

Luiz Henrique Assis Garcia

**Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular
brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)**

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Luiz Henrique Assis Garcia

**Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular
brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)**

Tese apresentada ao Curso de
Doutorado 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 Doutor.

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

Novembro de 2006

Tese defendida e aprovada, em _____ de _____ de 2006, pela

banca examinadora constituída pelos professores:

Prof^a Dr^a Regina Helena Alves da Silva (orientadora)
Professora do Departamento de História (UFMG)

Prof^a Dr^a

Prof^a Dr^a

Prof Dr

Prof.Dr.

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à minha orientadora, com quem mais uma vez pude contar na difícil travessia que é realizar uma pesquisa e transformar um processo que, na prática, não termina, num texto escrito. Desta feita uma tese, que precisava encerrar-se com um ponto final, por razões de ordem bem prática. Razões que, em alguns momentos, deixam de ser incentivo para cumprimento da tarefa e se tornam empecilhos em meio ao cotidiano atarefado da rotina profissional e responsabilidades pessoais. Além de agradecer as críticas, as referências, os materiais emprestados, as discussões, a afinidade intelectual, a paciência e o companheirismo, enfim, tudo que se pode desejar de uma orientadora no sentido tradicional do termo, preciso agradecer mais que tudo, a confiança. Lena, obrigado por ter sido “uma Lena”. Quero agradecer também às professoras Kátia Baggio e Suzel Reily, 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. Procurei incorporar ao máximo as indicações e considero que ambas contribuíram de forma essencial para a continuidade e conclusão da tese. Agradeço ainda a professora Regina Horta Duarte, que fez, na direção do PPGHIS, absolutamente tudo que estava a seu alcance para que esta tese fosse finalmente concluída.

Aos colegas do Unileste-MG, pelo ótimo ambiente de trabalho. Aos, alunos pela boa convivência e tolerância com eventuais atrasos para correção de trabalhos. À instituição, por permitir que eu usasse parte das 10 horas de dedicação parcial para trabalhar na tese. No MHAB, obrigado aos colegas que incentivaram. Na pessoa da Sirlene, pesquisadora de mão cheia, com a qual tenho prazer de conviver e trabalhar, agradeço aos que fazem ou fizeram parte da equipe do setor de pesquisa do museu. À diretora Thaís Pimentel, pela licença no período de redação do texto final. Aos profissionais de sebos, bibliotecas e arquivos, que contribuíram para que eu tivesse acesso às fontes que usei na pesquisa.

Entre os amigos, vai um obrigado à Patrícia e ao Rodrigo Vivas, desde os “velhos tempos” das discussões pela internet sobre cultura popular e afins. Lucas Jório, sem saber, me estimulou a escrever melhor. “Comadre” Mariana, mais uma vez ofereceu sua hospitalidade, além da solidariedade nas aflições, já que escrevia sua dissertação. Rita, além do convívio profissional e amizade de um bom tempo, tornou-se literalmente “de casa”. Pablo, Joe e Lentz, cada um a seu modo, estão na minha vida e agora na tese. Aos meus pais, por tudo, sempre. À Clarita, minha “jóia rara”, pelo apoio incondicional e por seus atos de amor. Sem eles, esta tese não veria a luz do dia. Ao João Paulo e à Maria Luiza, nossas razões maiores. A todos que ajudaram.

RESUMO

A proposta desta tese é abordar as trocas culturais na MPB das décadas de 1960 e 1970, tendo como fio condutor o conjunto das manifestações musicais identificadas ao Clube da Esquina. O que torna de particular interesse esta formação cultural, neste sentido, é a diversidade de fluxos culturais que de alguma forma transitam nos trabalhos de seus membros, e, de modo característico, a forma específica desta diversidade se apresentar.

Entendo que os músicos do Clube da Esquina adotaram soluções criativas distintas de outros projetos ou caminhos de músicos seus contemporâneos, oferecendo uma proposta de interculturalidade que superava dicotomias tão presentes em seu tempo, entre o “nacional” e o “estrangeiro”, o “popular” e o “erudito”, o “tradicional” e a “vanguarda”, mas sem optar pelo contraste nítido destes elementos, usando, ao contrário, estratégias de aproximação crítica e descoberta de afinidades insuspeitas que permitiram sua combinação na criação musical. Torna-se, portanto, fundamental compreender através do arsenal teórico pertinente os mecanismos que intervêm direta ou indiretamente no complexo fluxo de trocas desiguais inter e entre a escala global, nacional, regional e a local, cujas fronteiras são o próprio *locus* de vários conflitos e acomodações protagonizados no quadro de internacionalização da cultura e consolidação da indústria fonográfica.

Proponho conseqüentemente entender o Clube da Esquina dentro de um quadro mais amplo, o de delimitação e consolidação da MPB. Abordo sua história como resultado de trocas culturais que envolveram a disputa das categorias de “nacional” e “popular” no contexto politicamente radicalizado pelo Regime Militar, a incorporação estética de elementos musicais locais, regionais ou internacionais, a re-valorização de certos gêneros e tradições e o re-posicionamento dos compositores em relação ao mercado e a sociedade, contudo sem implicar a perda do prestígio de sua “aura” artística. Os músicos, ainda que em vieses diferentes, compartilharam o entendimento de que a modernização da música popular brasileira não deveria ser refratária em relação à tradição. Por outro lado, estiveram em geral distantes de uma leitura “folclorista”, essencialista e excludente em relação a outras tradições ou inovações, o que pode ser percebido em seus anos de formação e na diversidade de modos de assimilar os fluxos culturais. Assim, procurarei mostrar que as saídas encontradas pelo Clube da Esquina para os dilemas de sua época passaram pela adoção de uma identidade cosmopolita que não descuidou do elemento local, mas também não o reduziu ao exótico ou ao típico. Daí a imagem da “esquina do mundo”, síntese simbólica desse modo particular de posicionamento de seus membros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “Porque você não verá meu lado ocidental...”	1
I - “Feira Moderna” : modernidade, internacionalização da cultura e música popular.....	23
II - “Só ponho bebop no meu samba...” : trocas culturais na música popular brasileira.....	66
III - “De dentro do peito as canções explodem” : o nacional e o popular em disputa na MPB dos anos 60.....	113
IV – “Sou do mundo, sou Minas Gerais” : uma proposta alternativa de transculturação na MPB.....	168
V - Canções feitas na esquina do mundo : A consolidação da MPB e a produção do Clube da Esquina	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “O que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir”	259
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.....	268

INTRODUÇÃO – “Porque você não verá meu lado ocidental...”

Prelúdio

Por volta do ano de 1991, eu poderia ser classificado como um ouvinte extremamente seletivo. De fato, o som que saía do antigo aparelho 3 em 1 ligado em meu quarto, a qualquer hora do dia, deixava evidente que ali estava um verdadeiro fanático pela obra dos *Beatles*. Para além de LPs e fitas (algumas com gravações então consideradas raras) do quarteto de Liverpool, o que restava a ser encontrado em meu acervo eram os trabalhos *solo* de John, Paul, George e Ringo. Evidentemente, em contextos sociais diversos, eu ouvia, como qualquer um, vários tipos de música.

Naquela mesma época, tais preferências musicais desempenharam também um papel importante no estabelecimento de identidade e laços sociais. No colégio, os amigos mais próximos eram exatamente os que conhecera motivado inicialmente pelo interesse compartilhado (ainda que em diferentes intensidades) pelos *Beatles*. Foi na casa de um deles, possuidor de um acervo bem mais diversificado do que o meu, que passei a ser apresentado à música popular de modo geral e brasileira em particular de forma mais ampla e sistemática, especialmente à produção das décadas de 60 e 70. Porém, ainda que aquele repertório de quando em quando despertasse alguma empatia, remetendo às vezes ao que se escutava em casa durante a minha infância, não surgia a princípio uma identificação maior ou o desejo de incorporar obras de outros artistas ao meu próprio acervo.

Foi quando ouvi pela primeira vez o LP que mudaria tudo: *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges. Ainda que eu não pudesse expressar de forma consistente ou em termos conceituais, instintivamente

percebi as afinidades entre a música que ouvia ali e os trabalhos dos *Beatles*. Aquilo parecia bem mais próximo das minhas referências, mas simultaneamente “afinava” minha percepção, criava uma ponte para que eu fizesse a travessia. A partir de então meu horizonte de escuta ampliou-se e gradativamente superei a fase da *beatlemania*, interessando-me mais e mais pela música popular brasileira. Como resultado, depois de algum tempo, a composição de meu acervo pessoal mudou bastante, incorporando os discos dos membros do Clube, de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Bosco, Edu Lobo, entre outros nomes da chamada MPB.

Dentro da obra do Clube da Esquina, uma canção que sintetizava aquelas impressões de modo muito explícito era, como não poderia deixar de ser, *Para Lennon e McCartney*. Já conhecia superficialmente a canção na voz de Elis Regina, mas quando ouvi a gravação original do disco *Milton* (EMI-Odeon, 1970), com o arranjo tocado pelo conjunto *Som Imaginário*, senti aquela proximidade intuída ser confirmada por instrumentos, notas, timbres, harmonia e performance. Em audições posteriores, fui percebendo que a letra da canção tratava exatamente dessa aproximação, expressa inclusive em termos de *lugar*: “*Sou do mundo, sou Minas Gerais*”. E foi ali, na esquina imaginária formada entre as ruas Divinópolis, Paraisópolis e Abbey Road, que ficou plantada a primeira semente para esta tese.

Abertura

Esta experiência particular, retomada no contexto da elaboração do projeto de pesquisa, instigou a elaboração de questões que serviram como ponto de partida para a investigação. Começando pela história da música popular: como

entender a incessante permuta de elementos, a profusão de gêneros, o deslocamento de canções e artistas, a formação de públicos, num processo que funciona numa variedade de escalas que vão do local ao global? Neste quadro, como compreender historicamente a música popular brasileira, levando em conta suas relações com outras músicas populares? De que forma os músicos criaram, compartilharam, rejeitaram, retomaram, adaptaram música, posicionando-se sobre o “nacional” e o “popular” diante de pares, crítica, público e indústria fonográfica? Como, por fim, produziram “pontes” a serem atravessadas, ou seja, ocupando através de suas obras um certo “lugar”, uma esquina do mundo, um ponto de referência e encontro (para chegar e partir) em meio aos trânsitos culturais contemporâneos?

A proposta desta tese é abordar as trocas culturais na MPB das décadas de 1960 e 1970, tendo como fio condutor o conjunto das manifestações musicais identificadas ao Clube da Esquina. O que torna de particular interesse esta formação cultural¹, neste sentido, é a diversidade de fluxos culturais que de alguma forma transitam nos trabalhos de seus membros², e, de modo característico, a forma específica desta diversidade se apresentar. Entendo que os músicos do Clube da Esquina adotaram soluções criativas distintas de outros projetos ou caminhos de músicos seus contemporâneos, oferecendo uma proposta de interculturalidade que superava dicotomias tão presentes em seu tempo, entre o “nacional” e o “estrangeiro”, o “popular” e o “erudito”, o

¹ Para a análise do Clube da Esquina a partir deste conceito formulado por Raymond WILLIAMS (1992), ver GARCIA, Luiz H. A. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado (mimeo). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2000.

² 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.

“tradicional” e a “vanguarda”, mas sem optar pelo contraste nítido destes elementos, usando, ao contrário, estratégias de aproximação crítica e descoberta de afinidades insuspeitas que permitiram sua combinação na criação musical. Assim, procurarei mostrar que as saídas encontradas pelo Clube da Esquina para os dilemas de sua época passaram pela adoção de uma identidade cosmopolita que não descuidou do elemento local, mas também não o reduziu ao exótico ou ao típico. Daí a imagem da “esquina do mundo”, síntese simbólica desse modo particular de posicionamento de seus membros.

Proponho conseqüentemente entender o Clube da Esquina dentro de um quadro mais amplo, o de delimitação e consolidação da MPB, repensado em sua dinâmica histórica a partir da perspectiva de diversidade das posições adotadas pelos músicos populares diante das dicotomias acima mencionadas. Vale ressaltar que adoto aqui a sigla MPB, criada em meados dos anos 1960, como categoria nativa a ser discutida no contexto de sua elaboração e uso, e não como expressão sinônima de “música popular brasileira”, já que esta pode ser usada para fazer referência à música urbana não erudita desde a modinha em fins do XVIII, ou, no contexto da fonografia, desde as primeiras gravações de samba nas primeiras décadas do século XX (BASTOS, 1996: 175).

Irei analisar as práticas musicais e escolhas estéticas adotadas por seus integrantes inseridas em num contexto de importantes transformações na história da música popular brasileira: do projeto modernizador lançado pela Bossa-Nova, passando pela efervescência dos embates em torno do “nacional” e do “popular” durante os anos 60 – em geral sintetizados pela oposição entre a MPB dita “nacionalista e engajada” e o tropicalismo, e chegando por fim à

consolidação da MPB como categoria que estabelecia o marco de prestígio e “bom gosto” para a música popular brasileira, não apenas em relação ao momento, mas também no diálogo com seu passado (NAPOLITANO, 2002: 70-72). Ao comparar as opções do Clube da Esquina aos outros caminhos de interculturalidade apontados por seus pares musicais neste período, discuto não apenas as alternativas disponíveis para a criação musical, mas também como as limitações presentes nas instâncias que interviam nestas trocas apresentavam-se como parâmetros para as negociações e enfrentamentos em que estavam envolvidos os músicos populares.

Se há uma opinião mais do que difundida atualmente a respeito da música popular brasileira, é a de que ela se caracteriza pela mistura. A elevação do samba ao posto de música nacional por excelência, a valorização do tropicalismo como derradeiro momento de configuração das condições de feitura da canção, o atual convívio da crítica e do público com a profusão de fusões inusitadas, são situações que evidenciam a aceitação e mesmo elegia da mistura, como traço marcante da identidade brasileira (VIANNA, 1995; NAVES, 1998; TATIT, 2004). Mistura essa que inclui ingredientes cultos, populares, massivos, locais, regionais, nacionais ou internacionais.

Porém, esta celebração vem, muitas vezes, acompanhada de elementos que turvam sua compreensão e perdem sua significação sócio-histórica, inclusive enquanto instrumento de construção de hegemonia que muitas vezes se prestou a acomodar conflitos e referendar a imagem idílica de um Brasil *“terra de samba e pandeiro”, “abençoado por Deus e bonito por natureza”*. Sugerir, em minha dissertação de mestrado (GARCIA, 2000: 145), a presença de um “paradigma antropofágico” dos processos de mistura, que acaba por

resumir na estratégia tropicalista (enquanto retomada das propostas de Oswald de Andrade) todas as possibilidades de articulação dos “ingredientes” no campo da MPB. Entendo que o tropicalismo apresentou apenas um dos modos de articulação dos fluxos culturais que serão abordados neste trabalho, e por isso mesmo proponho considerar o Clube da Esquina como formação que realiza tal articulação de forma alternativa.

É necessária a crítica de uma visão que imputa fronteiras bem definidas entre movimentos classificados como antagônicos, sem perceber certas nuances, tanto no que diz respeito à sua suposta “unidade interna” quanto à oposição mutuamente excludente dos mesmos. Um exame do repertório de intérpretes como Nara Leão, Flora Purim ou Elis Regina em meados dos anos 1960, por exemplo, mostra um leque de escolhas que revela intercâmbios possíveis e ajuda a entender o ecletismo da então emergente MPB.

Proponho pensar a história de sua constituição e consolidação como resultado de trocas culturais que envolveram a negociação das categorias “nacional” e “popular”, a incorporação estética de elementos musicais locais, regionais ou internacionais, a re-valorização de certos gêneros e tradições e o re-posicionamento dos compositores em relação ao mercado, contudo sem a perda do prestígio de sua “aura” artística. Os músicos, ainda que em vieses diferentes, compartilharam o entendimento de que a modernização da música popular brasileira não deveria ser refratária em relação à tradição. Por outro lado, estiveram em geral distantes de uma leitura “folclorista”, essencialista e excludente em relação a outras tradições ou inovações. A MPB constituiu uma história e uma geografia, na medida em que ia incorporando sonoridades que remetiam a espaços e tradições negligenciados no projeto da canção moderna

iniciado pela bossa nova. O panteão dos “monstros sagrados” da MPB está ocupado exatamente pelos músicos que realizaram estas trocas culturais, ainda que de modo diverso.

Indico, portanto, as balizas cronológicas deste trabalho: o impacto da Bossa-Nova, na década de 1950, sob o ímpeto modernizante e otimista do período JK, influência decisiva na formação musical dos participantes do Clube e da geração que viria a formar o “panteão sagrado” da MPB; a tensão em torno dos temas da “nação” e do “povo”, no turbilhão político da década de 1960, primeiramente com o “racha” no âmbito da própria bossa nova, em torno de eventos como a apresentação dos principais bossanovistas no Carnegie Hall em 1962, da aproximação e engajamento de alguns de seus expoentes em projetos de cunho ideológico “nacionalista” e “popular”, como o CPC da UNE, o musical *Pobre Menina Rica* (1960-63) e o *Show Opinião* (1964), e da ida de outros expoentes, especialmente Tom Jobim e João Gilberto, para gravar nos EUA; a emergência da canção engajada, forma inicial da moderna MPB, já no contexto da ditadura militar implantada com o Golpe de 1964, contrapondo sua proposta “nacionalista” e “popular” de “participação” à postura alienada da bossa “elitista” e da Jovem Guarda “massificada”; o auge dos Festivais de Música Popular na TV brasileira na segunda metade da década de 1960, arena do embate entre os “nacionalistas” da MPB e o “som universal” do tropicalismo; o exílio de muitos dos principais protagonistas dessas disputas após o recrudescimento do autoritarismo do Regime Militar com a imposição do AI-5 em 1968; a consolidação da MPB como “eixo central da máquina musical” (NAPOLITANO, 2002: 72), a partir do início da década de 1970, especialmente em sua segunda metade, já sob os efeitos da distensão política e conseqüente

arrefecimento da repressão e da censura; e, finalmente, com a reordenação do mercado fonográfico brasileiro no final daquela década, a diminuição do investimento na faixa de “músicos de prestígio” e o advento do chamado “rock nacional” deslocando a MPB de sua posição conquistada, ao menos no que dizia respeito às possibilidades de renovação de nomes e de público.

Paralelamente, indico como marcos específicos para o Clube da Esquina o processo inicial de sua formação, com a mudança de Milton Nascimento e Wagner Tiso para Belo Horizonte, os primeiros contatos deles com instrumentistas locais e o início das parcerias entre Milton e os letristas Márcio Borges e Fernando Brant, em torno de 1963; a afirmação nacional de Milton com a segunda colocação conquistada por *Travessia* e como melhor intérprete por *Morro Velho* no II FIC (1967); o início de sua carreira discográfica, incluindo a gravação de um disco nos EUA (*Courage*, 1968); a formação do conjunto *Som Imaginário*, liderado por Wagner Tiso, em 1970; o lançamento do álbum duplo *Clube da Esquina* (1972), marco na expressão das propostas estéticas e do caráter coletivo dos trabalhos em disco do grupo; o desenvolvimento das carreiras discográficas de vários membros do Clube, especialmente a partir de meados dos anos 1970; em 1975, desenvolvimento da carreira internacional de Milton, com a gravação de seu disco pela A & M (*Milton*) e participação marcante no LP *Native Dancer* do saxofonista norte-americano Wayne Shorter; por fim a virada dos anos 1970 para 1980, em que foram lançados discos em que a participação coletiva ainda foi significativa, mas que já deixam transparecer uma tendência de sua diminuição em função da maior ênfase nas carreiras-solo de vários de seus membros, impulsionadas inicialmente pelo prestígio e sucesso de Milton Nascimento (*Clube da Esquina 2*, de Milton, *A Via*

Láctea e Nuvem Cigana, de Lô Borges, *Sol de Primavera e Amor de Índio*, de Beto Guedes, *Toninho Horta*, do próprio e o disco coletivo da família Borges, intitulado *Os Borges*).

Torna-se, portanto, fundamental compreender os mecanismos que intervêm direta ou indiretamente no complexo fluxo de trocas desiguais inter e entre a escala global, nacional, regional e a local, cujas fronteiras são o próprio *locus* de vários conflitos e acomodações decorrentes daquele processo. Isto significa que o historiador precisa tomar a cultura como um lugar de embates, que não se presta meramente a reproduzir o social, mas o constitui e transforma.

A escolha do objeto da tese está articulada a esta opção teórica. Estudar a música popular brasileira é uma estratégia promissora de aproximação do problema das trocas culturais no mundo contemporâneo. No Brasil, em particular, a música popular representa uma expressão importante do equacionamento das relações entre cultura e sociedade, particularmente em sua forma mais recorrente, a canção³. Nas belas palavras de José Miguel 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 (...)”* (WISNIK, 1987: 123). Rafael José de Menezes BASTOS também ressalta o papel da música popular brasileira como *“(...) foro privilegiado de discussão sobre as grandes questões nacionais”* (BASTOS, 1996: 159).

