamos a forte influência de Milton e Toninho Horta. Wayne Shorter gravou o premiado álbum *Native Dancer* com composições de Milton Nascimento.

Diferentemente dos movimentos que se avizinharam, como a bossa nova, a jovem guarda e a tropicália, o Clube da Esquina não teve apoio nem projeção na grande mídia. Isso pode ter tornado mais difícil a sua aceitação como um movimento.

TRILHANDO O CAMINHO

Milton despontou no II Festival Internacional da Canção (FIC), em 1967, com três canções. Wagner Tiso, em entrevista² a mim concedida, conta que a chegada de Milton na cena carioca causou choque e espanto, pois, segundo ele, Milton trazia em sua música elementos pouco usuais à então consagrada MPB, quais sejam, sua maneira singular de harmonizar utilizando o polimodalismo

2 Entrevista realizada no estúdio do arranjador, no Rio de Janeiro, em 2001 (outras entrevistas foram elaboradas por mim e realizadas pelo Museu da Pessoa, 2004).

fundido aos traços tonais e a impermanente regularidade rítmica de sua música, toda permeada por compassos híbridos (pulsos diferentes dentro de uma mesma música) e por compassos atípicos na MPB³.

Wagner, nessa entrevista, conta ainda que Jobim, muito intrigado com a música do jovem mineiro, ficou perto de um ano sem compor.

Falando de harmonias podemos pensar em um caminho histórico que parte de Mussorgsky e se consolida em Debussy. Debussy poderia e deve ser considerado o pai das músicas populares no que toca à sua abordagem harmônica. Voltando, Mussorgsky, Debussy, Ravel, *big bands*. Outra pausa: historicamente, a tradição sonora do continente americano são os sopros. Das nossas bandas de coreto às *big bands* vemos uma predominância dos sopros nos momentos em que começaram a se plasmar as nossas músicas populares. O som das cordas, muito mais próximo da música europeia em todos os períodos históricos, desde o barroco, não se popularizou tanto nas colônias americanas como os instrumentos de sopro. Do jazz ao *danzón* e do *danzón* ao choro notamos a forte presença dos sopros e, depois, das cordas dedilhadas, no caso do choro.

As *big bands* trouxeram à sonoridade predominante de seu povo os procedimentos orquestrais de mestres como Debussy e Ravel e essa música passou a ser divulgada pelo cinema. Lembremos que o primeiro filme falado foi *O Cantor de Jazz*, em 1927.

Retomando: Mussorgsky, Debussy, Ravel, *big bands*, música de cinema. O cinema vai influenciar as três grandes músicas populares do mundo: a estadunidense, a cubana e a brasileira. Lembremos que este fenômeno, música popular, na ordem de grandeza que presenciamos no Brasil, é fruto de interações ocorridas no continente americano. Não existe na Europa ou em qualquer outro lugar do mundo música popular com a diversidade e teor que encontramos nesses três países.

A partir do cinema, essas três músicas, a brasileira, a cubana e a norte-americana, foram trocando informações e se expan-

dindo. Os EUA, pela própria posição de destaque no mundo e no cinema, fizeram sua música chegar com mais força nos dois outros países (mais que o contrário). Cuidou-se até de despejar no Brasil vários ritmos do Caribe já tratados e estilizados (leia-se, limpos de determinados aspectos étnicos de origem, pasteurizados). Destes, o bolero juntou-se ao samba-canção. Nesse período dos anos 1940 e 50, o samba-canção teve sua estrutura formal bem próxima à forma das canções americanas.

Então, Mussorgsky, Debussy, Ravel, *big bands*, música de cinema, músicas populares, uma rápida passada pela bossa nova, que mais que inovar nas harmonias colocou a tensão harmônica na voz. Se escutarmos Garoto veremos que já se usavam harmonias popularmente conhecidas como dissonantes na música popular. Esse caminho culminou com a diversidade harmônica conquistada pela MPB e pela MPA (música popular americana) nos anos 1970.