Delimitados o objeto e o corte cronológico, faço agora algumas considerações a respeito da produção historiográfica sobre a música popular

³ 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.

brasileira, a fim de situar este estudo perante a mesma. Esta produção pode ser dividida em duas grandes correntes, sendo a primeira aquela que se preocupa em identificar as “raízes autênticas” de nossa música popular, e a segunda, a que assume uma postura crítica diante desta “busca das origens”, problematizando a noção de “autenticidade” como algo construído social e historicamente (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000: 168). Desde já adianto que é esta última que orienta a presente tese.

A produção, até as décadas de 1920-1930, esteve eminentemente voltada para o universo rural, retratado como algo a ser preservado como “intocado” no trabalho de folcloristas nacionalistas. Esta posição passou a ser revista no âmbito do projeto modernista, principalmente na obra de Mário de Andrade, que enxergava no folclore a matéria-prima a ser apropriada pela música artística para a construção da identidade nacional. Este projeto acabou sendo encampado pelo Estado Novo, como bem mostra WISNIK em seu estudo sobre Villa-Lobos e a proposta de usar a pedagogia coral a serviço do mesmo (SQUEFF & WISNIK, 1983: 138). O mesmo autor assinala, no projeto modernista, que a opção preferencial pelas manifestações folclóricas era acompanhada da rejeição do popular urbano, uma vez que este “(...) *desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional*” (SQUEFF & WISNIK, 1983: 133). Ela ainda observa:

“O popular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais-escravocratas, e como

emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação." (SQUEFF & WISNIK, 1983: 148)

Daí Mário de Andrade não considerar a música popular urbana importante para a construção da identidade nacional musical, já que esta estaria mesclada com sonoridades provindas de outras nações e assumir naturalmente o aspecto mercadológico, enquanto música ligeira (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000: 169). Paralelamente, é importante observar na obra de Mário a valorização da mestiçagem étnica como elemento essencial na formação da musicalidade brasileira, postura que pode ser entendida no escopo da valorização da mistura racial encabeçada por Gilberto Freyre nos anos 1930 (REILY in STOKES, 1994: 80-81; REILY, 2000: 4).

Entretanto, não se pode ver em Mário a perspectiva essencialista e conservadora dos folcloristas, como fica claro na observação de Santuza N. RIBEIRO sobre esta passagem do *Ensaio sobre a música brasileira*, por exemplo, em que ele se mostra atento às fusões entre ritmos que se desenvolvem nas cidades, como o *jazz* e o *maxixe*, como também avalia o processo de maneira positiva:

"Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. (...) E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem..."
(Andrade, M., 1962: 25) apud (RIBEIRO, 1995: 251)

Como mostram NAPOLITANO & WASSERMAN (2000: 170), na década de 1930 os estudos sobre as origens da música popular urbana ganharam os primeiros impulsos, com a publicação de *Na roda do samba* (1933) de Francisco Guimarães, o Vagalume, e do trabalho do cronista e compositor Orestes Barbosa. Estes trabalhos inseriam-se nos debates já então correntes sobre as raízes do samba e seu lugar social. Temática que acabaria se tornando central à medida que era consolidada a ideia do samba como expressão mais “autêntica” da música brasileira, inclusive através de sua consagração ante a audiência popular radiofônica. Os trabalhos de autores ligados ao universo do samba, como o radialista e compositor Almirante, procuravam legitimá-lo como manifestação musical urbana dotada de uma tradição própria que o definisse enquanto gênero⁴.

Essa consagração do samba é ponto chave para entender a produção historiográfica de primeira corrente a partir da década de 1950, quando a penetração de gêneros estrangeiros tornava-se patente na programação de rádio. Assim, era uma questão de afirmar o samba em contraponto a gêneros concorrentes associados a outras identidades nacionais. Foi exatamente neste contexto que se colocou a proposta modernizadora da Bossa Nova, vista na ótica de um crítico nacionalista do naipe de José Ramos Tinhorão como algo ameaçador para a “autêntica” música popular brasileira, na medida em que permitia a apropriação de seus elementos para favorecer o mecanismo de dominação cultural configurado através do mercado internacionalizado (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000: 178-179). Na medida em que o pensamento de Tinhorão teve papel importante nos debates sobre a MPB nos

⁴ Uma abordagem detalhada da literatura sobre o assunto está em SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

anos 1960-70, será examinado com detalhe mais à frente. Por enquanto, cabe assinalar o peso de sua produção, sendo ele talvez o último grande representante daquela primeira corrente.

Na segunda corrente, composta especialmente pela produção ensaística ligada ao meio acadêmico iniciada nos anos 1970 e consolidada na década seguinte, NAPOLITANO & WASSERMAN (2000: 182) destacam trabalhos como os de José Miguel Wisnik, Jorge Caldeira e Hermano Vianna. Seu eixo central seria, ao invés de uma busca das origens, uma crítica das origens. Paralelamente, nota-se o aumento das teses e dissertações que abordam a música popular brasileira. Além de compartilharem esse posicionamento crítico, percebe-se uma diversidade de abordagens metodológicas sobre seus objetos, tanto em relação às correntes historiográficas das quais os trabalhos partem para pensar as questões de cultura, quanto no diálogo com diferentes campos que fornecem instrumentos conceituais para suas reflexões, como a sociologia da cultura, a antropologia, a etnomusicologia, a semiótica, a crítica literária ou os estudos culturais, entre outros (MORAES, 2000: 208).

Situando meu trabalho neste contexto, e optando por evitar uma sobrecarga de discussões teóricas no texto da introdução, vou apenas indicar algumas premissas básicas que orientaram minhas reflexões. A primeira é considerar, junto com MORAES (2000: 211) que: *“As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produto de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música”*. Trata-se, assim, de constatar a historicidade da música. Não há, desse modo, porque entender a música como um ‘evento’ separado da vida social, como bem aponta Martin STOKES a partir de suas considerações sobre

a contribuição do antropólogo norte-americano Anthony SEEGER para o campo da etnomusicologia (STOKES, 1994: 2).

Parto do pressuposto de que a cultura não consiste numa esfera separada e autônoma, mas sim num espaço social multideterminado e multideterminante. Como sugere GARCÍA CANCLINI, no que tange à produção cultural, se a proposta moderna era instituir um campo totalmente autônomo para a cultura, a radicalização das trocas no mercado de bens simbólicos torna-o multi-condicionado por *“operações que transcendem o artístico e o simbólico”* (GARCÍA CANCLINI, 1997: 18). Neste sentido, não se pode perder de vista que as transações culturais estão, elas próprias, inseridas nesta perspectiva de disputa situada historicamente. Quero com isso ressaltar que elas não atendem a uma lógica independente e abstrata, mas correspondem a intencionalidades, escolhas, estratégias adotadas por sujeitos em seu cotidiano, como forma de posicionamento em relação aos contextos históricos em que estão inseridos. É por isso que proponho investigar estas trocas a partir dos sujeitos que as promovem e deslocar o eixo do debate dos meios para as mediações, *“(...) para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”* (MARTÍN-BARBERO, 1997: 258).

Esta perspectiva, aplicada à existência da música em sociedade, implica a articulação necessária entre sua criação, reprodução, difusão e recepção, e, portanto, executantes e ouvintes. Na música popular, as relações entre autores, obras e públicos, permeadas pela atuação da indústria cultural, podem ser entendidas a partir do conceito de mediação (NEGUS, 1996: 70). Em seu livro *Keywords*, Raymond WILLIAMS nos oferece um importante apanhado

histórico dos significados deste conceito. Em sua origem latina (*mediare*), o termo *mediação* remete ao ato de “*dividir ao meio, ocupar uma posição ao meio, agir como intermediário*”. Em seu sentido político, *mediação* implica uma ação que visa promover reconciliação ou acordo entre opostos.

Sua aplicação no campo cultural assume dois sentidos principais, como conexão indireta, dentro de uma ótica dualista, uma atividade que se interpõe entre dois pólos que de outra forma estariam separados, ou, por fim, como atividade ou ação que expressa diretamente relações entre outras ações e experiências e, portanto, é constitutiva destas relações, que não poderiam ser postas de outra forma. Porém, como alerta o autor, a aplicação do conceito apresenta a combinação destes sentidos, principalmente os dois últimos (WILLIAMS, 1972: 204-207).

No caso da música popular, fica evidente esta combinação ocorre o tempo todo. Os músicos, enquanto mediadores, podem estar se posicionando como intermediários entre conteúdos que de outra forma estariam separados, mediando estratos culturais ao descobrir brechas e descontinuidades que permitam sua aproximação, ou podem eles próprios participar de mediações enquanto integrantes de relações que não podem ser descritas de outra forma, como na composição da canção, por exemplo, em que se realiza a mediação entre a música (melodia e harmonia) e a palavra (letra) (TATIT, 1997; ZUMTHOR, 1993).

É preciso então delimitar com precisão de que forma esta investigação se coloca. O recorte proposto visa, de fato, selecionar o momento mesmo em que a crescente urbanização e a consolidação da indústria cultural no Brasil colocaram, na virada dos anos 1960 para 1970, de forma contundente para

músicos, críticos e ouvintes a forte presença da técnica como mediação entre sociedade e cultura. Assim, ressalto que os meios de comunicação participam da mediação desde sua influência decisiva na formação dos músicos à organização do circuito de produção, reprodução e consumo. Trata-se aqui de uma inflexão histórica bastante significativa, uma vez que daí em diante o disco, o rádio e a TV consolidariam um lugar hegemônico na formação do músico popular, de seu público e mesmo na constituição do universo auditivo da sociedade. Passa-se a um quadro em que o indivíduo escuta muito mais música “mediatizada” do que a executada diretamente, “ao vivo”. Os sons estão separados de seus produtores, fenômeno que o musicólogo Murray SCHAFER denomina esquizofonia (SCHAFER, 2001: 131-133).

Os historiadores, no trato da música popular como fonte para o trabalho historiográfico encontram dificuldades que ficam evidentes pela opção da maioria em abordar apenas as letras das canções. Nesta tese, procuro abordar vários aspectos relacionados à atividade musical, da prática de ensaio ao momento da gravação, da composição à execução. No trato com a canção, procurarei pensá-la na especificidade desta forma musical, ou seja, na convergência entre a letra e a música. Mas isto em si não é suficiente. É preciso também evitar, atentando para sua forma gravada e não somente na de 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 permitem avaliar a gravação como um trabalho coletivo, desde a execução à criação dos arranjos, da performance musical à concepção da capa. Como irei mostrar, nos LPs relacionados ao

Clube da Esquina, tornar explícito tal esforço coletivo era uma das preocupações de sua parte gráfica.

Em resumo, procurei tratar os discos como documentos. Foi este o tratamento teórico-metodológico dispensado às principais fontes utilizadas, que foram LPs (ou regravações lançadas em formato CD) organizados em três categorias. Em primeiro, todas as obras oficiais (excluindo-se assim gravações amadoras de shows, por exemplo) produzidas pelos participantes do Clube da Esquina no período de 1967 a 1983 que puderam ser encontradas em um dos dois formatos, ou eventualmente copiadas em fitas K7 ou CD-ROM. Em segundo, parte das obras oficiais de artistas da música popular brasileira, incluindo-se aí compositores e intérpretes considerados consagrados da MPB, como Chico Buarque ou Elis Regina, ou de criadores considerados influências importantes, ainda que de uma geração anterior, como João Gilberto e Tom Jobim. Por último, algumas obras de referência de música popular que não brasileira, encampando trabalhos de alguns artistas reverenciados pelos músicos brasileiros (*Beatles* ou Miles Davis, por exemplo) e algumas produções internacionais que envolveram a participação de músicos populares brasileiros, em especial do Clube da Esquina (LPs como *Native Dancer*, de Wayne Shorter e Milton, ou *500 Miles High*, de Flora Purim).

A opção de focar a investigação nas práticas musicais não excluiu a utilização de outros tipos de documentação. Entretanto, ressalto que enfatizei muito a utilização das falas dos próprios músicos populares a respeito de suas obras, seu campo de trabalho e seus posicionamentos sobre polêmicas de época (particularmente no âmbito cultural) encontradas em entrevistas concedidas para jornais e revistas do período em estudo (como *O Pasquim* ou

Veja), bem como em alguns debates e artigos publicados em periódicos como a *Revista Civilização Brasileira*. Eventualmente recorri a depoimentos concedidos em momentos posteriores ou produções de caráter memorialista ou autobiográfico, em geral de forma complementar, a não ser no caso do livro de Márcio Borges, *Os sonhos não envelhecem*, único registro do tipo produzido por um membro do Clube da Esquina. Trabalhei também com textos de crítica especializada feita em colunas de jornais e revistas, importantes para o mapeamento das mediações em torno da recepção das obras e definições de critérios de apreciação, ainda que não considere o público um leitor “passivo” destas publicações. As posições do público, por sua vez, emergem muitas vezes filtradas pela perspectiva dos músicos ou considerações da crítica, mas é importante considerar sua presença, mesmo que “imaginada”, inclusive no processo de feitura de uma canção ou disco.

Por fim, entendo que a música popular se desenvolveu historicamente no cenário do processo de internacionalização da cultura que marcou o século XX. Este tema será discutido no primeiro capítulo, inicialmente de forma ampliada, depois enfocando a indústria fonográfica e a música popular. Considero que é preciso atentar aí para as particularidades referentes ao funcionamento da indústria cultural e dos meios de comunicação massivos na América Latina, introduzindo com esta finalidade as reflexões de Jesus MARTÍN-BARBERO e Nestor GARCÍA CANCLINI.

O segundo capítulo virá aprofundar as discussões a partir de conceitos que vêm sendo usados para abordar as trocas culturais, em especial o de transculturação, proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em 1940, como contraponto ao conceito de aculturação - considerado etnocêntrico -

utilizado por antropólogos de tradição anglo-saxã, como Melville Herskovits, para caracterizar a assimilação de uma dada cultura implicando a destruição da antiga (VIANNA, 1995: 172). Irá traçar um quadro das relações entre música popular brasileira e internacional de modo a operacionalizar os conceitos discutidos, ocupando-se de estudos que abordam o tema e do período que vai basicamente da introdução da fonografia no Brasil ao momento de formação musical inicial dos futuros criadores da MPB e de muitos participantes do Clube da Esquina, na década de 1950.

Uma vez posto este quadro, o terceiro capítulo fará a discussão de escalas (internacional – nacional – regional – local) e delimitações (erudito, popular, massivo), mostrando seus entrecruzamentos, partindo das disputas envolvendo os conceitos de “nacional” e “popular” ao longo dos anos 1960. O foco central será pensar a própria construção destas escalas e delimitações a partir da produção musical e dos debates sobre o tema encontrados na documentação da época, que envolveram não apenas intelectuais e críticos culturais, mas também, de forma significativa, os próprios músicos populares. Os festivais, as colunas de jornal, o teatro, o cinema, as revistas especializadas e os LPs, constituíram uma verdadeira arena de discussão, e algumas vezes espaços públicos e privados transformaram-se literalmente em arenas.

Gêneros e movimentos musicais eram feitos e desfeitos entre conflitos em torno das noções de “povo” e “nação”. Destacarei, dentro destes embates, de que forma os músicos populares se posicionavam naquele momento. Ao investigar de que forma estas noções foram articuladas na música popular brasileira, levarei em consideração o momento de desenvolvimento do mercado de bens simbólicos e da modernização autoritária promovida pelo

regime militar (ORTIZ, 1991). Num contexto de extrema politização e falta de liberdades democráticas, a música popular aparecia como canal estratégico, e não apenas para equacionar conflitos de ordem simbólica.

Já o quarto capítulo visa mapear os intercâmbios do Clube da Esquina com rock, jazz, tradições regionais, música religiosa colonial, música latino-americana, bossa nova, especialmente a partir da maturação das propostas estéticas da formação, que ocorreram com a produção do LP duplo *Clube da Esquina* (1972). Daí, será possível entender as “transas” entre o Clube e outros setores da música popular a partir do entendimento de uma hibridação que vai sendo elaborada, não só na música do próprio Clube, mas no diálogo com as diferenças e afinidades de propostas outras.

Retomarei ainda, neste capítulo, as discussões que iniciei em meu trabalho de mestrado sobre a metáfora da “esquina”, porém agora sobre o prisma do que propõe a geógrafa Doreen MASSEY quando discute a possibilidade de um sentido global do “lugar” e se pergunta se este sentido não poderia estar “*voltado para fora*” (MASSEY, 2000: 178). Ela procura fazer uma crítica do que chama de noção reacionária do lugar, entendendo-o não como uma fronteira definida para o local, mas como “encontro” construído a partir de uma “*constelação particular de relações sociais*” que articula o local e o global. Dessa forma, MASSEY enfatiza a importância das formas de diferenciação social como condicionantes das relações com o “lugar” no contexto de “compressão do tempo-espço” posto desde a modernidade (MASSEY, 2000: 179).

No quinto e último capítulo tratarei da produção do Clube da Esquina a partir do “assentamento” do conceito de MPB na década de 1970. Isto

envolverá sua localização num quadro interno em que se apresentavam tendências de reabilitação de antigos gêneros (choro, samba) no eixo MPB, de aproximação de estilos regionais à linguagem pop (“Pessoal do Nordeste”, “Novos Baianos”, entre outros), de acomodação de procedimentos vanguardistas à dinâmica do mercado (em que se pese a presença dos artistas considerados “malditos”, como Jards Macalé ou Luis Melodia, entre outros, ou o retumbante fracasso de vendas do LP *Araçá Azul* de Caetano Veloso, por exemplo) e de incorporação dos antigos tropicalistas ao panteão da MPB, ao mesmo tempo em que se esvaziavam os canais de atribuição de prestígio, em especial os festivais.

Também irei apresentar neste capítulo uma discussão sobre a produção do Clube no quadro externo, discutindo o conceito de internacional-popular proposto por Renato ORTIZ, com o intuito de superar versões deterministas e redutoras do entendimento da posição do Brasil diante do quadro contemporâneo. Isto implica em apreender historicamente os diálogos operados pelos músicos brasileiros sem apresentá-los como criadores necessária ou inevitavelmente a reboque de padrões impostos “de fora”.

Concluindo, o que está proposto aqui é que o entendimento dos trânsitos culturais e das articulações operadas pelos músicos populares brasileiros pode ser realizado a partir das escolhas realizadas por estes sujeitos. Escolhas estas, evidentemente, realizadas no quadro de internacionalização da cultura e consolidação da indústria cultural no Brasil. O que tal opção permitirá evidenciar será, em primeiro lugar, a diversidade de possibilidades de articulação permitidas pela música popular brasileira, e, em segundo, que algumas destas formas representam alternativas a uma certa padronização

formal representada no conceito de internacional-popular. Daí a importância do estudo da obra do Clube da Esquina, entendido como proposta desafiadora deste formato prioritariamente adequado à lógica do mercado internacionalizado. Proposta para travessia de pontes rumo a uma música feita na esquina do mundo.

1. **Primeiro Capítulo: “Feira Moderna”:** modernidade, internacionalização da cultura e música popular

Neste primeiro capítulo, meu objetivo é discutir o processo de internacionalização da cultura, inicialmente de forma geral, e depois em suas implicações relacionadas à música popular e à indústria fonográfica. Esse processo, como veremos adiante, deverá ser compreendido no escopo das transformações imprimidas pela modernidade. Entendo que a compreensão das modalidades de transações operadas na música popular brasileira passa, neste marco, pela delimitação de dois pontos fulcrais: a urbe moderna, com suas formas específicas de interação social, e a indústria cultural, com a articulação dos meios de comunicação massivos e os problemas e possibilidades de produção, distribuição e consumo postos em seu bojo.

Num momento em que os mercados da arte e da comunicação organizam-se em uma lógica transnacional, e que o trânsito das populações se intensifica não apenas no âmbito regional, no sentido dos centros urbanos, mas também para além das fronteiras nacionais, as culturas locais tendem a se reconfigurar dentro deste contexto. A visão eufórica de um mundo supostamente “sem fronteiras” culturais convive com a aterradora de um recrudescimento de identidades forjadas no “localismo” e na aversão ao “estrangeiro”. Por outro lado, o próprio fim das referidas fronteiras pode ser visto de um ângulo pessimista, pelo perigo homogeneizador de uma cultura padronizada pelos modernos meios de comunicação e pelo mercado.

Desta visada, tende-se a celebrar as posições localistas ou mesmo nacionalistas, como reações legítimas à voragem da globalização, muitas

vezes sem que se dê conta que estas próprias posições implicam em outras estratégias de homogeneização. Com este intuito, cabe atentar para as particularidades referentes à modernidade na América Latina e, especificamente, no Brasil. A análise desenvolvida no capítulo intenta, portanto, discutir esta especificidade sem desconsiderar suas articulações com o desenrolar da história no panorama mundial, utilizando para tanto as reflexões de autores como Jesús MARTÍN-BARBERO, Néstor GARCÍA CANCLINI e Renato ORTIZ.