O Clube da Esquina traçou um caminho singular com harmonias muito próprias e originais, como se tivesse pegado um atalho e chegado na ponta das conquistas adquiridas ao longo das décadas. Olhando para a singularidade e ouvindo as harmonias de Milton Nascimento, Toninho Horta e Tavinho Moura fica-nos fácil perceber essa marca.

Milton, como protagonista de toda a turma, foi o primeiro a gravar. As forças e talentos, inicialmente, convergiam para a figura musical de Milton, também intérprete e compositor. Assim, Milton gravou seu primeiro disco, *Travessia*, em 1967. Em 1968 foi aos EUA gravar *Courage*, seu segundo disco. Esse *début* no mercado dos EUA foi sucedido por uma carreira internacional que aos poucos se consolidou e ainda hoje rende frutos a Milton.

Nesses dois discos e no seguinte perceberemos ainda a sonoridade que credenciava alguns discos da MPB como discos de alto padrão; uma sonoridade próxima à da bossa nova.

Milton, nesses discos, se apoiou na experiência de arranjadores como Luiz Eça e Dori Caymmi. Isso, por um lado, deu sustentação ao seu trabalho e, por outro,

3 Veremos, adiante, a facilidade de Milton em utilizar compassos de cinco e sete tempos.

fez com que ele mantivesse uma sonoridade próxima da já existente, reservada aos grandes compositores e intérpretes da MPB. Não obstante toda a musicalidade dos jovens desse movimento, era visível que a sofisticação e os recursos dos elementos sonoros trazidos pela bossa nova permaneciam como referência de qualidade da MPB no Brasil e no exterior.

Porém, foi no seu disco *Milton*, de 1970, que ele e os rapazes do Clube da Esquina passaram a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente do passado sonoro da música brasileira. Esse disco teve como banda de apoio o Som Imaginário⁴, mais Toninho Horta, Lô Borges e Naná Vasconcelos. O disco se inicia com a canção “Para Lennon e McCartney”, de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant. Nela, o recado é dado para que todos olhem a nova música que está sendo feita pelo grupo. Do local partem para o universal quando cantam “Mas agora sou *cowboy*/ Sou do ouro eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Simbólica também é a instrumentação utilizada logo na primeira música. Uma instrumentação pesada, com guitarra, baixo, bateria, pandeiro meia-lua, piano e teclado; instrumentação típica das bandas de rock e nada usual no som que ele fazia até então. Na realidade, uma ruptura sonora com seus três discos anteriores que estavam mais próximos da sonoridade da MPB como um campo consolidado que a tropicália implodira. Curiosamente, no refrão é citada, melodicamente, a canção “I Should Have Know Better”, de Lennon e McCartney, no momento em que cantam “eu sou da América do Sul” (“*You’re gonna say you love me too*”). Essa ruptura de paisagem sonora marcou o início de uma carreira singular que o pessoal do Clube da Esquina traçou na busca de uma sonoridade própria e de um novo tratamento à canção.

Nesse álbum de 1970, o Clube se fez mais presente a partir das composições dos irmãos Lô e Márcio Borges e da sonoridade que fundia recursos diversos existentes na MPB, guitarras distorcidas e inovações, como o uso determinante da percussão na música “Pai Grande”, de Milton Nascimen-



to. A percussão não mais fazia o papel de acompanhante rítmico e sim de criadora de um evento que corria concomitante à voz e ao violão e com um volume maior que o usual das gravações. A percussão atrelada à canção deixou de existir, pelo menos na música do Clube da Esquina. Ela agora era um evento que acontecia concomitante à música, mas que tinha vida própria.