Estas questões vêm recebendo destaque nos debates atuais sobre a cultura em tempos de globalização. Cabe porém o cuidado de distinguir os conceitos e historicizá-los. Como bem observa Ulf HANNERZ:

“Cerca de vinte anos atrás, o inglês Raymond Williams (1976), teórico literário e crítico cultural, publicou um pequeno livro chamado Keywords, que trazia o subtítulo de A Vocabulary of Culture and Society. Ali, Williams examinava pouco mais de cem conceitos centrais do discurso do século XX, com toda a sua complexidade acumulada historicamente. É curioso notar que há duas décadas a palavra ‘globalização’ não constava da lista das palavras-chave (...) Mas tivesse Williams sobrevivido para rever seu livro hoje e certamente teria pensado que ‘globalização’ deveria fazer parte de sua lista”. (HANNERZ, 1997: 9)

A menção a WILLIAMS me parece acertada, na medida em que ressalta a historicidade dos conceitos, da forma como este propôs abordar em *Keywords*. Assim, é preciso considerar que se trata de uma discussão recente e ainda bastante aberta. Ao se examinar textos que discorrem sobre o assunto, constata-se um excesso de variações terminológicas, indefinições conceituais e

o uso de metáforas que evidenciam as dificuldades e disputas presentes quando se trata de definir a globalização (GARCIA CANCLINI, 2003: 45).

Os debates contemporâneos sobre trocas e encontros culturais, cada vez mais intensos, encontram-se em situação semelhante. É o que indica HANNERZ ao discutir termos como fluxos, limites e híbridos: “(...) essas noções são metafóricas, de certo modo provisórias, talvez um pouco imprecisas ou ambíguas, e por isso mesmo sujeitas a contestações” (HANNERZ, 1997:10). Peter BURKE também apresenta, em forma de ensaio, toda uma lista de metáforas vindas dos mais diferentes campos disciplinares, recorrentes quando se trata do tema do hibridismo cultural, como “fusão”, “caldeirão”, “híbrido”, “polifonia” ou “empréstimo”, entre outros (BURKE, 2003). Voltarei a este assunto no próximo capítulo.

Como observa Bikhu PAREKH, a globalização é um fenômeno paradoxal, pois implica na homogeneização de idéias, instituições, ideais, práticas morais e sociais, ao mesmo tempo em que encoraja a heterogeneidade. Ao instaurar uma competição global na qual o sucesso de uma sociedade pode depender do que ela tem de distintivo a oferecer, a globalização levanta uma preocupação com o problema da identidade e estimula a valorização de tradições locais como forma de demarcar diferenças (PAREKH, 1999).

A modernidade e a internacionalização da cultura

Considero importante fazer adiante algumas considerações sobre o processo de internacionalização da cultura, para evitar confusões metodológicas em relação ao conceito de globalização. Aliás, trata-se de um

conceito ainda recente no campo das Ciências Sociais, até porque descreve um fenômeno ainda em curso. Do ponto de vista estritamente econômico, faz-se uma distinção entre internacionalização e globalização, na medida em que a última implica a produção, distribuição e consumo de bens e serviços organizados numa estratégia mundial, visando um mercado mundial. Em sua discussão do conceito de globalização, Roland ROBERTSON aponta-o como indicação da forma como o mundo se torna “unido”, um “lugar ímpar”, mas não integrado de forma funcional simplista (ROBERTSON, 1999: 26-27). Não custa lembrar que a suplantação do “internacional” pelo “global” expressa o deslocamento do campo das “relações internacionais” (no marco Estado-Nação) para o do *marketing* das grandes corporações transnacionais (MATTELART, 1994: 250).

GARCÍA CANCLINI, por sua vez, em seu livro *A globalização imaginada*, propõe uma diferenciação entre três conceitos: **internacionalização**, **transnacionalização** e **globalização** (situada por ele na segunda metade do século XX). GARCÍA CANCLINI denomina internacionalização ao processo iniciado com as navegações transoceânicas, as ligações comerciais intercontinentais e colonizações. A transnacionalização implicaria o surgimento de “(...) *empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação*” (GARCÍA CANCLINI, 2003:42). A globalização, por sua vez, constitui-se a partir de

“(...) *um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializassem, as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes. Ocorre neste momento uma interação*

mais complexa e interdependente entre focos dispersos de produção, circulação e consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2003:42).

O próprio GARCÍA CANCLINI, no entanto, reconhece a existência de diferenças terminológicas e conceituais entre os autores que vêm debatendo o assunto.

Para entender as transformações culturais historicamente envolvidas com a globalização, Renato ORTIZ propõe o conceito de mundialização da cultura. Esta constitui um *“universo simbólico específico à civilização atual”*, representando uma forma de *“estar no mundo”*, um traço comum, mas não como sinônimo de homogeneidade (ORTIZ, 1994: 29-31). Ulf HANNERZ expressa um ponto de vista que representa bem esta tendência. Falando sobre uma cultura global, diz:

“Não ocorre nenhuma homogeneização de sistemas de significados e de expressões, e nem parece que haverá esta homogeneização dentro em breve. No entanto, o mundo se transformou numa rede de relações sociais, e entre as suas diversas regiões existe um fluxo de significados, bem como de pessoas e mercadorias.” (HANNERZ, 1999:251)

Para HANNERZ, os fluxos culturais transnacionais tendem a se entrelaçar às culturais locais, mesclando-se a estas. Porém, estes fluxos não são neutros ou equivalentes.

Discutindo a emergência da modernidade, ORTIZ aponta a *“circulação”* como um de seus elementos estruturantes: *“Sua mobilidade impulsiona a circulação das mercadorias, dos objetos e das pessoas”* (ORTIZ, 1994: 48).

Esse movimento viria a integrar regiões antes apartadas. Neste processo, a inovação técnica desempenha papel fundamental, pois viabiliza a redução das distâncias e a economia do tempo. ORTIZ separa dois elementos que sintetizam tal relação: o trem a vapor e a adoção da hora-padrão. A formação e consolidação dos Estados Nacionais europeus, em fins do século XIX, foi favorecida por estas condições. Porém, se há convergência histórica entre “nação” e “modernidade”, trata-se, para ORTIZ, de um vínculo conjuntural. Isto porque se o grau de desterritorialização das relações sociais, promovido pela modernidade, num primeiro momento liberava os indivíduos do peso das tradições regionais, no decorrer de sua expansão, passou a ultrapassar as fronteiras nacionais (ORTIZ, 1994: 45-50). Noto que ROBERTSON se preocupa em relacionar analiticamente globalização e modernidade. E, não por acaso, considera o período compreendido entre 1870 e 1920 como *fase de decolagem* (ROBERTSON, 1999: 35).

Essa desterritorialização é apenas um dos aspectos do fenômeno moderno, cujo debate ainda não está fechado e sobre o qual certamente não poderia me estender numa seção específica dentro deste trabalho. Contudo, quero reter neste instante um trecho que me chama atenção pelo poder de síntese e impacto:

“A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança. De luta e contradição, de ambigüidade e angústia.”
(BERMAN, 1986:15)

Quero destacar dois pontos. O primeiro é que, se a modernidade instaura a incerteza num mundo em que, como diria Marx, *“tudo que é sólido desmancha no ar”*, isto não quer dizer que as fronteiras e certezas (as tradições, por exemplo) estejam riscadas do mapa, apenas que são continuamente postas à prova, desafiadas e repensadas. A integração e a permanência não foram eliminadas, mas também não são garantias. O segundo é que falar em unidade da desunidade é lembrar que a modernidade se expande para assumir uma dimensão mundial, mas não é experimentada de forma homogênea. Inclusive, é preciso pensar a heterogeneidade das experiências tanto do ponto de vista histórico quanto geográfico. Isto implica entender que, se ocorre um processo de padronização via indústrias culturais, este não elimina vozes dissonantes. Concordo com ORTIZ: *“(...) outros tipos de expressões culturais coexistem no contexto hegemonizado da sociedade global.”* (ORTIZ, 1994:33). A preocupação em identificar uma hegemonia é importante para não “naturalizar” e despolitizar os deslocamentos e intercâmbios.

Preocupado em rebater a tese mais do que recorrente da deficiência da modernidade latino-americana, mas simultaneamente recusando-se a aceitar a alternativa de que se teria gestado “precocemente” uma cultura pós-moderna além das explicações teóricas, GARCÍA CANCLINI adota a análise da modernidade seguindo autores como HABERMAS e BERMAN, representando-a em três frentes: modernidade como etapa histórica, modernização como processo sócio-econômico que a implementa e modernismo como projeto cultural de sentido inovador ou crítico. Para dar conta da imensa diversidade dentro da modernidade, ele propõe estudar as mesclas, as hibridações,

levando em conta a “heterogeneidade multitemporal” (para simplificar e esclarecer - a história) de cada nação. As particularidades da modernidade nos vários contextos poderiam assim ser percebidas através da especificidade do balanço obtido entre seus 4 “projetos”: emancipador; expansivo; renovador; democratizador. Uma vez que tais projetos são mutuamente contraditórios, o caráter da modernidade latino-americana pode ser percebido nas resoluções parciais destes projetos conflituosos.

Pensando a questão cultural sob esta ótica, cabe então avaliar como se deu a realização da “autonomia da cultura” (projeto emancipador) em contradição com as outras fachadas do edifício moderno (particularmente a democratização) no contexto latino-americano. Vale lembrar que, na Europa do século XIX, assiste-se à emergência da ordem burguesa e do mercado consumidor de bens culturais produzidos industrialmente. Daí surgirem importantes transformações semânticas em palavras como “cultura” ou “arte”, ou noções como a de gênio criador, como Raymond WILLIAMS aponta em *Cultura e Sociedade* (WILLIAMS, 1960). Abordando o caso brasileiro, ORTIZ procura mostrar como este processo aqui se desenrola de outra forma. Para ele, no quadro cultural brasileiro, não há uma diferenciação tão nítida entre a produção que reivindica o caráter transcendente, universal, “artístico”, voltada ao consumo de especialistas, e a produção comercial, voltada para as chamadas “massas” (ORTIZ, 1988:25). O que o leva a concluir pela incipiência do mercado de bens simbólicos no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Usando como exemplo o caso da literatura, ele mostra a importância dos jornais e dos cargos na burocracia do Estado no sustento e divulgação dos

trabalhos dos escritores, ante a impossibilidade de uma autonomização plena - e de “viver da literatura” (ORTIZ, 1988:28).

Ao explorar estas particularidades, GARCIA CANCLINI percebe a falência deste projeto de autonomia através do fracasso das vanguardas artísticas. Estas foram incorporadas pelas mesmas instituições burguesas que queriam criticar, expostas nos museus e ensinadas 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*” (GARCÍA CANCLINI, 1997:48).

O contexto economicamente modernizador e culturalmente modernista efetivamente se definiria aí por minar o papel tradicional do *culto* e do *popular* no mercado simbólico, reposicionando através da lógica de mercado a arte, o folclore, o acadêmico, postos a partir daí na medida comum da mercadoria. Retomando de forma sutil, desde Marx, passando por BERMAN, a imagem do “desmanche no ar” do Manifesto Comunista, toca-se as trombetas para toda sacralização da cultura - particularmente da “arte”: “*desvanece (...) sua pretensão (...) de conformar universos auto-suficientes*” (GARCÍA CANCLINI, 1997:17). Neste mesmo caminho, torna-se indispensável uma constatação de WILLIAMS em sua sociologia da cultura - a convergência contemporânea de dois significados históricos de cultura: o antropológico e sociológico de “*modo de vida global*” dotado de um sistema próprio de significações; e o especializado das “*atividades artísticas e intelectuais*” (WILLIAMS, 1992:13).

O fim do colecionismo significou o fim das classificações apriorísticas. As culturas transladam do campo para a cidade (o artesanato vira *souvenir*; a televisão vira móvel de luxo). Os tempos e estilos interpenetram-se, o campo visual torna-se uma miscelânea, os sons misturam-se na sucessão heterogênea das músicas no rádio, na diversidade dos discos e fitas e na mescla no interior da canção. A reprodução massiva das coisas aperfeiçoa-se:

“As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana” (GARCÍA CANCLINI, 1997: 304)

O próprio espaço físico da cidade se torna, neste sentido, apropriável para fins diversificados, enquanto aos próprios cidadãos se coloca a necessidade de aprender a vivência compartimentada e os múltiplos posicionamentos e usos do espaço urbano e dos objetos. Ainda assim, tal processo não é homogêneo nem atinge com igual intensidade as camadas e regiões diferenciadas (o acesso à tecnologia é variável dos países centrais para os periféricos, do *office-boy* ao mauricinho). A mescla põe para a análise uma constatação importante: não há qualquer colagem pré-determinada entre classes sociais e estratos culturais. Além disso, não implica na formulação de culturas globais massificantes que se imponham impunemente sobre o local (como a teoria da dependência imputava ao imperialismo no campo cultural) – e aqui certamente a MPB pode ser considerada exemplar, inclusive no sentido de ter ela própria gerado formas

internacionais-populares (ORTIZ, 1988). Neste sentido, a cidade passa a encarnar uma limiaridade, na qual a dinâmica cultural se apresenta das mais variadas formas e procedências.

O desenvolvimento moderno não logra destruir completamente as culturas populares tradicionais. Muitas vezes, para sobreviver, elas se transformam. O próprio mercado acaba por comportar produções culturais tradicionais (como o artesanato) que atingem fatias excluídas do grande circuito de consumo ou são re-significadas nele (como *souvenir* turístico, como simulacro de exclusivismo e imitação do passado). O elemento urbano tem caráter fundamental nas culturas populares, agregando-se a isto as tendências de êxodo verificáveis na segunda metade deste século. Este é um bom retrato da relação entre o local e a cidade cosmopolita: um sistema interurbano e internacional de circulação cultural. A cidade, e mais, seus espaços específicos de interação social e cultural, operam como um contexto polifônico que disponibiliza uma série de estímulos e uma gama de fontes culturais, congregando pessoas das mais diversas origens (geográficas, sociais, étnicas, etárias, etc.), ao mesmo tempo em que lhes oferece meios que viabilizam o diálogo entre as diversas tradições (e sem dúvida a cultura de massa pode ser um destes meios).

O popular, por sua vez, não é monopólio dos setores populares. Ele está disponível como conjunto de significações apropriáveis, inclusive com fins hegemônicos de elites arcaicas ou modernas (como no caso do populismo). Está, assim, se constituindo em processos de hibridação, representando algo dinâmico e vivo, que não é sentido como um frio cadáver do passado morto. O conceito de *hibridação*, empregado por GARCÍA CANCLINI (1997), recobre de maneira ampla os processos de mesclas interculturais, sendo considerado pelo

autor como mais abrangente que *mestiçagem* (de caráter racial) ou *sincretismo* (em geral relacionado a fusões religiosas). Rituais de inversão e ironia (como o carnaval brasileiro) não são mera expressão de passadismo purista, mas instrumentos que de certa forma “atualizam” as tradições no contexto da modernidade, subvertendo a ordem estabelecida.

Da mesma maneira, MARTÍN BARBERO considera o popular como “*lugar de mestiçagens e reapropriações*” (MARTÍN BARBERO, 1997: 149). Sua proposta analítica é deslocar o foco dos meios para as mediações, para entender a comunicação a partir da experiência e das práticas dos sujeitos sociais. Fica desta forma evidente que, para contar a história da cultura brasileira e da música popular, é preciso entender os músicos como mediadores que viabilizaram, através de escolhas e práticas, uma enorme gama de transações culturais.

Neste ponto, cabe uma observação importante em relação aos músicos populares, em particular os do Clube da Esquina. Se lembrarmos que seus membros são ouvintes, é importante tentar captar as significações particulares que vão conferindo às produções culturais com que fazem contato. Devemos perceber a diversidade de sentidos imputados por eles aos produtos culturais, porém, avançando através de estudos empíricos que evitam a posição meramente relativista. Analisar estes músicos como mediadores é também atentar para as particularidades da sua formação, inclusive quando já estão inseridos no meio musical e na indústria fonográfica, e que intermediações vão construir enquanto grupo. Ou seja, esta experiência cultural (e “auditiva”) híbrida, é também uma experiência social.

Analisar estes músicos como mediadores é também atentar para as particularidades da situação latino-americana. Marcadamente, a profissionalização das funções culturais e o reforço das tecnologias comunicacionais e do mercado de bens culturais posicionaram os artistas dentro da contradição entre a tendência de autonomização e especialização da arte (expansão e renovação) e a necessidade de alcançar públicos maiores e difundir saberes elitizados (democratização). Simultaneamente, a crescente oposição entre público e privado dividiu a lealdade dos artistas entre Estado, empresas e movimentos sociais (GARCÍA CANCLINI, 1997, p.83).

Essa relação do Estado com os *media*, de fato, ganha tons particulares na modernidade latino-americana. Isto certamente é verdadeiro para os pares Estado Novo + rádio e Regime Militar + televisão. Jesús MARTÍN-BARBERO demonstra como o rádio, em toda a América Latina, atuou como instrumento do Estado na construção da hegemonia das identidades nacionais (MARTÍN-BARBERO, 1997:230). No caso do Estado Novo, o controle do Estado sobre a Rádio Nacional foi fundamental na cooptação do samba para produção de uma identidade nacional de seu agrado. Num escopo mais amplo, trata-se de entender a forma diferenciada com que as majorias latino-americanas foram incorporadas à modernidade, “(...) *não através do projeto ilustrado, mas sim de outros projetos em que estão ‘aliadas’ as massas urbanas e as indústrias culturais.*” (MARTÍN-BARBERO, 1991:4). Desse modo, MARTÍN-BARBERO chama a atenção para a passagem do popular para o massivo no contexto urbano e tecnológico, como processo de duração ampla e de 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. A própria música regional, re-processada neste novo quadro, alcançou uma difusão internacional organizada contemporaneamente pelo mercado através da categoria *world music*.

O que significa, para um músico popular, a possibilidade de superação das limitações espaço-temporais permitidas pelos meios de comunicação de massa, intensificando o contato com produtos de culturas diversas e distantes e convivendo com sua formação de tradição oral? Que impacto tem a mútua permeabilidade destas linguagens, facilitada pelo avanço técnico sintetizado no estúdio de gravação? Mesmo neste último aspecto, a bossa nova tinha demonstrado a influência das possibilidades técnicas inclusive nas performances “ao vivo”, ao aproveitar a sensibilidade do microfone para propor um novo tipo de interpretação. Isto implica em dizer que nossa atenção não pode estar voltada apenas para a “obra” (no caso, a composição), mas também para a gravação, o fonograma, o disco, que é o resultado da interação entre o produtor cultural, as possibilidades técnicas, o público, o mercado e as relações de produção imbricadas na fabricação do disco. É neste contexto que se encontra a riqueza das inter-relações presentes na música do Clube da Esquina. Não se trata, pois, de verificar se a música de massa elimina as cantigas tradicionais, mas de perceber como uma se re-arranja em função da outra (ainda que de forma assimétrica).

No caso do Clube, pode-se pensar inclusive nas diferentes inter-relações: uma afinidade eletiva entre o *jazz* e a bossa-nova, ou mesmo o *jazz* e as origens afro-americanas dos congados; nem tanta compatibilidade entre o *rock*, a música andina, dos pampas, a toada ou a seresta (no entanto aproximadas

na interpretação de Milton para o bolero *Dos Cruces* de Carmelo Larrea, no LP Geraes, no *quatro venezuelano* tocado por Beto Guedes). Porém, isso não significa reduzir os resultados a fusões ou justaposições culturais. Primeiro, para não eliminar hierarquizações e a própria história: as diferenças sociais ou geracionais não se diluem num “movimento” (assim, enquanto a toada e a música religiosa do interior tem uma influência em Milton ou Wagner Tiso criados em Três Pontas, interior de Minas, o rock dos Beatles ou o progressivo tem outra em Lô Borges, que era mais novo e nasceu em Belo Horizonte). Segundo, porque a originalidade do Clube não reside simplesmente em sua habilidade “bricolativa”, mas naquilo que apresenta de surpreendente e misterioso, naquilo que assombra os ouvintes mais treinados, no que é sua individualidade e nos obriga a chamá-lo disto e não de outras coisas.