“Pai Grande” já havia sido gravada no seu terceiro álbum, *Milton Nascimento*, de 1969, carinhosamente chamado de “Beco do Mota”, rua de Diamantina (MG), muito frequentada pelos jovens do Clube nos anos 1960. Porém, o tratamento dado a essa música no álbum *Milton*, de 1970, aponta para um outro aspecto, além da independência da percussão no evento musical; ela traz uma África que não veio pela via do samba. Toda a expressão da musicalidade negra na MPB até então vinha pela via da Bahia e do Rio de Janeiro.

Roberto Moura, em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, aponta diferenças entre os negros escravizados que foram para a Bahia e os que vieram para Minas. Segundo ele, os negros que

Milton Nascimento e Lô Borges, Clube da Esquina, EMI-Odeon, 1972

⁴ O Som Imaginário, formado inicialmente por Wagner Tiso, Tavito, Novelli e Robertinho Silva, fazia uma música instrumental que mesclava elementos da música clássica, do jazz e do rock. Posteriormente passaram a fazer parte do grupo Zé Rodrix e Frederica. Foi com essa última formação que Milton gravou em 1970.

foram para a Bahia eram, na maior parte das vezes, de etnia iorubá, normalmente negros islamizados, alfabetizados e muito organizados em suas lutas. Mantiveram seus traços de origem de maneira mais intacta que os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem,

mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência. É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões.

São outros ritmos, são outros cantos. Uma outra música. Em “Cravo e Canela”, de Milton e Ronaldo Bastos, gravada no álbum duplo *Clube da Esquina*, de 1972, assinado por Milton e Lô Borges, notamos uma pulsação balançada em compasso ternário. O que é comumente chamado de samba em três é, na realidade, a rítmica do congado e do moçambique que se apresentam de forma ternária ou em pulso binário composto. Chamar de samba em três move a esfera musical de Milton em direção à musicalidade baiana e carioca, o que não seria correto.

O álbum *Clube da Esquina*, um dos discos antológicos da música popular brasileira, continua o movimento de inserção de novos procedimentos musicais na MPB. Ronaldo Bastos falava muito em um disco onde as músicas se transformassem umas nas outras, ou seja, a passagem de uma faixa à outra tivesse um porquê. Assim, o disco flui como se a costura que liga uma música à outra fosse feita por pontos invisíveis.

Nos discos, normalmente a disposição dos sons para a escuta segue um padrão bem definido. Pensa-se em um panorama sonoro de 180°, o nosso campo auditivo. Nesse panorama, no momento da mixagem (que é o misturar dos instrumentos, que foram gravados independentemente, e seus volumes), dividimos igualmente ou quase igualmente em um canal e outro (90° cada um deles) os sons. Assim, se colocarmos duas caixas acústicas de um som estéreo, uma de cada lado de nosso corpo, na direção de nossos ouvidos, perceberemos que a voz canta como se estivesse na nossa frente e os instrumentos serão, normalmente, distribuídos igualmente em cada quadrante. Isso resulta em uma escuta equilibrada. No álbum *Clube da Esquina* a divisão em quadrantes dessa escuta é feita de forma irregular. Várias vezes notamos a voz em um só canal do estéreo e o *reverb*



da voz no outro canal. Os instrumentos não são distribuídos igualmente nos quadrantes. Isso resulta em um outro padrão de escuta, difícil de definirmos tecnicamente em palavras, e mais fácil de percebermos através dos sons.

Em algumas das canções, como “Cais”, de Milton e Ronaldo Bastos, ruídos de conchas pulsando em ostinato aliados a um som que lembra madeira e água criam um tapete por onde a melodia se desdobra. Nessa música inicia-se o procedimento que terá seu ponto culminante no álbum *Minas*, de 1975. A presença de um órgão com som dos órgãos de igreja se esparrama por detrás do violão criando uma ambiência sonora peculiar. Os jovens do Clube vão criar um novo conceito de acompanhamento da canção, diferente do usual de melodia, harmonia e ritmo. Aos poucos vão alcançar uma sonoridade que se parece mais com uma massa sonora que ganha contornos e corpos inusitados. Seu ponto culminante nesse disco é a marcha-rancho “Pelo Amor de Deus”. Essa ambiência sonora guarda uma alta dose de psicodelia, presente até então na música eletroacústica e em algumas bandas de rock. Esse procedimento traz densidade à música.

As músicas desse álbum possuem harmonizações que fogem totalmente do padrão desenvolvido historicamente na MPB. As harmonizações são peculiares e até lúdicas, como na utilização das notas da melodia como sétimo grau maior dos acordes que a acompanham, em “Trem Azul”, de Lô Borges e Ronaldo Bastos.

De maneira geral, nossa música foi construída em cima de pulsos regulares binários (samba), ternários (valsa) e quaternários (toada e samba-canção), simples e compostos, ou seja, com subdivisões de cada tempo binárias e ternárias, respectivamente.

Nos álbuns do Clube encontraremos músicas em compasso quinário (de cinco tempos), compassos em sete e muitos compassos híbridos (de pulsos diferentes) numa mesma música. Não sentimos, nos compassos de cinco tempos, a sensação de quebras, como no clássico “Take Five”, de Paul Desmond. Na música “Saudade dos

Aviões da Panair”, de Milton e Fernando Brant, gravada no álbum *Minas*, o compasso de cinco tempos não nos sugere quebra e sim equilíbrio e simetria como um compasso binário ou quaternário.

Nesse álbum encontramos o primeiro movimento em direção à constituição de uma aliança com a música de nossos vizinhos da América do Sul com a gravação de “San Vicente”, de Milton e Fernando Brant. Esse enlace será sacramentado no álbum *Geraes*, de 1976.

No álbum *Clube da Esquina* ainda encontramos uma “promiscuidade” musical que faz com que todos os músicos envolvidos na gravação não toquem apenas o seu instrumento de especialidade, mas sim outros instrumentos que não os que mais dominam. Isso faz com que a sonoridade seja diferenciada por um aspecto sonoro que hoje é chamado de etnomúsica. O que antes era tratado como um som ríspido, tosco, sujo, hoje é privilegiado pela originalidade de ser um som diverso, de difícil reprodução. Certamente o piano soaria melhor e mais perfeito nas mãos de Wagner Tiso, mas quando é Milton Nascimento ou Lô Borges que o tocam, o resultado sonoro é outro, particular.

Essa marca se fez presente em todos os discos de Milton Nascimento na década de 1970. Arriscaríamos dizer que, no momento em que Milton rompe com essa prática, seu som parte em outra direção perdendo muito a densidade sonora que o caracterizou nos anos 1970. Isso se dá em 1981, com o álbum *Caçador de Mim*.

A busca dessa particularidade sonora, a do som sujo, fica explícita no álbum *Milagre dos Peixes*, de 1973. Ali percebemos, desde a primeira música, a proximidade com o som das festas de rua, os congados e moçambiques mineiros, uma certa profusão sonora aparentemente desordenada (só aparentemente) e com muita musicalidade. O pulso é mesmo o da África que não veio pela via do samba. Curioso que, nos anos 1990, esses sons ríspidos, o das expressões musicais da cultura popular rural e das cidades pequenas, ganharam, em todo o mundo, notoriedade ancorados na preservação da

Na página anterior, Milton Nascimento, *Milagre dos Peixes*, EMI-Odeon, 1973 (capa e contracapa)

diversidade cultural – um dos preceitos do pensamento ecológico. Também como efeito colateral às tentativas de globalização e consequente uniformização das culturas através do consumo impensado. Nesse álbum consolida-se a importância e independência da percussão a partir do volume que ela ganha nas gravações. Em *Milagre dos Peixes*, vê-se a coragem de se fazer uma música de alta qualidade, um trabalho musical, porém repleto de experimentalismos vocais, percussivos, enfim, sonoros.