A indústria fonográfica

Passo agora a fazer considerações sobre a indústria fonográfica. Como bem assinalam Renato ORTIZ e George YÚDICE, esta apresenta, desde seu florescimento, uma atuação em escala mundial (ORTIZ, 1994:56; YÚDICE, 1999: 116). Se considerarmos a invenção do fonógrafo de Charles Cross e Thomas Edson, em 1877, como baliza, observaremos que, ao principiar-se o século XX, companhias como Victor Talking Machine (EUA, 1901), British Gramophone Co. (Reino Unido, 1898) ou German Lindström, através de fábricas e subsidiárias, atuavam em boa parte do mundo. Contudo, não havia uma disseminação, em sentido global, de aspectos tecnológicos de gravação ou prensagem. Mas salta aos olhos a tendência para constituição de grandes

monopólios. Durante todo o século XX, grandes companhias como EMI, Decca, RCA – Victor e Columbia controlaram o mercado mundial da música. Atualmente cinco gravadoras transnacionais - chamadas de *majors* pelo jargão da indústria fonográfica - detêm mais de 90 % das vendas lícitas de fonogramas. Mas ORTIZ já chamava a atenção, ainda na década de 1980, para a prática diferenciada da indústria fonográfica em relação ao elemento “local” ou “nacional”, privilegiado pelas “filiais” das transnacionais dentro da lógica própria do consumo da música popular (ORTIZ, 1988: 194). Não faz muito tempo, Luiz TATIT ressaltou, no que ele chamou de “quarta triagem” da música popular brasileira, a hegemonia da sonoridade brasileira (axé, pagode e sertanejo) no mercado brasileiro de discos (TATIT, 2004: 105-107). Trata-se, como veremos adiante, de formatos compatíveis com o “internacional-popular”.

Fica clara, como bem resume ORTIZ, a construção de um “(...) *circuito de trocas culturais com dimensões mundiais*” (ORTIZ, 1994:57). Mas constatar isto, portanto, não implica em desconsiderar as assimetrias / desigualdades na organização desse circuito, que consistem, de fato, objeto de investigação para este trabalho. Desse modo, se há, como abordarei mais adiante, o elemento internacional-popular no contexto da indústria cultural, há também a possibilidade de concepções alternativas ou mesmo de oposição (contra-hegemônicas). Assim, opto por utilizar o conceito de internacionalização na medida em que permite caracterizar um momento de disputa hegemônica, e não ainda de assentamento de uma cultura mundializada propriamente dita.

Isto pode ser constatado utilizando-se os *Beatles* como exemplo. Primeiro, não obstante a música que compunham e executavam até 1966 poder ser classificada como *rock ‘n’ roll* (por aqui denominado de iê-iê-iê, termo

retirado do bordão *yeah-yeah-yeah* da canção *She loves you*), seu sucesso comercial (e de outras bandas que emulavam seu estilo) nos Estados Unidos foi denominado de invasão britânica (*british invasion*). Não havia sido constituída ainda uma estratégia mundial de mercado, com 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. Basta conferir os discos da Capitol, subsidiária da EMI inglesa nos EUA. No Brasil, o filme (e disco homônimo) *A hard day's night*, de 1964, só foi lançado aqui no início de 1966 com o título *Os reis do iê, iê, iê*. Este descompasso só foi reduzido a partir do lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967.

Antes de abordar certas particularidades do desenrolar da indústria fonográfica no Brasil, acho útil fazer algumas considerações relacionando-a aos aspectos da modernidade que abordei. Basicamente, refiro-me aos processos tecnológicos que promovem a ruptura de limitações de espaço e tempo em grande escala. Em primeiro lugar, a possibilidade de registrar os sons e separá-los de seus emissores originais no tempo e no espaço, aquilo que SCHAFER denominou *esquizofonia* (SCHAFER, 2001: 131-133). Com o rádio surgiu a possibilidade de transmissão à distância. SCHAFER ainda observa que, se nos primeiros tempos ouvia-se rádio seletivamente, depois os programas passaram a ser ouvidos displicentemente. Para ele, o rádio “(...) tornou-se a canção dos pássaros da vida moderna, a paisagem sonora ‘natural’ (...)” (SCHAFER, 2001: 137). O gravador e o fonógrafo trazem também alterações para as estratégias de composição, pois a possibilidade de ouvir

repetidas vezes um disco abona a necessidade de repetir temas com a finalidade de acionar a memória do ouvinte (SCHAFER, 2001: 137).

VALENTE, apoiada em ZUMTHOR, considera que a “*ausência do volume do corpo*”, da presença física do intérprete, é “*a única dimensão da performance que desaparece na mediatização técnica*” (VALENTE, 1999:121)⁵. 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. O emprego do conceito de performance permite assinalar a realização de um processo comunicativo que requer um público que interpreta gestos, movimentos, intenções presentes no momento mesmo em que ocorre o evento poético – no caso da canção, poético-musical. Como afirma FRITH, trata-se de uma experiência de sociabilidade, na medida em que o artista depende de uma platéia que corresponda envolvendo-se no evento, realizando, ela própria, uma performance (FRITH, 1996: 206).

Tal posição adotada pelos estudiosos contemporâneos da música popular mostra-se assim crítica com relação a uma tradição que aborda seu público como elemento passivo, massificado e alienado. ADORNO, por exemplo, em seu ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*, 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*” (ADORNO, 1983: 186-187). Para ADORNO, a suposta liberdade de escolha do

⁵ 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.

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 (ADORNO, 1983: 187-188). 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*” (ADORNO & HORKHEIMER, 1982: 138).

O que o crítico frankfurtiano deixa totalmente inexplorada é a origem social do *jazz* e suas potencialidades como elemento de crítica cultural ao individualismo e ao racionalismo ocidentais⁶. 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 exclusivamente “industriais”, uma vez que enfatizam o que BAUGH denominou “*orientação para a performance*”. Assim, se a história das músicas populares (*jazz*, *blues*, *samba*, *mambo*, etc.) esteve sempre ligada às possibilidades de difusão

⁶ Para uma crítica das posições de ADORNO, ver WILLOCK, 1996. Sobre as origens sociais do *jazz* e sua importância como forma de resistência cultural, ver HOBBSAWM, 1991; HOBBSAWM, 1998.

massiva, não deixa de enfatizar a especificidade através da *performance* (BAUGH, 1994: 16).

Para gerações de músicos brasileiros - de Pixinguinha a Edu Lobo, Milton, Nelson Ângelo 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 improviso 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”⁷. 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 resumi-la a isto seria negligenciar uma série de significações sociais por ela desempenhados nas diversas sociedades⁸. Mesmo perpassada pela indústria cultural, a música

⁷ Remeto-me a ZUMTHOR, em suas reflexões sobre a problemática da oralidade e da intervocalidade ZUMTHOR, 1993: 53.

⁸ A fim de historicizar a relação entre música popular brasileira e indústria cultural, alguns autores indicam pontos importantes do estabelecimento das emissoras de rádio e gravadoras de discos no Brasil. Ver VIANNA, 1995: 109-110; LENHARO, 1995.

popular tem conservado estes aspectos, de modo que não podemos tratá-la meramente como mercadoria (FRITH, 1987: 144).

BENJAMIN, em suas reflexões sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1985), oferece-nos elementos para pensar o impacto da indústria fonográfica sobre a produção musical na passagem dos anos 60 para os 70. Certamente trato 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. O papel tradicional do cantador 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 tornado verdadeiros pólos de atração, ameaçaram a continuidade da comunidade de ouvintes (BENJAMIN, 1983: 205).

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*” (GARCÍA CANCLINI: 1997, 85).

O impacto produzido pela perda da aura, o desaparecimento da unidade da presença da obra de arte, traduz-se no abalo da tradição (BENJAMIN,

1985:169). A idéia de original, remetendo ao conceito de autenticidade, perde o sentido no contexto da reprodução: *“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.”* (BENJAMIN, 1985 :168). 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 (BENJAMIN, 1985:193). – a música, lembremos, 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 (BENJAMIN, 1985:192). 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”* (BENJAMIN, 1985 :168). 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. Pilotava-se a aparelhagem analógica, como se pilotava aviões no início do século. O conceito de “refuncionalização”, que BENJAMIN empresta de Brecht, tem aqui plena aplicação (BENJAMIN, 1985 :127). 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 vitais permite dar uma idéia exata do alcance desse processo de fusão(...)” (BENJAMIN, 1985: 130)

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) (MORELLI 1991: 87-98).

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 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.

Como bem observou HOBSEAWM, foi o *rock* que introduziu o uso sistemático dos instrumentos eletrificados e da técnica de estúdio (HOBSEAWM, 1998: 394). 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 já registrados como recurso de citação (não como citação em sentido composicional) aproximam a gravação das técnicas cinematográficas. Embora estes procedimentos tenham sido mais freqüentes na chamada música popular ou *pop*, foram também 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 (SAID, 1992).

Neste sentido, George Martin foi sem dúvida o Einsenstein 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 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 maior 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*, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo e os membros do Clube da Esquina, entre outros, constataram que não precisavam se limitar a compor e executar músicas⁹, 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.

⁹ 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, 1995.

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 em 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.

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 (ADORNO & HORKHEIMER, 1982: 113-156), 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.

Esta transformação econômica teria consequências 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 bens culturais.” (ORTIZ, 1988: 114). Marcos NAPOLITANO chama

a atenção para a reorganização do mercado musical a partir do surgimento da bossa nova, que vê como marco de um processo de “substituição de importações”: Se em 1959 a fatia da música brasileira correspondia a 35% dos discos vendidos no Brasil, em 1969 passava a 65%, segundo o *Jornal do Brasil* (NAPOLITANO, 2001: 21).

Um estudo específico sobre indústria fonográfica no Brasil faz observações relevantes para o período que está sendo abordado:

“O primeiro grande momento da indústria brasileira de discos ocorreu entre as décadas de 1960 e 1970. Ele foi resultado da combinação de cinco fatores: (a) o salto tecnológico assegurado pela difusão do som estéreo em dois novos suportes, o LP de vinil e a fita-cassete; (b) a reorganização da economia da música no Brasil, sob a liderança de gravadoras estrangeiras e de grandes grupos da mídia nacional; (c) o incentivo fiscal criado pelo Estado brasileiro para a gravação da música nacional; (d) a expansão da economia e da renda per capita com o ‘milagre econômico’ dos anos 1967-73 e, last but not least, (e) o surgimento de importantes movimentos musicais e gêneros populares, especialmente, da chamada Música Popular Brasileira, a MPB”.
(ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 93)

“O LP e a fita-cassete revolucionam o consumo de música por duas razões. Primeiro, porque se tornam os vetores de um som de qualidade superior – o som estereofônico – e isso sobretudo a partir das gravações com ruído reduzido pelo sistema Dolby (...)” (ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 93)

Ocorreu assim a articulação entre novos padrões de consumo e novos parâmetros de escuta. Isto é perceptível, por exemplo, pelo aumento significativo da publicidade a partir do chamado “milagre econômico” no início dos anos 1970. A maior facilidade em adquirir eletrodomésticos ajudou a impulsionar o crescimento da indústria fonográfica¹⁰. ORTIZ observa essa associação, mostrando dados estatísticos que comprovam a grande expansão da venda de aparelhos de som (813% entre 1967 e 1980) e de discos e fitas. Segundo o autor, o faturamento das empresas do ramo cresceu 1375% entre 1970 e 1976 (ORTIZ, 1988: 127). MORELLI aponta que houve aumento da produção e consumo de discos no início da década de 1970. De acordo com os números da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos), entre 1965 e 1972 houve um crescimento de 400% nas vendas do setor (MORELLI, 1991: 67).

Outra mudança significativa é o deslocamento do foco das vendas, do compacto simples para o LP de 33 1/3 rotações por minuto, acompanhado pelo surgimento das fitas cassete, pois

“(...) permitem modificar o conteúdo e o valor do próprio produto do qual são vetores. No período anterior, dos discos de 78 e 45 rpm e dos compactos, a indústria vendia

¹⁰ É possível verificar tal facilidade, por exemplo, em um caderno sobre aparelhagem publicado em revista semanal. “Som Especial”. *O cruzeiro*, 11/04/1973, p.59.

“músicas” gravadas de certos gêneros, um subproduto da atividade de músicos e cantores. A partir do LP, a indústria passa a vender o produto dos artistas, isto é, compositores conhecidos relacionados a movimentos culturais determinados. Isso permite maior estabilidade da demanda, pois assegura o estabelecimento de uma certa fidelização do consumidor.” (ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 93-94)

Como já foi dito, nos anos 1960 a ênfase deslocou-se do intérprete para o compositor que executa seu próprio material. Daí a lógica da rotulação das composições por movimentos culturais e não gêneros, na medida em que permitia ao mercado musical organizar o consumo em torno deles:

“(...) a expansão do mercado para LPs e fitas e, portanto, de toca-discos e gravadores portáteis, não se faz num vácuo cultural. Ao contrário, as gravadoras e o conjunto do ramo se expandem com base no aprofundamento da relação entre o público e uma nova forma de produzir música, agora em ritmo e escala industrial: elenco fixo de compositores/ intérpretes, lançamentos anuais de discos (álbuns com 10 a 12 faixas), marketing de ‘movimentos’ (Jovem Guarda, Tropicalismo, MPB, ‘Som Livre’ e outros)”. (ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 93-94)

É oportuno observar que as gravadoras procuravam manter em seu elenco os compositores/ intérpretes porque viam neles uma forma para “racionalizar” a relação da empresa com o público (NAPOLITANO, 2001: 84). Consideravam, portanto, economicamente eficaz manter um elenco de artistas capazes de produzir um sólido repertório e conquistar uma audiência fiel, cujo prestígio era definido por critérios de qualidade mais ligados à cultura erudita

do que à de massa, usados por crítica e público para caracterizar o músico como criador/compositor, como “artista”. De fato, era interesse das gravadoras 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 (MORELLI, 1991: 176).

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”. 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, 1991).

Para NAPOLITANO, “(...) os programas musicais da TV e, sobretudo, os festivais da canção foram os veículos apropriados para testar os novos artistas e obras perante um público ainda difuso, sem preferências completamente mapeadas e delineadas” (NAPOLITANO, 2001: 84). Interessante notar que neste caso a *performance* ocorre de uma forma que minimiza simbolicamente os efeitos da intermediação do aparelho, pela presença do público nos auditórios, o registro de palmas e vaia, o contato do artista com a platéia. Ainda segundo o autor:

“A relação música e TV nos anos 60 pode ser vista a partir de dois ângulos: por um lado, ela consolidou a mudança do lugar social da canção iniciado com o advento da bossa nova; por outro, tornou fluidas as fronteiras entre as faixas de consumidores, ampliando a audiência no nível quantitativo e alterando sua composição qualitativa. Se é possível afirmar que a TV era um veículo da e para a classe média, essa categoria sociológica era muito ampla para fornecer alguma explicação mais precisa sobre as conseqüências do consumo musical. (NAPOLITANO, 2001: 80)

Esse deslocamento introduz em um novo circuito as formas de composição e performance de música popular, especialmente através dos festivais. Ali, a tensão entre a criação artística e a finalidade comercial na produção musical foi elevada ao extremo, fazendo da tv uma verdadeira arena em que artistas-gladiadores se debateram simultaneamente por concepções estéticas, prêmios em dinheiro, preferência do público, reconhecimento da crítica e espaço no mercado:

A TV incrementou o panorama musical brasileiro, principalmente do ponto de vista mercadológico, com as conseqüências culturais inerentes desse novo circuito de massa. O circuito universitário, secundado pela boêmia mais sofisticada, que ainda tinha uma certa homologia com o circuito de shows profissionais direcionados aos jovens e intelectuais (como o Opinião e Arena contra Zumbi, entre outros), é deslocado, perdendo o papel que tinha de centro gerador do mercado musical brasileiro.” (NAPOLITANO, 2001: 80)

O autor destaca o momento ainda incipiente da produção televisiva que permitia a realização dos festivais e programas musicais, pela ausência de um

controle rígido de tempo e de uma padronização que eliminasse o clima de espontaneidade e imprevisto. O declínio dos festivais televisionados, desse modo, teve relação direta com o aumento desta mesma padronização (NAPOLITANO, 2001: 86). O estudo de ALMEIDA & PESSOTI aponta que

“A concentração do capital no segmento de gravação é paralela ao desenvolvimento desses novos veículos de marketing, num movimento que levaria as gravadoras, as editoras de revistas (Abril, Globo) e as redes de TV (Record, Globo) a implantar no Brasil dos anos 1960-70 o star system que iria caracterizar a indústria mundial da música no final do século XX”. (ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 94)

Quadro dos anos 1970, quando, como bem lembra ORTIZ, 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 de internacional-popular. Assim, o Brasil, embora fosse uma “área marginal”, conseguiu ocupar uma posição intermediária na medida em que ajusta sua produção cultural ao “gosto dominante dos *mass media*” (ORTIZ, 1988: 205).

Concomitantemente, dentro do aspecto “integracionista” da Doutrina de Segurança Nacional do regime militar, 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*(...)” (ORTIZ, 1988: 115). 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. É neste contexto que se colocam os pontos relativos à organização das gravadoras e suas relações com o Estado:

“O desenvolvimento da indústria brasileira de discos a partir dos anos 1960-70 deve ser explicado ainda pela implantação de uma política federal de incentivo à gravação da música nacional. Em 1965, as gravadoras reorganizaram a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) que havia sido criada em 1958, transformando-a num lobby influente. Nos anos seguintes, conseguem obter duas vitórias importantes: (a) a Lei de Incentivos Fiscais de 1967, que permite aplicar o ICM devido pelos discos estrangeiros na gravação de discos nacionais; (b) a nova Lei de Direitos Autorais de 1973, que facilita a produção e venda de discos, possibilitando, por exemplo, a não-numeração de discos gravados”. (ALMEIDA & PESSOTI, 2000: 94)

A consolidação da indústria cultural no final dos anos 1960 não foi experimentada calmamente. A crítica, os músicos e o público foram então sacudidos por grandes polêmicas que envolviam o papel social e político da

música, sua posição como mercadoria 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 era ou tinha 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 Moles¹¹.

Por hora, vou valer-me de quatro canções que concorreram em festivais para identificar linhas de força deste debate, que irei retomar em outros capítulos. São elas *Roda Viva* (Chico Buarque), *Alegria, alegria* (Caetano Veloso), ambas do III Festival da Música Popular Brasileira (Record, 1967); *Comunicação* (de Edson Alencar e Hélio Matheus, defendida pela cantora Vanusa), do V Festival da mesma Record (1969); e *Feira Moderna* (Lô Borges, Beto Guedes e Fernando Brant), do V FIC (Globo, 1970).

Roda Viva, composta para a peça teatral homônima, trata do artista que se vê apanhado nas armadilhas da máquina comercial:

*“Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu
(...) A gente quer ter voz ativa, no nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva/ E carrega o destino pra lá”*

¹¹ Sobre o debate acadêmico 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, 1975; LIMA, 1969.

A sensação de rodopiar, tragado pela “roda viva”, é reforçada pelo arranjo de vozes do refrão (com participação do conjunto MPB4), principalmente ao final, em que é repetido cada vez mais acelerado, como se fosse a própria roda girando cada vez mais rápido: *“Roda mundo, roda gigante/ Roda moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”*. O turbilhão carrega tudo aquilo que o narrador valoriza: o destino, a roseira, a viola, o samba, a saudade. O protagonista procura manter a resistência, *“vai contra a corrente”*, *“toma a iniciativa”*, mas seus esforços são vãos, pois *“foi tudo ilusão passageira”*. O canto de Chico, angustiado, denota o impasse e a impotência diante da máquina que também o carregava contra a vontade naquela época, após o sucesso estrondoso de *A banda*.

Já *Alegria, alegria*, expressa um ponto de vista emocional diametralmente oposto, em que o protagonista da canção, diante dos impasses da vida moderna e da realidade cotidiana da sociedade de consumo, aventura-se:

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

O narrador procura se ambientar ao cenário: *“eu tomo uma coca-cola (...)e uma canção me consola”*. Segue vivendo, e vendo *“o Sol nas bancas de revista”*, iluminado por ícones *pop*, uma imagem perfeitamente traduzida musicalmente na sonoridade eletrificada por órgão e guitarra do arranjo. O universo da indústria cultural é recebido numa canção de melodia e harmonia solares. Ante a angústia que assola o protagonista de *Roda Viva*, a alegria descompromissada, alheia a exigências intelectuais e políticas: *“sem livros e*

sem fuzil". Porém, num efeito tipicamente tropicalista, a canção pode ser lida em registro crítico, a começar pela forma do ritmo musical escolhido, a marcha. Se revela a integração do poeta que pensa "*em cantar na televisão*", afirma seu caráter desafiador da ordem, simbolizada em instituições como o casamento e a escola. Ele, moderno, vai, "*sem lenço e sem documento*".

*Comunicação*¹², uma montagem com trechos de textos publicitários em que produtos de consumo dos mais diversos tipos se confundem, mostra um narrador perplexo como o de *Roda Viva*, mas lançado numa selva de signos como o de *Alegria, alegria*. Enlouquecendo, ele responde a mais uma pesquisa: "(...) *já sou fã/ Do comercial*". O consumo é engendrado pela ciranda midiática: "*Só tomava chá/ Quase que cansado vou tomar café / Ligo o aparelho vejo o rei Pelé/ Vamos então repetir o gol*".