Ainda no álbum *Clube da Esquina*, Milton inaugura uma nova maneira de tocar o violão, maneira essa que usará por toda a década de 1970. O violão passa a ser um instrumento harmônico-percussivo tocado arritmicamente, diferente da maneira ritmada como é tocado no samba ou da maneira rasgada e ritmada em que é tocado no rock.

Também nesse mesmo álbum vemos uma maneira diferenciada de se usar a voz. A voz, em *Clube da Esquina*, deixa de ser apenas o elemento que canta as canções e passa a ser um instrumento que canta sem letra, que produz sons pouco usuais; prática já presente entre cantores de jazz, em que a voz prima por parecer-se com um instrumento. No entanto, a inovação veio em se utilizar o falsete como uma nova alternativa tímbrica e não como o último recurso quando não mais se alcança as notas com uma emissão vocal natural.

Nos discos que se seguiram cada vez mais se aprofundou a busca por uma música que transcendesse o usual tratamento da canção. Com o *Clube da Esquina* a canção passou a ser submissa à roupagem que lhe era colocada, o arranjo. Em nenhum momento pensava-se em agasalhar a canção da maneira como foi feita por eles.

O conceito de massa sonora, ou nuvem, que surge no álbum de 1972, alcança seu ápice em 1975 com o álbum *Minas*. Ali voz e saxofone se fundem na canção “Beijo Partido”, de Toninho Horta, resultando em um terceiro timbre. Em diversos momentos buscou-se uma timbragem diferente, quer seja na união da voz com algum instrumento, quer seja no timbre da guitarra que

foi característico durante toda a década. Ouvíamos a guitarra e já sabíamos que era alguma canção do *Clube da Esquina*. O conceito de melodia, harmonia e ritmo teve seu rompimento total na canção “Trastevere”, de Milton e Ronaldo Bastos. Ali percebemos que longe de um ritmo acompanhante somado à harmonia, a canção é regida por ruídos percussivos soltos ou encadeados, vocais, pequenas frases executadas por cordas friccionadas, guitarras distorcidas e piano. A nuvem sonora criada se aproxima mais do impressionismo na medida em que cria uma ambiência que agasalha a canção. O psicodelismo presente no rock ocupa seu lugar na música do *Clube da Esquina*.

O rock alavancado pela indústria cultural inundou a música de muitos países, dentre os quais o Brasil. Talvez hoje nossa visão de rock seja um tanto reducionista após observarmos o que o rock se tornou a partir dos anos 1980.

O caráter contestador, a proximidade às inovações da música eletroacústica (vertente da música erudita que ganhou corpo no pós-Segunda Guerra Mundial com Pierre Schaeffer e a música concreta). O rock, nos anos 1960 e 1970, dialogava com as vanguardas artísticas do mundo ocidental.

Não seria melhor pensarmos o rock como um segmento de muitos braços, da maneira como pensamos o jazz? E por que não usarmos também o termo “experimentalista” quando nos referimos ao rock? No Brasil, o rock ganhou faces e texturas diferentes.

Marshall Sahlins (1988, p. 53) aponta que “os efeitos específicos das forças materiais globais dependem dos diversos modos como são mediados em esquemas culturais locais”. Prosseguindo, ele dá suas razões:

“[...] em primeiro lugar, pelo fato de que a presente ordem global foi decisivamente moldada pelos chamados povos periféricos, pelos diversos modos como articularam culturalmente o que lhes estava acontecendo. Em segundo lugar, porque a diversidade, apesar das terríveis perdas que vem sofrendo, não está morta, mas persiste na esteira da dominação ocidental” (Sahlins, 1988, p. 53).

Se pensarmos no rock, veremos que em cada lugar aonde chegou o som dos Beatles e do rock inglês dos anos 1960 e 70, houve uma intermediação local, ou seja, o rock, em cada lugar, ganhou cores locais. Quantas não seriam as caras do rock no Brasil? Da jovem guarda à tropicália, de Raul Seixas a Guilherme Arantes, da Casa das Máquinas ao Clube da Esquina.