Feira Moderna, por fim:

*"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 conjunto *Som Imaginário* no FIC em 1970 e gravada em seu primeiro LP (depois gravada por Beto Guedes no LP *Amor de Índio*, em 1978) capta bem a associação entre os modernos meios de

¹² A canção também foi gravada por Elis Regina em ...*Em pleno verão*. Philips LP, 1970.

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. As quatro canções revelam, portanto, como compositores e intérpretes representativos do cenário de gestação da MPB expressaram posicionamentos atentos – ainda que diversos – sobre o impacto da indústria cultural sobre a sociedade brasileira e sobre seu fazer artístico naquele momento.

Agora quero propor uma reflexão inicial em torno do conceito de internacional-popular. Para tal, parto da distinção proposta por ORTIZ em *A moderna tradição brasileira* (1988), em que ele considera as décadas de 1940-50 como um momento de incipiência da sociedade de consumo no Brasil, e as de 1960-70 como período de consolidação do mercado de bens culturais.

ORTIZ procura, através de uma variedade de dados estatísticos, constatar a consolidação de uma sociedade moderna no Brasil e a crescente integração da produção cultural nacional ao mercado. Neste sentido, a telenovela produzida pela Rede Globo superaria o apreço pelo exotismo veiculado na imagem de uma Carmem Miranda e busca concorrer no mesmo patamar de qualidade no mercado mundial. Isto também se refletiria num predomínio no mercado nacional e na expressão internacional desse mercado. Em relação aos discos, apresentam-se os seguintes dados para o início da década de 1980: o Brasil é o sexto maior produtor de discos e a produção de discos de música brasileira representa 69,5% do total. No sentido proposto, certamente a bossa nova foi o gênero de música popular brasileira que atingiu um padrão internacional-popular de forma mais exitosa.

Contudo, se os protagonistas do movimento bossanovista reivindicavam, como mostrarei mais adiante, a conquista de um patamar de qualidade técnica equivalente ao padrão das gravações internacionais, tal qualidade era evidentemente mais relevante no que dizia respeito ao mercado interno que ao externo. No caso deste último, parece mais plausível acreditar que o cumprimento dos padrões técnicos não era incompatível com a manutenção de algumas características que pudessem ser interpretadas como “brasileiras” pelo ouvinte estrangeiro. Em seu estudo sobre as representações da música brasileira na mídia americana, Maria Elizabeth LUCAS constata a construção do exotismo presente no discurso sobre brasilidade na música. Não faltam as narrativas míticas sobre a origem do samba, a paisagem tropical, a sedução no ritmo, nem o uso de metáforas aproximando corpo/natureza/cultura. Para a autora:

“Ao enfatizar a ‘strong musical heritage’ [forte herança musical] da nação, atribuída ao mix étnico, responsável pela intuição musical do povo, pela autenticidade folclórica da criação musical brasileira, este sistema discursivo reproduz em primeiro lugar a razão do nacionalismo de Estado, principal articuladote sistte sistte sistalism

queriam ressaltar. Neste caso, o exotismo não é propriamente substituído, mas assimilado à nova linguagem mercadológica correspondente ao patamar internacionalizado da indústria fonográfica.

Nada impediu que, em condições de produção mais favoráveis, músicos populares brasileiros conseguissem atingir um resultado satisfatório no sentido de permitir a expressão de suas concepções musicais sem um grau de intervenção que considerariam prejudicial a seus objetivos. Passou a ser viável, por exemplo, gravar em estúdios norte-americanos discos destinados a gravadoras brasileiras. Foi o que fez o próprio Tom Jobim com *Matita Perê*¹⁴. É “audível” na faixa título ou nas outras a preocupação em ressaltar elementos da “brasilidade” que, para Tom, expressavam seu projeto estético, mas que certamente escapavam ao gosto dominante dos *mass media*, como as referências constantes à obra de Guimarães Rosa. A ficha técnica, por sua vez, revela a preocupação de gravar num estúdio novaiorquino, com técnico de som norte-americano e as orquestrações e regências do maestro Claus Ogerman.

Caso também da produção dos dois primeiros LPs de Milton Nascimento pela gravadora norte-americana A & M. Ele mesmo se mostrou bem mais satisfeito com o resultado obtido em *Milton* (1976) do que em *Courage* (1968). Enquanto em *Courage* predominava a massa orquestral dos arranjos produzidos por Eumir Deodato dentro do padrão utilizado para as gravações do repertório da bossa nova que penetrava o mercado norte-americano, o segundo disco deu mais espaço aos arranjos coletivos auxiliados pela presença de músicos do Clube acostumados a tocar com Milton, como Toninho Horta (violão 12 cordas, guitarra elétrica) Novelli (baixo) e Robertinho Silva

¹⁴ *Matita Perê*. Mercury / Phonogram, 1973.

(bateria e percussão), ao lado de jazzistas norte-americanos como Wayne Shorter (saxofone soprano e tenor) e Herbie Hancock (piano) e músicos brasileiros residentes nos EUA, como os percussionistas Airto Moreira e Laudir de Oliveira.

Ao mesmo tempo, é preciso considerar a possibilidade da própria recepção revelar, mesmo que de forma oblíqua, uma percepção que escapa a esquemas e estereótipos óbvios. Em sua apreciação de alguns discos do Clube da Esquina, Robert PALMER começa intitulando seu artigo “*Leste brasileiro exporta pop influente para o mundo*”¹⁵. Além de situar Minas no “leste”, comete o equívoco de relatar que Belo Horizonte - sua capital e uma das maiores cidades brasileiras - começou como cidade mineradora! A escolha do artigo parece até temerária. No entanto, logo adiante o autor diz que além do minério, seu outro principal produto de exportação é “(...) *um grupo único de artistas que têm tido um importante impacto no jazz e na música popular, não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos e na Europa*”¹⁶.

O autor prossegue buscando uma caracterização da música produzida pelo grupo, tenta mapear influências e misturas, que vão do folclore africano, europeu e brasileiro ao jazz moderno e rock dos anos 60. Mas constata que não há um rótulo para classificá-la. Consegue identificar um trabalho coletivo, mapeando compositores e instrumentistas, mas ao mesmo tempo consegue ressaltar suas diferenças. Considera o álbum duplo *Clube da Esquina* (1972) como “manifesto” do grupo. Num momento marcante, assinala a versão de *Norwegian Wood* (Lennon / McCartney)¹⁷ como uma das mais impressionantes

¹⁵ PALMER, Robert. “Eastern Brazil exports influential pop to the world”. *The New York Times*, May 4, 1986.

¹⁶ Idem.

¹⁷ GUEDES, Beto. *Sol de Primavera*. EMI/Odeon LP, 1979.

colaborações do Clube. Curioso: para ressaltar a originalidade dos músicos “mineiros”, PALMER escolhe o que considera como uma *“remodelação radical”* da canção dos Beatles, ícones do *pop*. Aliás, a versão “despopiza” a canção, no sentido de lhe imputar uma profundidade emocional e um panorama sonoro complexo que desautorizam seu consumo apressado. Por fim, ele sentencia: as distinções de gênero tratadas como algo dado para os norte-americanos, simplesmente não se aplicam ao caso, pois os músicos de Belo Horizonte (pois ele ignora os vínculos diversos dos músicos com o interior do Estado) *“tornam as categorias irrelevantes”*.

Numa reveladora contradição, a inserção da música popular brasileira no mercado fonográfico internacionalizado implica na reserva de um espaço para o elemento “local”, “regional” ou “nacional”, que, muito embora possa ser ouvido sob o signo do exotismo, e constituir ele próprio um elemento homogenizador em relação a seu “lugar” de produção (o samba em relação ao Brasil, a viola caipira em relação ao interior rural, etc.), guarda, simultaneamente, a possibilidade de significar outra coisa, remetendo exatamente à pluralidade que tanto o “nacional-popular” quanto o “internacional-popular” tendem a abafar.

De certo modo, a investigação conduzida nesta tese propõe uma problematização destas categorias. Creio ser possível vislumbrar, ao abordar os processos de hibridação cultural operados no âmbito da música popular brasileira explorando os entrecruzamentos entre popular, culto e massivo tal como se apresentam nas práticas criadoras dos músicos, identificar outros caminhos de interculturalidade que realizam a aproximação de diferentes fluxos

culturais de modo alternativo àquele ditado pela economia de mercado e pela indústria cultural. Como sugere LUCAS:

“As análises interdisciplinares dos processos transculturais, transnacionais, das globalizações, das diásporas, têm propugnado a adoção de esquemas interpretativos sensíveis à pluralidade, aos significados aduzidos pelo posicionamento ativo e reativo dos agentes sociais no seu cotidiano, pela distância espacial e temporal da experiência social geradora de repertórios simbólicos e a sua distribuição e consumo (entendidos como prática social)”. (LUCAS, s/d:8)

Daí a importância de refletir sobre as trocas culturais na história da música popular brasileira, como será feito no próximo capítulo.

2. Segundo capítulo: “Só ponho bebop no meu samba...”: trocas culturais na música popular brasileira

Neste segundo capítulo irei discutir o tema das trocas culturais na música popular brasileira, em dois momentos. Inicialmente, parto de apontamentos sobre o debate sobre uma identidade nacional particular – uma “brasileidade” - presente nas discussões sobre a história da música popular brasileira, mesmo num cenário anterior àquele que corresponde ao recorte proposto para a tese. Entendo que este debate marca não só a produção historiográfica sobre o assunto, como também a própria elaboração da MPB, pois é possível identificar sua influência em muitos artistas e intelectuais envolvidos na discussão e na produção cultural sobre o “nacional” e o “popular” nos anos 1960-1970.

O segundo momento, por sua vez, trata propriamente da formação musical de membros centrais da geração dos grandes nomes da MPB, para entender como ela influencia sua participação do debate sobre o “nacional” e o “popular”. Destacarei aí elementos recorrentes que permitem mostrar como os músicos, num momento de definições e escolhas estéticas decisivas, não ouviam a música popular a partir de um viés essencialista, e se mostrariam mais preocupados em pensar **modos de assimilar** do que puramente rejeitar os elementos considerados *estranhos*. Ao privilegiar os depoimentos dos músicos sobre o período de sua formação musical, mostrarei a convivência dos gêneros populares nacionais e estrangeiros, do autodidatismo com o estudo formal e fórmulas eruditas, ressaltando a diversidade de referências relacionadas aos contatos entre os músicos, o compartilhamento de interesses

musicais, o trato com instrumentos, o aprendizado e o consumo de música popular através do rádio e dos discos.

Meu intuito é realizar uma discussão sobre as trocas culturais que procura encontrar, por um lado, as linhas gerais de desdobramento do tema da identidade nacional na produção da música popular brasileira, e, de outro, os traços particulares das escolhas realizadas por alguns dos principais criadores da MPB. Assim é possível tratar a dinâmica histórica de negociação das fronteiras simbólicas da “brasilidade” na música popular confrontando narrativas que buscaram defini-la temporal e espacialmente no viés uniformizador do Estado nacional e leituras localizadas que partiram de trajetórias individuais, transgredindo e revelando os limites e as brechas daquela representação homogênea. A abordagem que proponho adota como referenciais os estudos sobre música popular que têm refletido sobre suas dimensões locais, regionais e globais, e as discussões contemporâneas sobre trocas culturais que utilizam conceitos como hibridação ou transculturação.

Para tanto, é preciso ver a música popular em sua trajetória histórica, cujo início pode ser situado entre a metade final do século XIX e início do XX. Sua emergência e consolidação estão intimamente relacionadas às transformações próprias da modernidade, como a urbanização, a presença das massas na cidade e a introdução dos meios massivos de comunicação e da indústria cultural, que “dariam o tom” das transações culturais. Os sujeitos que faziam música popular experimentavam os dilemas da modernidade de perto, na medida em que sua própria linguagem musical era uma expressão inequívoca destas contradições:

“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.” (CARVALHO, 1992: 404)

Como aponta Marcos NAPOLITANO, a música popular urbana apropria-se de elementos da música erudita, folclórica e do cancionero de domínio público, produzindo uma forma adaptada às necessidades de entretenimento das novas camadas urbanas e *“(...) intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...)”* (NAPOLITANO, 2002: 11). Em sua *História Social do Jazz*, Eric J. HOBBSAWM aborda a tendência da vida urbana em transformar a produção “artística” em “entretenimento”, ressaltando que mesmo na cidade pré-industrial estas atividades passaram a ser exercidas por especialistas pagos. Ele mostra a ligação entre entretenimento urbano e música popular, chamando a atenção para a presença desta em espaços destinados ao lazer dos pobres, como bares, parques e salões de dança, ou nos bailes, teatro de *vaudeville* e shows itinerantes (HOBBSAWM, 1990: 178). Este aspecto comercial, incluindo aí o profissionalismo dos músicos, é fundamental na caracterização da música popular, mesmo antes do surgimento do desenvolvimento da indústria fonográfica, se considerarmos a fase em que circulou predominantemente através das “folhas de música” (*sheet music*) (ver NEGUS, 1996: 71-74). Entretanto, a consolidação da música popular, em sua forma assumida no século XX, é indissociável de sua ligação com a indústria cultural e, particularmente, a fonografia.

Partindo dessa premissa, um tópico recorrente em trabalhos que procuram definir a música popular é sua relação com as músicas erudita (também referida como artística ou de concerto) e folclórica. Simon FRITH indica, em um mapeamTje

mostra o quanto esta categoria pode ser “escorregadia”. O próprio MIDDLETON acaba por considerar as definições insatisfatórias, ressaltando a necessidade de uma contextualização das mesmas em relação ao sistema cultural abordado (MIDDLETON, 1990: 5).

Para BASTOS, a definição de “música popular” opera com a negação de outras duas categorias: a “música artística” (erudita, acadêmica ou de concerto), da qual questiona o elitismo dos mestres compositores cultivados e geniais, e a “folclórica”, a qual se opõe pela falta de compromisso com a tradição e a autenticidade do “povo” anônimo do campo, na medida em que responde às demandas do mercado pela novidade, inserindo-se na ciranda efêmera das modas. Daí o tratamento pejorativo por parte dos críticos eruditos e dos estudiosos do folclore, tratando-a como música “vulgar”, “decadente”, “degenerada”, “popularesca”. Segundo NAPOLITANO: *“A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais (...)”* (NAPOLITANO, 2002: 15). Para os adeptos da música erudita, representava o êxito do compositor medíocre que recorria a fórmulas simplórias e redundantes, de gosto duvidoso. Para os folcloristas, violava a “pureza” das formas rurais e anônimas, legítimas expressões da “alma do povo”. Um denominador comum entre estas perspectivas, é, portanto, o caráter híbrido da música popular.

Outro tópico importante é o relacionamento entre música popular e a construção de identidades, seja de grupos sociais, étnicos, de gêneros, gerações ou nações. BASTOS destaca a emergência da música popular como “fenômeno global” e elemento integrante da produção de identidades nacionais, mas pensada dentro de um quadro inclusivo / contrastivo internacional, como

nos casos de gêneros como os do tango, da *habanera*, do samba, do fado e do blues (BASTOS, 1996: 158). Assim, o cenário musical do século XX foi marcado por um intenso intercâmbio de gêneros e autores:

“(...) o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proseia 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 (...)” (BASTOS, 1996: 175)

Também NAPOLITANO aponta este papel da música popular na afirmação de identidades nacionais nas Américas, ressaltando não ser

“(...) mera coincidência o fato de que os grandes gêneros musicais americanos se consolidaram nas três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento da sociedade de massas” (NAPOLITANO, 2002: 18)

Vale ressaltar que não se trata de um processo unívoco, pelo qual os Estados nacionais e elites governantes lograram impor suas concepções de “nação” e “povo” como se fossem produtos “naturais” que emergem de sua própria história. Em *O local da cultura*, Homi BHABHA discute o conceito de “povo” no âmbito da produção dos discursos sobre a “nação”, procurando esquadriñar os conflitos entre a pedagogia nacionalista que quer representá-lo como “totalidade social” e a emergência da heterogeneidade dentro da nação, em que as interpelações a interesses e identidades desiguais desestabilizam a

idéia do “povo homogêneo”. Para ele, *“o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos (...) é também uma complexa estratégia retórica de referência social (...)”* (BHABHA, 1998: 206). Assim, há uma tensão entre o viés pedagógico que enuncia o “povo” como “presença histórica” e o viés performativo, em que diferenças e antagonismos estão postos no “povo” presente.

Tal perspectiva informa o texto em que Florencia GARRAMUNO faz a crítica às leituras tradicionais que projetam relações homológicas entre sons e os grupos que os produzem, preferindo identificar o samba e o tango como espaços de negociação cultural (GARRAMUNO, 2000: 70). Para ela, acontece uma articulação de “diferenças” para construir pertencimento, o que permite entender o deslocamento da identificação do samba e do tango com grupos específicos para uma abrangência nacional, na medida em que passaram a ser vistos como denominadores comuns das diferenças de gênero, classe e raça (GARRAMUNO, 2000 :77).

Contudo, se *“a incorporação e ‘domesticação’ da diferença musical é um processo essencial da etnicidade musical”* (STOKES, 1996: 17), a música popular acaba por “escorregar”, na medida em que *“(...) oferece os meios pelos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas”* (STOKES, 1996: 4). Essa capacidade de surpreender as demarcações bem definidas e confundir ouvidos atentos ou distraídos é exatamente o que sublinha WISNIK para o caso da música popular brasileira, uma vez que *“(...) não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles (...)”* e *“(...) não tem um regime de pureza a defender”* (WISNIK, 2004: 178). Ao percebê-la como *“(...) rede de*

recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho, etc. etc. etc.)” (WISNIK, 2004: 186), ele aponta a existência de um *mínimo múltiplo comum*, que pode ser entendido como um índice de identificação a partir da pluralidade e da flexibilidade.

Em suma, penso que as tentativas de “enquadramento” do *Brasil* através da música popular, sejam estas promovidas pela academia, pelo Estado, pelo mercado, por quaisquer grupos sociais, tentativas que incluem a definição de sua “história”, são prontamente confrontáveis com a produção musical dos *Brasis* que ultrapassam as “molduras”. Trata-se de um quadro dinâmico, uma vez que as fronteiras se movem e os embates definem, mesmo que provisoriamente, a paisagem e os personagens posicionados na tela.

Pode-se pensar as opções dos compositores da MPB a partir dessa lógica, pois suas trajetórias artísticas revelam, por diferentes caminhos, iniciativas para entrar no quadro e modificá-lo. É aí que acredito ser possível identificar indícios do Brasil no plural. Mais: se o problema crítico central já foi definir o “autêntico” nacional e popular contra as formas impuras, penso que agora pode ser, estando a “mistura” legitimada, criticar a tentativa de se estabelecer qual a forma mais “autêntica” de mistura (como, por exemplo, naquilo que venho identificando como paradigma antropofágico, do qual tratarei em outro capítulo). O que pretendo, portanto, é ressaltar, discutindo o problema das trocas culturais, que vários foram os **modos de assimilar** que acabaram compondo o painel múltiplo que veio a ser chamado de MPB.

Apontamentos sobre música popular e identidade nacional no Brasil

Já frisei anteriormente como é recorrente a caracterização da música popular brasileira a partir da *mistura*. Vejamos, por exemplo, este sintético parágrafo escrito por José Miguel WISNIK:

“Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas, com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral.” (WISNIK, 2001: 183)

Este mesmo autor chama a atenção para o fato de que a canção não é apenas uma forma de expressão, mas também de reflexão sobre a cultura brasileira (WISNIK, 2001: 183). É notável, inclusive, que alguns indivíduos realizem duplamente esta possibilidade, atuando como compositores e como intelectuais/pesquisadores, inclusive no âmbito acadêmico. Aliás, como aponta Suzel REILY, a própria investigação sobre a música brasileira foi instigada pela problemática da identidade nacional. A autora chama a atenção para o fato de que também pesquisadores que não são brasileiros adotaram esta interpretação canonizada. Na literatura sobre a história da música popular brasileira, os autores...

“(...) freqüentemente projetaram suas próprias preocupações nacionalistas sobre o passado, e suas narrativas representam o passado como processo contínuo e

inevitável, no qual a música produzida no Brasil é progressivamente nacionalizada.”

(REILY, 2000:6)

Daí os trabalhos remeterem à modinha e ao lundu como formas iniciais da música popular urbana, operando exatamente pelo viés da mistura. Isto é ressaltado até na indicação de um mulato, Domingos Caldas Barbosa, como “primeiro compositor reconhecido historicamente” no Brasil. Como estilizador e divulgador da modinha, Caldas Barbosa fez sucesso na Lisboa do último quartel do XVIII, tendo mesmo influenciado os compositores portugueses (VIANNA, 1995:38-39). José Ramos TINHORÃO, em seus trabalhos, viria a ressaltar, no século XIX, o que chamou de “*repopularização e renacionalização*” da modinha, já com a vinda da corte portuguesa (TINHORÃO, 1975; 1998).