Como assim?, deve se perguntar o leitor. O *Clube da Esquina* não seria música popular brasileira?

Quando o baterista da banda Traffic, Jim Capaldi, esteve no Brasil, foi indagado, em uma coletiva, de quem ele gostava no rock brasileiro. Ele respondeu que gostava mais de Milton Nascimento. Os jornalistas riram e condescendentemente explicaram ao estrangeiro desconhecedor de música brasileira que Milton Nascimento não era rock e sim MPB. Jim Capaldi, indignado, retrucou: “Milton Nascimento não é rock? Então vocês não entendem nada de rock”.

Esse acontecimento denota em parte o desconhecimento que ronda a música do Clube da Esquina. Seria devido à linguagem musical por eles utilizada ser sofisticada e sintética? Sintética, num nível profundo, por agregar elementos tão distintos como o rock, o congado, o jazz modal, The Beatles, o arcabouço musical da MPB, música clássica, o melodismo do barroco mineiro presente na cultura e no desenho das paisagens e uma cultura tão diversa e singular em cada canto do estado?

Vale a escuta da canção “Idolatrada”, de Milton e Fernando Brant. A pergunta que nos ronda nessa audição é: isto é rock! Mas também é MPB? Seria então a MPB um imenso caldeirão onde tudo o que aqui aporta e ali entra se processa, se amalgama a outros sons e brota como algo diferente, próprio?

Darcy Ribeiro, em seu livro *Utopia Selvagem*, comenta:

“Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez, gargalhamos: – Ali vem a nossa comida pulando.

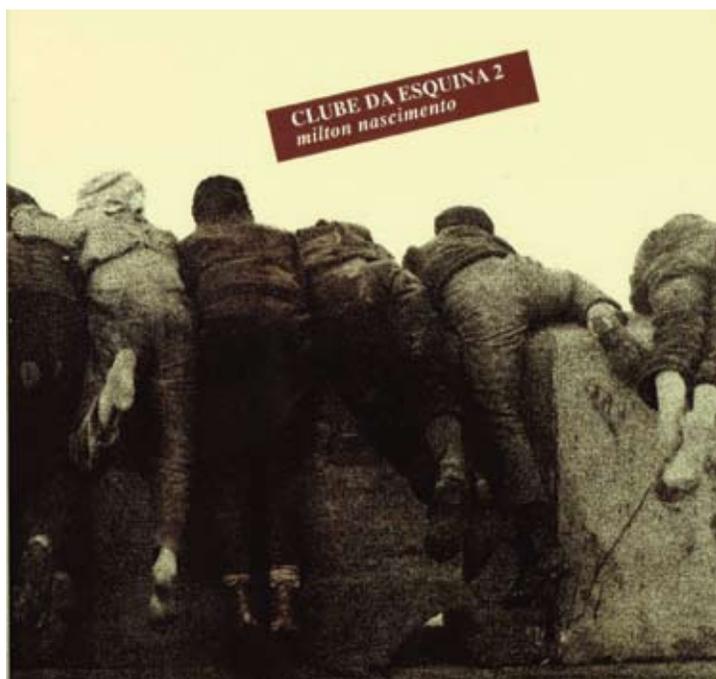
Neste ímpeto de reversão da comedoria pantagruélica, só pedimos a Deus a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranha e fazer dela o estrume com que floresceremos.

Ainda hoje é este brado que ecoa, chamando tanto macaquito sério que empulha europeísmos por aí para lavar a cara, rir e se armar para caçar e comer quem nos come. Menos para fazer nossa sua carne nojenta do que para preservar nosso próprio sumo [...]”.

Bandas como Genesis e Earth, Wind and Fire tiveram a música do Clube como referenciais em seus trabalhos. Milton convidou John Anderson, vocalista da banda inglesa Yes, para gravar, em seu LP *Ângelus*. De onde poderia vir a proximidade sonora do Yes com o Clube da Esquina?