VIANNA aponta ainda para a fluidez das fronteiras entre músicos populares e eruditos, citando o caso de Carlos Gomes, compositor de óperas em italiano, mas que também assinou várias modinhas (VIANNA, 1995:39; NAPOLITANO, 2002:43). NAPOLITANO comenta também a “febre musical” das danças de salão vindas da Europa no século XIX, acompanhadas de um considerável aumento da presença do piano nas casas de “boa família” da corte, e, por consequência, do aparecimento de um mercado musical baseado na comercialização de partituras. Evidências, portanto, de uma internacionalização articulada à incipiente indústria cultural. Editoras, por exemplo, além do Rio, só em São Paulo, Bahia, Pernambuco e no Pará (NAPOLITANO, 2002:43-44). O autor ressalta ainda que “(...) *tanto a disseminação dos gêneros musicais brasileiros quanto a consolidação das*

modas musicais estrangeiras (...) são inseparáveis da história das casas de impressão e editoras musicais.” (NAPOLITANO, 2002:44).

Neste ponto, a literatura tende a ressaltar o re-processamento local dos gêneros importados – polca-lundu, maxixe, etc. (PERRONE & DUNN, 2001:8; MACHADO, 2002:75-76; entre outros). Aliás, uma crônica de Machado de Assis, escrita para a *Gazeta de Notícias* em 1887, é bem exemplar:

*“Mas e a polca? A póla veio
de longe terras estranhas
galgando o que achou permeio
mares, cidades, montanhas (...)
Pusemo-lhe a melhor graça
No título que é dengoso
Já requebro, já chalaça
Ou lépido ou langoroso”*¹⁸

Surge aqui todo um vocabulário recorrente nas abordagens sobre a música popular brasileira, que aponta o “molejo”, o “requebrar” como índice de brasilidade. Expressões sintetizadas, musicalmente, pela figura da síncope. É significativo que José Miguel WISNIK, no ensaio *Machado Maxixe: o caso Pestana*, mencione a mesma crônica e destaque através das palavras “requebro” e “saracoteio” o procedimento rítmico que sugere a aplicação da síncope à polca (WISNIK, 2004: 45). Através dos dilemas do protagonista do conto *Um homem célebre* (1896), Pestana, bem sucedido músico popular que almeja compor uma sublime obra clássica, Machado de Assis penetra nos

¹⁸ Apud. MACHADO, 2002: 77.

conflitos e cruzamentos que marcam a vida musical brasileira no final do século XIX, revelados, por exemplo, através da passagem da polca ao maxixe (WISNIK, 2004: 21).

Como bem nota SANDRONI, a síncope deve ser contextualizada enquanto conceito culturalmente condicionado, elaborado a partir do “lugar” da música clássica ocidental. Assim, se a regra, neste sistema, é a da rítmica regular, a síncope passa a ser vista como exceção, irregularidade (SANDRONI, 2001: 21). Ora, no século XIX, os autores de formação acadêmica, desejosos de representar em partitura essa diferença rítmica, só poderiam mesmo, no limite do sistema, expressá-la pela síncope. Argutamente, SANDRONI observa então que “(...) se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita(...)” (SANDRONI, 2001: 26). Mais interessante, prosseguindo junto com o autor, é notar que a categoria “síncope” tornou-se um índice de brasilidade, como ele mostra ao avaliar o uso da expressão “brasileirismo”, para caracterizá-la, em textos de Mário de Andrade¹⁹ (SANDRONI, 2001: 55).

Assim, algumas formulações sobre influências “externas” acabam por negligenciar, ou talvez com mais propriedade, “desvalorizar”, as fissuras sociais marcantes da sociedade brasileira, fissuras essas que se expressam inclusive nos trânsitos culturais, como no caso do vínculo da elite com o academicismo europeu²⁰. Vejamos uma passagem representativa:

¹⁹ Para uma discussão aprofundada, ver SANDRONI, 2001, especialmente o capítulo *Premissas musicais*.

²⁰ Inevitável mencionar os ensaios de Roberto SCHWARZ, *As idéias fora do lugar* (SCHWARZ, 1977) e *Nacional por subtração* (SCHWARZ, 1987).

“A internacionalização implica o desenvolvimento e evolução da música popular brasileira desde a segunda metade do século dezenove. A relação do sistema de formas nacionais com os modelos europeus e americanos é fundamental”. (PERRONE & DUNN, 2001:8)

Como GUPTA e FERGUSON clamam, é preciso politizar a atribuição de sentido ao espaço (GUPTA & FERGUSON, 2000:37). Para eles, partir da premissa da descontinuidade entre os espaços – ver o mundo como uma coleção de países, cada qual com **sua** cultura – acaba por ocultar uma topografia do poder, que pode ser revelada quando se pensa em espaços hierarquicamente conectados (GUPTA & FERGUSON, 2000:32-33).

Para compositores de formação erudita, em que “ordem” estaria posto o problema a ser equacionado? Seria a valsa algo “alheio” e o batuque próprio? A modinha, “nacional”? Trata-se de formulações híbridas, certamente. Mas é preciso considerar linhas de força. Em relação a gêneros como modinha ou choro, concordo com MACHADO: trata-se da *“(...) cristalização de um longo processo de fusões e transformações da prática dominante da cultura musical européia com a prática dominada da cultura musical africana e afro-americanas.”* (MACHADO, 2002:75).

A interpretação usual da história da música popular brasileira, apresentada de uma maneira linear, tende a se concentrar nos gêneros produzidos no Rio de Janeiro, sem abordar criticamente essa centralidade. Estudos mais recentes têm demonstrado, ao abordar escalas regionais / locais, um panorama bem menos homogêneo, e apontado os conflitos culturais e disputas em torno de tradições, identidades étnicas, de classe ou de gênero (LUCAS, 2000; ULHÔA, 2000).

Sem sombra de dúvida, a pouca presença da indústria fonográfica, nas primeiras décadas do século XX, era basicamente concentrada no Rio de Janeiro. O tcheco Frederico Figner, pioneiro na comercialização de fonógrafos e discos, desde 1897 montara sua loja na Rua do Ouvidor, oferecendo serviços de gravação:

“No dia 2 de agosto [1902], a Casa Edson (...) lançava o primeiro suplemento de discos gravados no Brasil. O pioneirismo da Casa Edson pode ser visto como a fundação do incipiente mercado fonográfico brasileiro, tendo sido a primeira loja de discos do país, ao mesmo tempo em que também atuava no ramo das gravações.”
(SILVA, 2002:2)

Essa centralidade fica patente em estudos como o de Martha ULHÔA sobre a música romântica em Montes Claros. Ao traçar o quadro da vida musical da cidade no início do século XX, ela aponta que gravações da Casa Edson e partituras eram trazidas do Rio de Janeiro e utilizadas pelos músicos locais (ULHÔA, 2000:20). Após ter se associado à Odeon alemã, Figner fundou, em 1913, a Fábrica Odeon - a primeira a prensar discos no Brasil. A Casa Edson dominou o mercado até que a companhia norte-americana Victor Talking Machine, em 1926, alugou o Teatro Phoenix para lançar, no Rio de Janeiro, a Victrola Ortofônica Auditorium. A introdução da “eletrola” trouxe mudanças no quadro:

“(...) com a supremacia das gravações e dos discos obtidos com o emprego de sistema elétrico, começam a desaparecer velhas marcas nacionais, e as patentes Odeon, que já não se mostravam mais úteis ao pioneiro Frederico

Figner, permitem que a própria matriz européia se estabeleça no Brasil, para concorrer a partir da década de 30 com a Victor e a Columbia, já estabelecidas no Brasil.” (SILVA, 2002:3)

Por isso mesmo a construção, a partir dos anos 30, de uma identidade nacional calcada na mestiçagem, precisa ser entendida enquanto resposta a uma crise de hegemonia para a qual concorrem o populismo varguista, a atuação de intelectuais como G. Freyre, Mário de Andrade ou Villa-Lobos e as formas de mediação postas através dos meios massivos no contexto de modernização que se evidencia na emergência das massas urbanas. No caso brasileiro, a música desempenhou um papel decisivo dentro do projeto nacionalizador (VIANNA, 1995; WISNIK & SQUEFF, 1983; MARTÍN-BARBERO, 1997).

O projeto de legitimação nacional passava então por criar uma forma de compromisso com as massas urbanas, e, portanto atender de alguma forma suas reivindicações. Mas é preciso notar que a presença de um *“novo modo de existência do popular”* na cidade, através das massas urbanas, *“(…) desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”* (WISNIK & SQUEFF, 1983: 133). A cidade, portanto, torna-se o palco de um processo de hibridações em *“(…) um mercado musical onde o popular em transformação convive com os dados da música internacional e do cotidiano citadino.”* (WISNIK & SQUEFF, 1983: 148). Estas observações vão na mesma direção do apontamento de BHABHA sobre as relações entre o espaço urbano e o “popular”: *“(…) é a cidade que oferece o espaço no qual identidades emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados.”* (BHABHA, 1998: 237)

No caso brasileiro isso parece especialmente marcante, pois, como aponta WISNIK, a música popular “(...) *constitui um artesanato que foi se desenvolvendo nas dobras e nas sobras, nas barbas e nas rebarbas do processo de modernização do país (...)*” (WISNIK, 2004: 178), inserindo-se no mercado e na cidade, adotando procedimentos da poesia culta e se reproduzindo no contexto da indústria cultural, sem descolar-se completamente do contato com a cultura popular não-letrada, sem prender-se aos critérios de filtragem da cultura erudita e sem adotar unicamente os procedimentos de estandarização dos meios massivos.

Segundo TATIT, dois eventos marcaram a produção de canções neste período: a institucionalização do carnaval e a consolidação do rádio (TATIT, 2001: 226). E todos dois configuram o esteio da incorporação do samba, por consequência, daquilo que Ênio SQUEFF denominou “gesto” do negro, encarnado na simbiose entre trabalho e ritmo que configurava uma estratégia de sobrevivência (WISNIK & SQUEFF, 1983:44-45). O samba, como diria Hermano VIANNA, tinha “(...) *‘tudo’ a seu dispor para se transformar em música nacional*”. E, por isso mesmo, opera-se uma *colonização interna*, já que a definição do samba como “o” ritmo nacional desloca outros gêneros para a classificação *regional* (VIANNA, 1995: 110-111). O resultado mais bem acabado do projeto é o samba exaltação, cujo carro chefe foi *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso.

Neste ponto, “salta aos ouvidos” a importância do papel desempenhado pela Rádio Nacional. Seu alcance (ondas curtas e médias) era, de fato, nacional. Seus programas de maior audiência incluíam música popular e eram todos irradiados do Rio de Janeiro. Segundo Ruy CASTRO, seu

“(...) departamento musical (...) era um cenário de Primeiro Mundo. Nele cabiam nada menos que sets estúdios e o auditório (...) O elenco fixo – e contratado! – era um who's who da música brasileira, com cerca de 160 instrumentistas, noventa cantores e quinze maestros, entre os quais Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli”.
(CASTRO, 1990:60)

Toda esta estrutura estaria posta a serviço de “cantar a nação”. Inclusive permitindo a execução de arranjos mais exuberantes, grandiosos, nos estúdios de gravação ou das rádios. A instrumentação simples dos “regionais” foi sendo substituída por grandes orquestras. Neste ponto, Santuza NAVES chama a atenção para a influência que o *jazz* norte-americano exercera sobre as formações instrumentais dos conjuntos brasileiros, exemplificando com a viagem d' *Os Oito Batutas* a Paris em 1922, na qual Pixinguinha ganhara um saxofone. Implementava-se, segundo a autora, uma estética do excesso, bem visível no choro (NAVES, 1998:174). Parece-me, nesse momento, que arranjadores como Radamés Gnatalli ou o próprio Pixinguinha procuravam utilizar os recursos dos instrumentos para equiparar tecnicamente o samba a outros gêneros identificados como “nacionais” em outros países (tango argentino, fox norte-americano, etc.) mas sem perder o referencial estético que se afirmava no samba. Em 1928, o crítico Cruz Cordeiro acusaria Pixinguinha de sofrer influência norte-americana, inclusive no *Carinhoso*. Mas, como bem coloca VIANNA, foi exatamente a consolidação do samba carioca como música nacional que deu fundamento às ameaças de influência alienígena (VIANNA, 1995: 117-118).

O discurso sobre o “nacional” precisava, assim, criar um embate com o estrangeiro. Teremos aí um rico veio de temática composicional,

particularmente a que trata das relações entre a música brasileira e a norte-americana, com canções como *Não tem tradução*, de Noel Rosa, *Brasil pandeiro*, de Assis Valente ou *Chiclete com banana*, do repertório de Jackson do Pandeiro. Na letra das duas últimas, vê-se claramente que os signos do nacional – gêneros / instrumentos musicais, lugares e comidas – são contrapostos e valorizados diante dos signos do estrangeiro norte-americano. Enquanto *Brasil pandeiro* constata o interesse do “Tio Sam” em conhecer e dançar a batucada, *Chiclete com banana* impõe uma condição de igualdade nos termos da troca, pois para pôr *bebop* no samba exige como compensação que o *boogie-woogie* adote o pandeiro e o violão.

Brasil Pandeiro (Assis Valente)

“Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor

Eu fui à Penha fui pedir à padroeira para me ajudar

Salve o Morro do Vintém, Pindura-saia, eu quero ver

Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada

Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato

Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará

Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô e iaiá

(Refrão) Brasil, esquentai vossos pandeiros

Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar

Há quem sambe diferente / noutras terras, outra gente

um batuque de matar

Batucada, reuni vossos valores / pastorinhas e cantores

expressão que não tem par/ Oh! Meu Brasil"

(refrão)

Chiclete com Banana (Gordurinha/Almira Castilho)

"Eu só ponho be-bop no meu samba

Quando o Tio Sam pegar um tamborim

Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba

Quando ele entender que o samba não é rumba

Aí eu vou misturar Miami com Copacabana

Chicletes eu misturo com banana / E o meu samba vai ficar assim

(improviso)

Quero ver a grande confusão/ É o samba-rock meu irmão

É, mas em compensação / Eu quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão

Quero ver o Tio Sam de frigideira / Numa batucada brasileira"

Não surpreende estas duas últimas terem sido regravadas no início dos anos 70, pelo grupo *Novos Baianos* (LP *Acabou Chorare*, 1972) e por Gilberto Gil (LP *Expresso 2222*, 1972), respectivamente. Vale notar que o arranjo dos "novos baianos" é bem mais tradicionalista do que o do "velho" baiano Gil, fazendo uso do instrumental característico do conjunto "regional" (violões, cavaquinho, bumbo, pandeiro). A gravação de Gil, por sua vez, busca efetuar a proposta de fusão de gêneros apresentada na letra, especialmente pelo trabalho violonístico que cruza procedimentos de *blues*, *jazz* e *rock* com samba

resultado que pode ser atribuído ao seu desenvolvimento como instrumentista no período do exílio em Londres:

*“No Brasil, eu era um fazedor de músicas e tocava violão incidentalmente. (...) Eu me assustei, ao chegar na Inglaterra, com o nível, a qualidade, o acabamento da música que se fazia aqui. O meu nível não era nada, comparado com o da praça. Hoje, eu sou um instrumentista.”*²¹

Na mesma entrevista, Gil fala da necessidade de voltar ao Brasil, ainda que provisoriamente, para *“retomar o contato com a coisa local”* pois a vida fora trouxera um *“alargamento de visão”* e uma *“curiosidade enorme em torno das coisas brasileiras”*, as quais reconhece não conhecer tão bem quanto pensava. Vivendo fora, havia passado por um *“processo de absorção”* da *“música pop que não sofre a força da gravidade”*, ou seja, não se prende ao tradicional / regional (representado pelo elemento *terra*). Em seu projeto de retorno, faz menção de *“ir ao morro falar com os sambistas”*, *“ir a algumas cidades do nordeste encontrar violeiros repentistas”*.²²

Interessante que Carmem Miranda não tenha querido gravar *Brasil pandeiro*, que Assis Valente lhe ofereceu quando de sua partida para os Estados Unidos em 1939. Se a canção enunciava o interesse do Tio Sam pela batucada, também perigosamente propunha uma equivalência entre as culturas, ao propor que o mesmo *“anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato”*. Posteriormente, ao ser acusada de se americanizar, ela

²¹ “As experiências e a volta de Gilberto Gil”. *Veja*, 19/01/1972, p.67.

²² *idem*.

responderia com a gravação da canção *Disseram que voltei americanizada*, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva.

Abordando a década de 1940, Ruy CASTRO comenta o grande ecletismo do repertório executado pela Rádio Nacional, ressaltando o grande peso dos sucessos americanos. Outros autores também comentam a diversidade de gêneros, nacionais ou internacionais, presentes no início dos anos 40. Ainda que aqui escape a pertinência de um levantamento exaustivo, as indicações indicam a ocorrência de duas matrizes principais: a norte-americana (*foxtrot*, *jazz*, etc.) e a latino-americana (*tango*, *bolero*, *guarânia*, etc.) (NAVES, 1998: 174; TATIT, 2001:228).

Na medida em que a música popular brasileira fora transformada no contexto da indústria cultural, a formação dos músicos também passou a ser profundamente alterada e marcada pelas permeabilidades e trânsitos postos pelo massivo. O rádio, por exemplo, foi importantíssimo na formação dos músicos que iriam despontar na década de 60, como será visto a seguir. Ao mesmo tempo, cumpre constatar, ao longo da história, a importância do contato dos músicos populares com as *outras* músicas, fosse através dos meios, fosse por experiência pessoal e profissional, como mostrei rapidamente em casos que ocorreram em períodos distintos, como os de Pixinguinha, Carmen Miranda e Gil.

As trocas culturais e a formação dos músicos populares

Nesta seção irei mostrar, através da formação dos músicos populares considerados “grandes nomes” da MPB, como as categorias de “nacional” e

“popular” aparecem problematizadas e subvertidas desde suas experiências musicais, já no período anterior à sua profissionalização. Em seus depoimentos, dos colhidos nas décadas de que trata esta tese aos cedidos posteriormente, encontram-se em lembranças de infância e juventude: as maneiras da música fazer-se presente no ambiente familiar; a definição de alguns interesses e gostos musicais que evidenciam a convivência entre os gêneros populares nacionais e estrangeiros; o convívio do autodidatismo com o estudo formal; o trato com instrumentos; a inserção no meio musical, os contatos entre os músicos e o compartilhamento de interesses musicais; o aprendizado e o consumo de música popular através do rádio e dos discos.

Por isso, tratarei primeiramente de lançar algumas reflexões sobre a questão das trocas culturais, para então me deter nos depoimentos, observando dois pontos centrais: a variedade do consumo musical e o impacto da bossa nova como referência, especialmente em termos de composição e interpretação de canções. É possível pensar, a partir destes dois elementos, a questão das modalidades de apropriação: de um lado, uma grande variedade de elementos musicais em convivência acessados a partir de diversos meios (tradicionais, acadêmicos ou massivos); de outro, um movimento realizado no ambiente da indústria cultural e da euforia modernizante dos anos 1950, mas portador de inovações poéticas e musicais que remetem ao artesanal e ao artístico e torna-se, para a geração em questão, o modelo de como se cantar, tocar e compor a música popular brasileira em clave “moderna”.

Assim, percebo que os principais compositores da geração que veio a produzir a MPB experimentaram, em seu momento de formação, os dilemas da criação envolvidos nos trânsitos culturais e encontraram, a partir daí, diferentes

modos de assimilação destes elementos. Interessante observar que se nos anos 1960, estes modos foram contrastados e contrapostos no fervor dos festivais e na tensão dos embates estéticos e ideológicos, viriam a conciliar-se na consolidação da MPB na década seguinte, como irei mostrar nos próximos capítulos. É possível que esteja na experiência compartilhada dos anos de formação uma chave importante para entender este processo de consolidação. Ao mesmo tempo, creio que ver o quadro considerando a diversidade dos modos, mais do que a sucessão praticamente linear de movimentos (bossa nova > canção de protesto > tropicalismo ou esquemas semelhantes), ajuda a entender a produção dos artistas da MPB que transgrediram o pedagógico “nacional” e “popular” em sua prática da canção brasileira.

Sem a pretensão de fazer uma grande revisão de um dos temas principais da tradição antropológica, pretendo apenas situar o estado atual do debate sobre trocas culturais apoiando-me principalmente em um texto do antropólogo Ulf HANNERZ (1997) e num ensaio do historiador Peter BURKE (2003). Até por ser um tema que está, digamos assim, na ordem do dia, ainda há um bocado de confusão e uma verdadeira “fauna” conceitual, de modo que julgo que vale a pena tentar rastrear alguma coisa que possa ser útil para as discussões que procuro conduzir nesta tese.