Márcio Borges conta, em seu livro *Os Sonhos Não Envelhecem*, que, no lançamento do álbum duplo *Clube da Esquina*, a crítica musical brasileira não recebeu bem o trabalho. Eles fizeram uma temporada de lançamento do disco em um pequeno teatro no Rio de Janeiro. O *show* começava mais tarde, por volta das dez horas da noite. Nessa mesma época, a banda Weather Report veio tocar no Rio de Janeiro, e quando seus integrantes souberam que o pessoal do

Milton Nascimento, *Clube da Esquina 2*, EMI-Odeon, 1978



Clube estava lançando um disco exigiram da produção deles que suas apresentações começassem mais cedo, de maneira que em todas as noites pudessem chegar em tempo de assistir, repetidas vezes, o *show* de lançamento do álbum *Clube da Esquina*. Certamente, a crítica musical brasileira que assistiu ao lançamento do LP duplo *Clube da Esquina* não assimilou o trabalho por não conseguir reconhecer nele traços de música brasileira e nem percebê-lo como continuidade do que antes havia na MPB.

Cada movimento usou o som orquestral de maneira distinta. A bossa nova utilizou a orquestra como uma moldura sonora em torno da canção. A tropicália tratou-a de forma mais discursiva, em que a orquestra narrava os acontecimentos da canção. No *Clube da Esquina* vimos uma orquestração de caráter mais impressionista, criadora de ambiências sonoras e timbres que resultam da junção de instrumentos distintos, que, por vezes, corrobora o texto.

No álbum *Minas*, em 1975, o tratamento da canção alcançou um ponto poucas vezes atingido se observamos a intertextualidade de elementos que trafegam em torno da canção. Um coro de quatro meninos vocaliza o início da canção “Paula e Bebeto”, de Milton e Caetano Veloso. Esse coro aparece por várias vezes no álbum, porém, em momentos distintos. Surge em tonalidade diferente da música que se apresenta, em outro andamento e em situações distintas. Como um tema recorrente, desponta nos momentos menos esperados.

Os dois álbuns anteriores a *Minas*, *Milagre dos Peixes*, de 1973, e *Milagre dos Peixes ao Vivo*, de 1974, tiveram muitas de suas letras censuradas, o que fez parte desses discos ser cantada à base de vocalises. Os letristas do *Clube da Esquina* conseguiram escrever letras com temáticas políticas sem que elas ficassem datadas. Foram mais longe, fizeram política na medida em que evocaram a memória destruída por interesses pessoais ou de grupos, como em “Ponta de Areia” e em “Saudade dos Aviões da Panair”, ambas de Milton e Brant. E cantam: “descobri que minha arma/ É o que a memória guarda/ Dos tempos da Panair”...

As letras das canções em geral revelaram uma inclinação a construções mais abstratas, imagens ou metáforas que talvez fossem menos próximas de uma tradição poética da canção brasileira. Pouco se encontrou da estrutura de romance ou de narrativas, histórias ou situações das quais se podia tirar alguma moral ou mensagem. Acerca disso, há uma interessante afirmação que sintetiza um pensamento literário, no caso de Márcio Borges, mas que em alguma medida pode ser estendido aos outros poetas do grupo em suas letras: “Pelo menos não viessem me falar de mensagens... ‘qual é a mensagem dessa letra?’ Como se um poema pudesse funcionar como cabograma ou sinal de fumaça” (Borges, 1999).

No álbum de 1976, *Geraes*, a orquestração esteve a cargo de Francis Hime, pois Wagner Tiso, principal orquestrador do *Clube da Esquina*, trabalhou nesse ano nos EUA. Francis era o arranjador de Chico Buarque. Nos anos pesados da ditadura militar que assolou o Brasil, Chico Buarque e Milton Nascimento foram dois dos principais bastiões da resistência. No momento em que a imprensa se encontrava amordaçada, a música popular ocupou posição de destaque na narrativa daqueles tempos. Chico e Milton juntaram suas vozes gravando, no álbum *Geraes*, a canção “O que Será (À Flor da Pele)”, de Chico Buarque. O encontro dessas duas turmas de músicos seria coroado no álbum *Clube da Esquina 2*, de 1978.

No álbum *Geraes*, em oposição ao álbum anterior, *Minas*, vemos o contraste em uma instrumentação menos densa e mais acústica. A ponte com a música da América espanhola, que também sofria com governos ditatoriais, é consolidada na poemática, nas canções, na instrumentação e na participação do grupo chileno Água e da cantora argentina Mercedes Sosa, que canta com Milton uma canção de Violeta Parra. O álbum *Minas* encerra com um acorde orquestral, o mesmo que abre *Geraes*. A música que encerra *Minas* é “Simples”, de Nelson Angelo, a que abre *Geraes* é “Fazenda”, do mesmo Nelson Angelo.

Do ponto de vista da criação, nenhum movimento na MPB levou tão a sério a utilização e a expansão de elementos composicionais tais como a polirritmia, a utilização de compassos híbridos, a busca por um timbre diferenciado resultante normalmente da mistura de outros timbres, a utilização da voz que canta a canção como um instrumento que deve ser explorado em seus limites.

Vimos isso no uso do falsete com o objetivo de se conseguir um efeito vocal, um timbre diferente e não como último recurso para se alcançar uma nota aguda. O violão ganhou outro caráter ao ser usado como instrumento harmônico-percussivo. A percussão tomou outra dimensão na medida em que passou a ser um evento de vida própria que corria, às vezes, com um volume maior que o dos instrumentos melódicos harmônicos. O caminho harmônico intuitivo, não o da intuição inocente, mas sim o de uma intuição carregada de informações já processadas e expostas de maneira singular. Milton se referia à santíssima trindade do jazz⁵ como uma de suas bases de conhecimento harmônico, mas em nenhum momento percebemos na harmonia de Milton uma cópia de suas referências. O mesmo vale para Toninho

Horta, Tavinho Moura e Nelson Ângelo. Todo o conhecimento adquirido foi introduzido e reprocessado de maneira que, quando brotou, brotou diferente.

Essa é uma das características da expressão musical da tradição musical oral brasileira. Chamamos de “imitação criativa”, ou, brevemente, “pedagogia do congado”, o processo de aprendizado no mundo da tradição oral; e a música popular foi até pouco tempo, e ainda é em algumas instâncias, uma música de tradição oral. No congado as crianças aprendem a tocar imitando os maiores. À medida que crescem e aumenta o seu domínio sobre os instrumentos, começam a tocar criativamente. Em pouco tempo fazem o que o grupo solicita, mas também tocam além e, nesse tocar além, percebemos uma reformulação dos elementos adquiridos de modo a torná-los criativamente diferentes e mais expandidos. A canção, em nenhum momento da história da música popular brasileira, teve tão imperativamente o arranjo como definidor de seu caráter.

Acreditamos que esses elementos apontados servem para certificar o Clube da Esquina não só como um movimento musical, mas também como um dos mais criativos e musicais movimentos surgidos na música popular brasileira.

5 Charles Mingus, John Coltrane e Miles Davis.

BIBLIOGRAFIA

- BAHIANA, Ana Maria. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- _____. *Nada Será como Antes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BORGES, Márcio. *Os Sonhos Não Envelhecem*. 3ª ed. São Paulo, Geração Editorial, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia Selvagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- SAHLINS, Marshall. “Cosmologias do Capitalismo”. Conferência na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, in *Anais Aba*. Campinas, 1988.
- VIVEIROS, Bruno. *Som Imaginário – a Reinvenção da Cidade nas Canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

DVD

- MERCÊS, Bel e GIMENEZ, Leticia. *Sobre Amigos e Canções*. TCC Jornalismo, PUC São Paulo, 2005.