HANNERZ começa por traçar o percurso da discussão no campo da antropologia, desde a questão do “contato” cultural e a formulação de conceitos para pensá-lo, como o de aculturação. Caminhando em direção das reflexões contemporâneas, ele repara na profusão de metáforas que povoam a produção intelectual sobre o assunto, e procura organizar os termos e tecer suas considerações agrupando-os em três conjuntos: fluxos, limites e híbridos. Fica

claro que estes conjuntos referenciam-se mutuamente ao serem utilizados – de modo bastante eclético, diga-se de passagem - pelos participantes dos debates em torno da questão.

HANNERZ indica que o uso das expressões que remetem a fluxos é: “(...) *um modo de fazer referência a coisas que não permanecem no seu lugar, a mobilidades e expansões variadas, à globalização em muitas dimensões*” (HANNERZ, 1997:10). A imagem dos fluxos procura representar a idéia de deslocamento, de redistribuição territorial. Ela corresponde, portanto, a uma concepção dinâmica de cultura:

“Para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de atores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma outra maneira), discuti-la e transmiti-la” (HANNERZ, 1997: 12)

Há uma reorganização da cultura no espaço, pois os fluxos têm direções. Entretanto, são questionáveis os modelos tradicionais de centro-periferia, em que o dominador impõe unilateralmente sua cultura ao dominado. Por outro lado, HANNERZ critica a tendência pós-moderna de rejeitar qualquer assimetria de fluxos:

“Algumas redes de assimetrias de fluxo durante o último século parecem-me inegáveis, por exemplo, na disseminação de algumas habilidades fundamentais e formas institucionais centrais que denominamos coletivamente como modernidade; (...) É verdade que a história acumula correntes de fluxo cultural em padrões cambiantes. Esse complexo de assimetrias tomou forma séculos atrás na Europa, e,

tendo-se acelerado neste século, também criou por si mesmo algumas das condições para os posteriores contrafluxos e fluxos entrecruzados no espaço que hoje nos parecem tão admiráveis. Duvido, porém, que tenhamos chegado ao ponto em que seja completamente impossível distinguir os centros das periferias". (HANNERZ, 1997: 14).

Prossigo para mostrar como HANNERZ aproxima criticamente os conjuntos de imagens:

"À medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações." (HANNERZ, 1997: 18)

Tal constatação leva à convicção de que é preciso atentar para o particular enquanto dimensão fundamental para compreender as configurações possíveis da produção cultural em seu momento de realização, na possibilidade de criação que suplanta a reprodução no momento da performance. Em outras palavras, significa dar lugar ao posicionamento adotado pelos músicos populares diante deste movimento de gentes, coisas e manifestações culturais. A imagem das correntes guarda uma certa ambigüidade, pois remete a um deslocamento irresistível, a um fluxo interminável, águas que se impõem pela força e podem afogar, mas que também não se deixam represar e por isso podem favorecer novas navegações:

“(…) Em parte, elas impõem línguas estrangeiras, ou algo parecido, no sentido de que a mera exposição não é o mesmo que compreender, valorizar ou qualquer outro tipo de apropriação. Mas, em outros casos, um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido, com rapidez e facilidade”. (HANNERZ, 1997:18)

Isso transparece na discussão realizada pelo crítico Edward W. SAID a respeito do elemento transgressivo na música. Para ele, transgressão é “(…) aquela qualidade que tem a música de viajar, atravessar, ir de lugar em lugar em uma sociedade, ainda que muitas instituições e ortodoxias tenham tentado confiná-la” (SAID, 1992: 23). A aplicação desta noção por SAID desdobra-se numa posição a favor do encontro, do diálogo, da descoberta e contra o obscurantismo e a intolerância da defesa de fronteiras rígidas e intransponíveis, sem contudo recorrer a uma tonalidade agressiva:

“Em seu sentido mais literal, transgressão significa passar além, atravessar; mas, ao invés de deixar as coisas nesse ponto, insisto em dizer que a noção não implica necessariamente uma ação insurgente contra a lei e a divindade. A transgressão secular envolve essencialmente o movimento de um domínio para outro, o teste e o desafio dos limites, a mistura das heterogeneidades, ultrapassando as expectativas, proporcionando inimagináveis prazeres, descobertas, experiências”. (SAID, 1992: 99)

Daí ele afirmar que “(...) o elemento transgressivo na música é sua habilidade nômade de se prender, ela própria, e tornar-se parte das formações sociais, de alterar suas articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência (...)” (SAID, 1992: 118-119). Vejo nestas colocações um ponto chave para entender o papel desempenhado pela música popular na sociedade brasileira ao longo de sua história.

Uma sugestão interessante para entender que esse nomadismo não ocorre de forma indiscriminada, livre de impedimentos, é dada por Acácio TRINDADE ao discutir as interações entre o jazz e a música instrumental brasileira. Ele propõe o uso do conceito de fricção de musicalidades, inspirado pelo conceito de fricção interétnica do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, que permite abordar os conflitos e interdependências entre sociedades em contato sem aderir ao que o autor identifica como paradigma culturalista e a conceitos como aculturação. A fricção implica “toque” e “troca de partículas”, mas também a preservação dos núcleos, assim as fronteiras musicais e simbólicas não são atravessadas e sim manipuladas para que as diferenças sejam reafirmadas (TRINDADE, 2003: 55).

Por isso o interesse em lançar mão de expressões ligadas à noção de limites, como margens ou fronteiras, para poder representar a descontinuidade, o obstáculo, mas também os modos de sua transposição. Assim, é possível:

“(...) pensar nos limites como algo através do que se dão os contatos e interações; eles podem ter um impacto na forma e na extensão desses contatos, mas não contêm dentro de suas fronteiras isolados naturais [natural isolates]” (HANNERZ, 1997: 16).

Um dos veios mais ricos para se encontrar reflexões apoiadas nessa idéia é a área dos estudos sobre identidades étnicas. Ali HANNERZ busca as importantes contribuições de Fredric BARTH:

“Mantendo uma distinção analítica entre o social e o cultural — referida, de um lado, às pessoas e suas relações, e, de outro, aos significados e formas significativas — Barth ressaltou que a etnicidade é melhor entendida como uma questão de organização social, e sugeriu que não há uma relação simples entre pertencer a um grupo étnico e a distribuição de itens culturais entre populações. Normalmente, o pertencimento a um grupo étnico, do ponto de vista da identidade social, poderia ser uma coisa ou outra; estar dentro ou estar fora. Nesse caso, o limite estaria claramente demarcado, envolvendo, na maior parte das vezes, formas culturais selecionadas, dicotomicamente distribuídas e compreendidas como emblemáticas da condição de membro do grupo. Mas é importante perceber que nem todas as distribuições de cultura entre pessoas e relações têm de seguir as mesmas linhas” (HANNERZ, 1997: 15)

Na medida em que as questões de identidade, pertencimento e distribuição da cultura passaram a ser problematizadas desta forma, ocorreu uma substancial mudança em relação à visão anterior:

“É útil comparar a visão de Barth com a formulação, datada de quinze anos antes, dos teóricos da aculturação no seminário do Social Science Research Council (Broom, Siegel, Vogt e Watson 1954:974 e ss.). A aculturação, escreveram eles, ‘pode ser definida como a mudança cultural desencadeada pela combinação de dois ou mais sistemas culturais autônomos’; e ‘a unidade de análise nos estudos de aculturação é

[...] qualquer cultura dada na medida em que se articula com uma sociedade específica' ” (HANNERZ, 1997: 16)

Uma observação complementar, neste sentido, é feita por BURKE ao destacar o uso de termos como diálogo ou negociação: *“(...) empregado em análises de etnicidade porque expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações” (BURKE, 2003: 48)*. No entanto, HANNERZ não deixa de notar que a questão da identidade étnica tem tomado rumos questionáveis no debate contemporâneo:

“À medida que o conceito de cultura vem se popularizando em círculos cada vez mais amplos, ressurgiu uma forte tendência para focalizar a atenção na cultura unicamente como um marcador de grupos. Na ‘política de identidade’, nos debates sobre o multiculturalismo, em muitos contextos de ‘estudos culturais’, o termo tem se tornado basicamente um fundamento para a formação e a mobilização de grupos, geralmente implicando pertencimentos atribuídos” (HANNERZ, 1997: 16).

Para o autor, a imagem “difusionista” da cultura formada por retalhos e remendos está sendo, de certo modo, retomada agora. Na dificuldade de trabalhar com uma idéia rígida de limite, outra metáfora geográfica - “fronteira” – parece expressar melhor a situação em que “(...) uma coisa gradualmente se transforma em outra, onde há indistinção, ambigüidade e incerteza” (HANNERZ, 1997:20).

As fronteiras aparecem como zonas intersticiais, de encontro e mistura. Para HANNERZ, um autor como Renato ROSALDO *“(...) chama a atenção não*

tanto para a luta pela sobrevivência, mas para a fronteira como uma zona cultural 'entre lugares estáveis' – para sua liberdade, para as pessoas se divertindo, para a dança da vida. A fronteira torna-se um espaço lúdico” (HANNERZ, 1997:22). Ou uma área de *liminaridade* (fazendo referência a Victor TURNER). Nestes espaços destaca-se a circulação de figuras dinâmicas e ambíguas, como ambulantes, “coiotes”, “malandros”, enfim, indivíduos com grande “agilidade” cultural (e física!). Apresenta-se uma imagem de luta e jogo, reforçada pela presença dos *tricksters* em zonas fronteiriças.

Não foi à toa que Mary Louise PRATT propôs, em *Olhos do Império*, que o encontro entre pessoas geográfica e historicamente anteriormente separadas revela dimensões interativas e improvisadas: *“Uma 'perspectiva de contato' põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros”*. (PRATT, 1999: 32). Para ela, o conceito de **zona de contato** permite apontar *“espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação (...)”* (PRATT, 1999: 27).

Por fim, a referência aos híbridos e outros termos que indicam misturas. Trata-se, talvez, do conjunto mais povoado de expressões:

“Seja como for, aqui estamos agora, com hibridez, colagem, mélange, miscelânea, montagem, sinergia, bricolagem, criolização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras culturas, e outros termos; uns são usados só de passagem, como metáforas sintéticas, outros reclamam um status analítico maior, outros, ainda, têm uma importância apenas regional ou temática. Na maioria das vezes eles parecem sugerir uma preocupação com forma cultural, com produtos

culturais (e freqüentemente os termos se referem a domínios de materiais culturais bastante tangíveis, tais como a linguagem, a música, a arte, o ritual ou a culinária); algumas palavras parecem, mais do que outras, dizer respeito a processo". (HANNERZ, 1997: 26)

BURKE também considera que hibridismo é um processo. Serge GRUZINSKI, por sua vez, aponta para uma banalização do discurso sobre a “mistura” em tempos de globalização (GRUZINSKI, 2001: 40). Aponta, contudo, que a hibridação é um processo presente em escalas diversas ao longo de toda a história da humanidade, e não um produto ideológico da globalização (GRUZINSKI, 2001: 41). O autor propõe usar o conceito de **mestiçagem** para referir-se à “*mistura dos seres humanos e dos imaginários*” (GRUZINSKI, 2001: 42). Fazendo um histórico da problemática da mudança cultural relacionada às situações de contato, particularmente no campo da antropologia, GRUZINSKI faz a crítica de noções como aculturação, sincretismo religioso, e mesmo cultura, quando entendida como um sistema coerente com um núcleo inalterável. Deste ponto de vista, a mestiçagem acaba sendo interpretada como elemento de desordem para os conjuntos autênticos.

Em sua análise da colonização, o que propõe é a emergência de uma cultura nova marcada pela mestiçagem, nascida da confrontação do Ocidente com as sociedades indígenas. Paradoxalmente, enquanto questiona e descarta a existência de “sistemas homogêneos”, acaba tendo de recorrer a conjuntos como “o Ocidente” ou “a Meso-América” com uma certa constância. Vejo com reserva o uso que o autor acaba fazendo do conceito, pois se de um lado reivindica sua pertinência na análise concreta de “(...) *mecanismos de construção que ajam no seio de uma situação histórica marcada por relações*

de força de tipo colonial” (GRUZINSKI, 2001: 329), de outro o desgasta na análise de produtos culturais contemporâneos, como o cinema do diretor chinês Wong Kar-Wai. Assim, prefiro a discussão feita por GARCÍA CANCLINI, principalmente levando em conta o tratamento que dá ao impacto da modernidade, fundamental em se tratando do recorte aqui adotado.

De qualquer forma, HANNERZ repara que a noção de hibridez tem bom trânsito entre disciplinas. BURKE, por sua vez, propõe distinguir três tipos de “processos de hibridização”, envolvendo **artefatos**, **práticas** e **povos**. Contudo, quando discute uma variedade de terminologias aplicadas aos objetos de estudo, estes podem aparecer articulados. No caso da metáfora botânica/racial – mestiçagem, hibridismo - as misturas podem envolver simultaneamente representações de santos, crenças religiosas, línguas e populações, como no caso dos estudos clássicos sobre religiões afro-americanas como os de Melville Herskovits ou Roger Bastide. Existe ainda o termo criolização, noção originada no Novo Mundo que

“(...) é particularmente aplicável aos processos de confluência cultural que se estendem num continuum mais ou menos aberto de diversidade, ao longo de uma estrutura de relações centro-periferia que pode ser perfeitamente alargada para o âmbito transnacional, também caracterizado pela desigualdade de poder, prestígio e recursos materiais”. (HANNERZ, 1997: 27-28).

Ainda que esteja correndo o risco de ser simplificador, arrisco-me a identificar duas grandes tendências no trato com as “misturas”. A primeira recorre a metáforas como “fusão” ou “caldeirão” – remetendo, por exemplo, universo intelectual de Gilberto Freyre – e enfatizando o surgimento de um

elemento novo resultante. Outra, mesmo que ressaltando uma zona “borrada” – um entre-lugar, como diz, por exemplo Homi BHABHA – enfatiza o contraste, a *diferença*, para sublinhar a subversão e a desestabilização da autoridade colonial. Sem querer me estender no assunto, as duas tendências parecem-me também vinculadas às historicidades específicas dos processos analisados e das relações entre os intelectuais e as sociedades que são objetos de sua análise. É aí que se pode perceber, por exemplo, a diferença entre alguns estudos culturais de extração norte-americana e britânica que vêm calcados na noção de multi-culturalismo e os trabalhos de autores latino-americanos que procuram divisar, ainda que de modo oblíquo (como diria GARCÍA CANCLINI), culturas híbridas, mais do que meramente diferentes.

É nesta primeira que localizo o conceito formulado pelo antropólogo cubano Fernando ORTIZ:

“Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma parcial desaculturação, e além disso significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturação’”²³

No trabalho do intelectual uruguaio Ángel RAMA, estudioso da literatura e da cultura latino-americanas, encontra-se um desenvolvimento importante desta

²³ ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p.86. apud. RAMA, 2001: 259.

idéia. Estudando as correntes estéticas renovadoras das letras latino-americanas do século XX, ele ressalta que, diante da modernização cultural incorporada por cidades e portos, surgiram criadores literários capazes de manejar *“de um modo imprevisto e original das contribuições artísticas da modernidade”*, revendo à sua luz os conteúdos culturais regionais (RAMA, 2001: 213). Ele aponta esta releitura do regional a partir do moderno, citando Mário de Andrade e Alejo Carpentier como exemplos, entendendo que houve entre os escritores modernistas a tendência de *“manejar as contribuições de fora como meros fermentos a serem usados na descoberta de analogias internas”* (RAMA, 2001: 214). Daí ele observar que *“à suposta unidade da cultura modernizadora opõe-se, por outro lado, a pluralidade das culturas regionais (...)”* (RAMA, 2001: 226).

O processo de transculturação envolve, para RAMA, processos paralelos de “desaculturação” e “reaculturação”, implicando o que é abandonado, reafirmado e absorvido (RAMA, 2001: 218). RAMA propõe uma tipologia das respostas culturais à proposição aculturadora inicial: *vulnerabilidade*, expressando aceitação sem luta; *rigidez*, implicando rejeição da contribuição nova; *plasticidade*, significando integração entre tradição e novidade. No último tipo, aponta ainda a variação entre o limitado sincretismo por mera conjugação de contribuições, ou para além, quando *“(...) a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser obtida mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (regional), apelando para novas focalizações dentro de sua herança”* (RAMA, 2001: 215). Em sua proposta de análise das obras literárias, RAMA assinala que esse processo envolve, numa mesma figura, três focos que se conjugam: *destruição*, *reafirmação* e *absorção*. A partir

desse esquema, cabe ressaltar que ele considera a existência de uma margem de liberdade, que se manifesta na capacidade seletiva manejada pelo criador (RAMA, 2001: 219).

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna apresenta e discute o conceito proposto por Fernando ORTIZ. Ele acrescenta que: “(...) o *transcultural* não é a combinação de elementos que antes eram puros; esses elementos (...) já são produtos transculturais (...)” (VIANNA, 1995: 172). Ele explica preferir o termo “transcultural” ao conceito de hibridação proposto por GARCÍA CANCLINI, “por sua maior vinculação à linguagem conceitual da antropologia” (VIANNA, 1995: 172). Como aponta VIANNA, os trabalhos da área da etnomusicologia têm mostrado “(...) como as informações ocidentais são consumidas, interpretadas e utilizadas de maneiras diferentes, relativizando a previsão de uma homogeneização cultural em escala planetária” (VIANNA, 1995: 173). Ele conclui suas observações ressaltando que os processos de troca não funcionam apenas para produzir heterogeneidade, podendo, pelo contrário, resultar na homogeneização:

“O ‘toma lá, dá cá’ entre elite e músicos populares que, como vimos, perpassa a história da música popular brasileira é um bom exemplo de dinâmica transcultural que acaba desembocando na transformação do samba em música nacional brasileira (...)” (VIANNA, 1995: 172-173)

Retomando a discussão feita por HANNERZ, o conceito de transculturação indica

“(...) um sistema de toma-lá-dá-cá, isto é, ‘um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente’. Parece difícil que, pelo menos alguns dos colegas americanos de Malinowski efetivamente entendessem aculturação de modo muito diferente. Recentemente, ‘transculturação’ popularizou-se novamente graças ao uso que lhe deu Pratt (1992) em seu estudo sobre a literatura de viagem. Na época póscolonial um dos atrativos desse conceito talvez esteja no fato de que ele é, em si mesmo, um exemplo de contrafluxo, da periferia para o centro” . (HANNERZ, 1997: 27)

É exatamente esta preocupação em manter as linhas de força e os sentidos de fluxo explicitados que transparece no texto de PRATT: *“Se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam”* (PRATT, 1999: 30-31). No entanto, em se tratando da música popular brasileira e da maneira própria com que ela logrou inserir-se no panorama da cultura internacionalizada via mercado, cabe ressaltar exatamente a efetivação do refluxo, ou seja, do retorno dos elementos absorvidos e transfigurados através das criações dos músicos populares brasileiros.

As reflexões feitas até aqui, desse modo, indicam caminhos para discutir a questão das trocas culturais no que se refere ao objeto da tese. A partir dos depoimentos que se seguem, procurarei assinalar os indícios que as trajetórias pessoais, recordados pelos músicos populares, revelam sobre o processo de formulação da MPB. Neste intuito, cumpre lembrar que os elementos

condutores são a variedade do consumo musical e o impacto da bossa nova no período de formação dos artistas.

Sendo todos eles advindos dos extratos médios da sociedade brasileira, e mesmo tendo alguns deles vivido em cidades interioranas até a juventude, há alguns elementos recorrentes nas descrições que fazem das manifestações da música em seu ambiente doméstico. A presença de eletrodomésticos responsáveis pela transmissão e reprodução musical, como rádios e vitrolas, traz à lembrança de Edu Lobo todo um repertório sonoro:

“Agora estou me lembrando de uma vitrola. (...) Lembro muito de ouvir Frank Sinatra, que tinha na minha casa. As músicas de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, os compositores americanos da época. E brasileiros, muitos: Aracy de Almeida cantando Noel, as canções do Caymmi, as canções do Herivelto Martins, do Lupicínio [Rodrigues], as cantoras todas, a Nora Ney.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 226)

O mesmo vem à tona na fala de Chico Buarque:

“(...) eu ouvia muito rádio. E tocava na época [adolescência] música francesa, muita música latino-americana, muita música americana. E brasileira, especialmente na época de Carnaval, em que tocavam aqueles sambas, aquelas marchas.(...) E depois a primeira safra do rock, com Elvis Presley, Little Richard e aquela gente toda (...)” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 165)

Milton Nascimento também pontua uma série de referências a partir do acervo discográfico de sua casa: *“(...) a gente tinha os discos de operetas, música*

*clássica, temas de filmes (...) os discos das cantores de jazz com grandes bandas... Então, lá em casa, sempre ouvi de tudo (...)*²⁴.

Fosse pelo rádio ou pelo disco, o que se ouvia representava um espectro razoavelmente grande da canção popular nacional ou de outras procedências. Tanto Chico quanto Caetano Veloso viriam a se valer, anos depois, do vasto conhecimento do repertório da música popular brasileira anterior à bossa nova adquirido através destes meios, quando participaram do programa televisivo *Esta noite se improvisa*. Em *Verdade Tropical*, Caetano recorda-se das horas gastas ao piano da sala de sua casa em Santo Amaro “(...) no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio (...)”, ainda que as harmonias fossem massacradas pelas limitações de sua percepção (VELOSO, 1997: 28).

Tal passagem é reveladora do auto-didatismo marcante na formação dos músicos populares, já então inserido e adaptado ao contexto dos meios de reprodução massivos. O mesmo se passa no caso recordado por Milton Nascimento de quando ele e Wagner Tiso “pegavam” músicas pelo rádio. Milton, vale a pena destacar, trabalhara também como disque jôquei numa rádio em Três Pontas:

*“Eu e o Wagner íamos pegando a melodia, porque a harmonia era a coisa mais difícil de se ouvir, porque o rádio era muito ruim. Às vezes, até, a gente só ia ouvir essa música outra vez um mês depois, ou dois meses, e tal. Então (...) já tinha feito a harmonia da nossa cabeça, né.”*²⁵

²⁴ Entrevista concedida a Márcio Borges para encarte do CD coletânea de Milton Nascimento produzido pela revista *Seleções* em 2002, p.27.

²⁵ *idem*, p.32.

Outro detalhe interessante a se observar no ambiente doméstico é a existência de instrumentos musicais. Nas casas de Caetano e Milton havia piano, e a mãe do último fora aluna de Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Chico começou a tocar no violão de uma de suas irmãs. Mas o instrumento infalivelmente marcante dos primeiros anos de formação musical dessa geração foi o acordeom, ou uma sanfona simples, mencionados em depoimentos de Milton, Edu e Gilberto Gil, por exemplo. Este último, inclusive, reata sua experiência de infância, das “(...) músicas cantadas pelos sertanejos de Itauçu e o baião, que a sanfona de Luís Gonzaga espalhava pelo sertão da Bahia” com a vontade de aprender a tocar acordeom mais tarde, quando já morava em Salvador²⁶. Em geral, esse instrumento aparece associado a algum tipo de aprendizado formal e à execução de peças do repertório erudito, com relata Edu Lobo (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 226). Uma mudança decisiva, neste sentido, foi a adoção do violão por parte de todos esses músicos, resultado do impacto da bossa nova. A descoberta do violão foi, ao mesmo tempo, a descoberta de João Gilberto.

A prática de “tirar” músicas a partir dos discos aparece em vários depoimentos, já que não podiam, como os primeiros seguidores de João Gilberto, aprender a famosa batida diretamente de seu guru em peregrinações / perseguições como a que realizara Carlos Lyra (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 82). Com este intuito, valia ainda buscar o auxílio de amigos já mais familiarizados com aquela nova linguagem musical. Através desse impulso formavam-se redes de troca mútua de conhecimento musical e parcerias, algumas duradouras, como a de Caetano e Gil:

²⁶ KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*, 1966, p. 119.

“Não que Gil me desse aulas de harmonia ou de técnica violonística. (...) Gil trazia o mistério celestial da beleza da bossa nova para o alcance dos meus dedos (...) não se negava – ao contrário – a explicar as relações entre os acordes, a descrever o modo como se posicionavam os dedos ou ensinar-me harmonias de canções inteiras, mas fazia tudo isso casualmente (...).” (VELOSO, 1997: 286)

Edu Lobo, por sua vez, conta sobre o contato com Dori Caymmi e a troca (ou seria contrabando?!) de informações musicais: *“(...) e o Dori [Caymmi] roubava os acordes do João [Gilberto]. E onde é que ia aprender? Não tinha songbook, professor de violão dando aqueles acordes. E o Dori ficava ouvindo e olhando (...)”*²⁷

O efeito causado pela bossa nova nessa geração pode ser medido nas considerações, entre tantas disponíveis, que vêm a seguir. Elas trazem um vocabulário recorrente, em que figuram palavras como revolução, modernização, ruptura, virada. A bossa significou, nos dizeres de Caetano, um programa para o futuro e uma nova perspectiva sobre o passado (VELOSO, 1997: 36). Para Edu, *“(...) a bossa nova mexeu em tanta coisa, foi uma revolução que teve uma importância tão grande do ponto de vista formal. Bossa nova é revolução harmônica, melódica, poética e vocal.”* (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 229). Chico acrescenta que ela foi *“(...) um salto qualitativo em termos de harmonização, que só foi possível porque na música havia pessoas que equivaliam ao Vinícius de Moraes na poesia.”* (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 167). Se Caetano costumeiramente concentra sua admiração em João Gilberto, para Chico foram Tom e Vinícius que *“(...) estabeleceram que a música, a partir daquele momento, ainda que música*

²⁷ “Na trilha dos sonhos”.Revista Palavra, ano 2 n°16 ago/2000, p. 14.

popular, abrigaria conceitos que são normalmente ignorados na música popular.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 167). Quando trata da questão poética, ressalta a influência de Vinícius, um “poeta culto que se voltou para a música popular” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 166). Segundo ele, “(...) barreira entre erudito e popular não é tão evidente para nós quanto é na Europa (...) aqui no Brasil há essa maleabilidade maior.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 167).

A bossa nova foi também o impulso decisivo para o desejo de seguir a carreira musical e compor. 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.”²⁸

Edu oferece depoimento semelhante:

“(...) toda minha história musical começou com essas pessoas: com Vinícius [de Moraes], com Tom [Jobim], com Carlinhos [Lyra], com Baden [Powell], com Oscar [Castro Neves], enfim...Foi a partir desse momento que eu fui comprando os discos, me interessando pelo trabalho deles e convivendo com eles, que eu fui virando músico.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 226)

Chico Buarque não deixa por menos:

²⁸ “Milton Nascimento”. *O Pasquim*, n.º 90, 25-31/3/1971, p.5.

“E eu cantava aquilo tudo, imitava The Platters, Only You, The great pretender... Até o surgimento da bossa nova. Aquilo pra mim foi uma ruptura com tudo. (...) Então, a partir daquele momento, eu esqueci, entre aspas, tudo o que tinha ouvido antes, passei a ser um bossa-novista. Foi aí que eu peguei em um violão, comecei a fazer música mesmo a partir desse momento.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 165).

A última fala sugere um posicionamento face ao repertório de apelo radiofônico, e no mesmo sentido foi Caetano ao apontar uma revisão de gosto e de possibilidades de criação (VELOSO, 1997: 35). Assim, a bossa nova acabou por representar um referencial estético importante para os músicos populares daquela geração, estabelecendo um princípio organizador para a escuta e a composição. Com ela, era possível ser brasileiro, popular e moderno. Ela serviria como filtro para o material musical, fosse esse de extração regional ou internacional. Em meados dos anos 1960, tornou-se um lugar comum descrever o trabalho desses músicos, a maioria no início de suas carreiras, através de uma idéia de continuidade e evolução samba – bossa – MPB:

*“A revolução que João Gilberto, Antônio (Tom) Carlos Jobim e Vinícius de Moraes iniciaram na música popular brasileira continua, mas mudou muito (...) a bossa-nova mudou até de nome (...) Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influência de todas as regiões do Brasil”.*²⁹

²⁹ KALILI, Narciso. op.cit., p.116.

Neste mesmo artigo, as apresentações dos novos compositores, a “*nova escola do samba*” (vê-se que o conceito MPB ainda não tinha seu uso generalizado e estabilizado), traçam todas perfis semelhantes, em que os elementos culturais regionais ressaltados no trabalho de um ou de outro são unificados pelo projeto estético bossa-novista. Sob esta ótica, parece até que surge aí um processo de transculturação homogeneizador análogo ao que VIANNA propôs para o caso do samba.

Porém o cenário é perturbado, a continuidade suposta não se sustenta ao exame dos modos de apropriação adotados pelos músicos populares utilizaram no sentido de realizar, em sua interpretação particular, um projeto de música popular brasileira. Pode-se dizer que essa particularidade emerge na forma de ser seletivo em relação aos materiais musicais consumidos. Edu Lobo ressalta a preocupação com originalidade, típica do registro artístico, que acaba por penetrar o campo do popular:

“Então, quando eu comecei a trabalhar em música (...) uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que tinha aprendido na bossa nova. (...) Eu comecei a fazer frevos e baiões, o que não era comum na época.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 224)

Edu, portanto, pinça da bossa nova a elaboração harmônica (que também se reconhece em sua apreciação de cancionistas norte-americanos como Cole Porter e os Gershwin), mas percorre caminhos rítmicos e melódicos diferentes:

“(...) não era bem isso de manter a pureza da bossa nova, que o nosso país era muito grande e a gente não tinha que fazer uma música só do Rio de Janeiro, era preciso fazer música do Brasil inteiro, quer dizer, utilizar os ritmos, as escalas e as melodias do Brasil inteiro.” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 241)

Chico também ponderou sobre seu modo de articular modernidade e tradição na entrevista que deu ao *Pasquim* em 1970, comentando a recorrente associação de seu trabalho com a obra de Noel Rosa:

“Noel Rosa faz parte das coisas que eu ouvia muito e que eu admirava muito. As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas eu aprendi a tocar violão com a Bossa Nova. O fato de eu cantar músicas que diziam que era uma volta ao tradicional, é porque quando eu comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a Bossa Nova não dava oportunidade. Então muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha deixa de Baden e Vinicius, Formosa, que já era, de uma certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a Bossa nova. Foi o que fez eu começar a tocar violão e a praticar música”.³⁰

De fato, na mesma entrevista, Chico regularmente rebate as tentativas de se difundir dele uma imagem tradicionalista, conservadora em termos musicais. Inclusive, quando se discute a questão da música pop internacional. Jaguar

³⁰ Entrevista em *O Pasquim*, 02-09/04/1970, p.17.

pergunta: “*Você nunca num momento de fraqueza, assim escondido, fez um ié-ié-ié?*”, ao que ele responde: “*Já fiz vários. A peça Roda Viva está cheia deles. Tinha outros que eu cantava com o Toquinho e tal.*”³¹. É claro que a ironia aí se faz presente, uma vez que a peça nada mais é que um exame crítico do processo de voragem de um artista nas entranhas da indústria cultural e o iê-iê-iê o protótipo da música comercial. De certo modo, encontra-se aí a indicação de que Chico viria a lançar mão criticamente do *rock ‘n’ roll*, pronunciado, como ele gosta, com ó aberto, como forma de demarcar a apropriação do termo para rimá-lo com palavras em português, como sol (*Baioque*) e futebol (*Meu caro amigo*).

Se para Edu e Chico a bossa fornecia a base (especialmente harmônica) para a realização de uma música popular de sofisticação que escapava à lógica do mercado, Gil e Caetano, por outro lado, procuram selecionar o elemento do apuro técnico, em termos de gravação, no qual a bossa parece estar particularmente afinada ao mercado. A ponte que viriam a construir na direção do tropicalismo, passa pelo aproveitamento do apuro tecnológico, visto como força incorporada à postura artística de vanguarda, e pela apropriação seletiva da tradição no modo interpretativo desenhado na voz e no violão de João Gilberto, extrapolado para o campo da música de “mau gosto” que os critérios estéticos da própria bossa haviam rejeitado.

O elemento comercial da escuta radiofônica entrelaça-se aos elementos telúricos das tradições interioranas no projeto tropicalista, sendo o conteúdo vanguardista / re-modernista talvez a geléia que lhe confere um mínimo amálgama. Se é certo que o assunto tropicalismo irá retornar noutro momento,

³¹ idem., p.19.

por hora cabe constatar no exemplo da performance violonística de Gilberto Gil, como compositor e instrumentista que executa suas canções com arranjos expressivos, evidências de sua prática transculturadora. Basta ouvir o LP *Expresso 2222* (1972) para encontrá-las, na forma como Gil preserva as conquistas do vocabulário harmônico bossa-novista mas expande as possibilidades de diálogo entre as bases de acompanhamento do samba, do *jazz*, do *blues* e do *rock*. Considerado por Caetano seu guia nos caminhos do violão joão-gilbertiano, Gil pondera:

*“Meu contato com a música foi na base da bossa nova. Agora, eu quero um contato com a ‘real thing’. Eu era um músico da elite. Minha forma de tocar violão só hoje se aproxima da que os músicos naturais conseguem (...) Quero me expor a toda essa experiência, conversar com músicos brasileiros como o Paulinho da Viola (...)”*³²

Da mesma forma, no caso de Milton Nascimento, também é possível identificar essa seletividade em relação às escutas dos anos de formação e à bossa nova. Esta discussão será retomada quando a tese for tratar detidamente do Clube da Esquina. Por agora, vale assinalar que, se ele mantém uma preocupação harmônica fundamental (daí Chico, por exemplo, perceber a aproximação entre ele e Edu na entrevista dada ao *Pasquim*), revela também poliritmias e elementos retomados das tradições populares do interior de Minas, influências poéticas e musicais latino-americanas, etc. Como constatação básica de que está colocada aí outra forma de operar trocas culturais na produção de música popular, cito a opinião de Edu Lobo:

³² “As experiências...”. op. cit., p.67.

“(...) quando explodiu a história do tropicalismo, eu estava bem mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. (...) tinha uma forma definida e novas idéias musicais (...) novidade harmônicas. E novidades de canto: aí tinha o Milton Nascimento cantando de um jeito que ninguém cantava, letras interessantes, compositores extraordinários como o Toninho Horta, o próprio Milton, Nelson Ângelo, Beto Guedes, depois o Lô Borges (...) os instrumentistas, como Wagner Tiso, Luís Alves, Helvius Vilella, Nivaldo Onellas... Eles eram grandes músicos e faziam uma espécie de música progressiva, assim pós-bossa nova (...)” (NAVES, COELHO & BACAL, 2006: 266)

As afinidades e diferenças entre os trabalhos de Caetano, Gil, Chico, Edu e Milton são reveladoras tanto dos elementos compartilhados em seu período de formação quanto da emergência histórica de um ambiente comum – a MPB – suficientemente largo para abarcar diferentes soluções dos problemas de criação através de práticas transculturais. Reforço aqui o questionamento da associação simplificada da música popular brasileira à prática da mistura. Os casos que vou apresentando contradizem esta perspectiva e deixam visível um complexo jogo de aberturas e fechamentos, incorporações e rejeições.

O que pretendo mostrar a partir do próximo capítulo, portanto, é que a consolidação da MPB deu-se exatamente na medida em que os músicos populares que a produziram iam transgredindo rígidas definições de “nacional” e “popular” em busca de equações originais para seus dilemas como produtores culturais brasileiros.

3. Terceiro Capítulo: “De dentro do peito as canções explodem”: o nacional e o popular em disputa na MPB dos anos 60

As discussões realizadas até agora me permitem propor uma problematização das trocas culturais na formulação da MPB. A presença consolidada do elemento massivo, a partir dos anos 1960, veio intensificar entrecruzamentos que atravessaram as hierarquizações postas para a feitura da canção popular. Assinalo que isto não se dá exclusivamente no marco da indústria cultural, mas também nas alternativas adotadas nas práticas dos músicos, que acabam por vazá-la com procedimentos que lhe são exteriores, como já aponteí.

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 1964, a polarização política e ideológica ultrapassara em 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”. Tensão que, como será mostrado, estava presente na própria imaginação política dos participantes.

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. 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). Seu discurso anticomunista 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 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”. Entraria no cerne da disputa política a própria categoria de “música popular brasileira” e a possibilidade de oferecer contribuições relevantes à sua tradição, relevância definida através de conceitos como o de “linha evolutiva”, que irei abordar mais adiante.

A disputa pelo público: Jovem Guarda X Bossa Nova

A efervescência cultural se beneficiava ainda da formação de um público urbano diversificado, caracterizado principalmente pelo aumento das “camadas médias” e dos estudantes universitários. Simultaneamente, no momento político que antecedeu o golpe, as múltiplas iniciativas procuravam responder às expectativas de proximidade de profundas transformações³³. 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.

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 inicialmente 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*³⁴), já então identificada como música jovem de

³³ ORTIZ (1988) e RIDENTI (1993) discutem a idéia da “proximidade imaginária da revolução”, seguindo as reflexões de Perry ANDERSON.

³⁴ Termo utilizado para descrever o *rock* da Jovem Guarda, retirado do bordão *yeah-yeah-yeah* da música *She loves you*, dos *Beatles*.

difusão internacional, versando-o de uma maneira razoavelmente comportada. Abandonava boa parte da agressividade das letras e das *blue notes*³⁵ 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 José Ramos 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, baladizada³⁶, de Celly e Tony Campello ao sucesso de Roberto Carlos (TINHORÃO, 1998: 335). 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 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. Uma música feita exclusivamente para os novos consumidores de um espetáculo cuja

³⁵ A bemolização da terça e da sétima notas da escala cromática, produzida pela adaptação da música religiosa ocidental à escala pentatônica africana pelos negros norte-americanos. Foi fundamental para a invenção do *blues*. Ver MUGGIATI, 1973; HOBBSAWM, 1990.

³⁶ Balada aqui entendida como música de romantismo ingênuo, de andamento lento e melodia fácil.

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.

Já a bossa nova, surgida em fins da década de 50 e considerada pela grande maioria dos críticos como uma revolução do ambiente musical brasileiro³⁷, enfrentou na primeira metade dos anos 60 um momento de crise. Este movimento, gestado entre a juventude de classe média carioca, poderia ser resumidamente descrito como a mistura entre o samba e o *cool jazz*, de tom sofisticado e intelectualizado. Invariavelmente era relacionado à batida sincopada de violão e interpretação intimista do baiano João Gilberto e à complexidade da pesquisa harmônica e melódica de Tom Jobim. A bossa nova alcançou destaque inclusive no mercado internacional, e seria referência para todos os compositores que surgiriam na década seguinte, inclusive aqueles ligados ao Clube da Esquina. De fato, na avaliação de críticos seus defensores, diante da “(...) *superioridade qualitativa das gravações forasteiras* (...)”, a bossa nova promoveu uma atualização, uma equiparação para enquadrar a música popular brasileira nos paradigmas internacionais de interpretação e execução³⁸.

O esforço de modernização da bossa é freqüentemente 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 (AGUIAR, 1994:142). 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, da funcionalidade melódica e elaboração da estrutura harmônica evidencia a intenção construtiva da bossa. Um ideal de modernidade que seria, de acordo com NAVES, encarnado na figura do *engenheiro* (NAVES, 1998:217).

Walter GARCIA, citando um depoimento de Tom Jobim, indica que a “batida” consistia num procedimento despojado, econômico, coerente com o projeto estético da bossa. O excesso de acompanhamento da batucada do samba (*uma zoeira que mais parece um mar de ressaca*, segundo Tom) era então substituído - reduzido, como diz Walter GARCIA - pela síntese ao violão “(...) produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão [o tamborim] em detrimento dos demais” (GARCIA, 1999: 21-22). Desse modo, a “batida” da bossa nova pode ser entendida como “(...) síntese do samba realizada ao violão” (GARCIA, 1999: 21). A eliminação da “zoeira” da escola de samba também combina com o canto macio e sutil de João Gilberto.

É possível pensar na batida da bossa nova como estilização “controlada” do samba, promovida dentro do que os músicos bossanovistas entendiam por modernização da música popular. Walter GARCIA recorre ao depoimento de Nara Leão, “*típica garota da zona sul carioca dos anos 50*”, para mostrar como a “batida” inventada por João Gilberto fora de encontro à demanda dos jovens consumidores da canção popular moderna:

“(...) o negócio se definiu mesmo com João Gilberto, que rompeu tudo com sua batida nova. Era o que estávamos esperando. Até aquela época nós tocávamos mais samba-canção (...) Não tocávamos samba mesmo. (...) Para nós, foi mais fácil essa nova

batida do que a do samba tradicional, que eu não sei até hoje [1967]. (...) é que só fazíamos essa música e não convivíamos com os sambistas tradicionais. (...) Além disso, nós todos éramos professores de violão, tínhamos academia.” (MELLO, 1976: 139 e 143 apud. GARCIA, 1999: 31)

Outro elemento fundamental da concepção musical do movimento era a harmonia. Em um trabalho recente bastante elucidativo, *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, José Estevam GAVA realizou comparações entre harmonizações tradicionais para canções da década de 1930 (que denominou de “velha guarda”) e composições com harmonizações bossanovistas (GAVA, 2002). Sua principal constatação conduz a uma ponderação a respeito de seu caráter inovador: “(...) os novos procedimentos empregados são praticamente todos montados sobre a estrutura das mesmas funções tonais que têm servido de apoio às nossas composições populares de forma geral” (GAVA, 2002: 240). O que ocorre, segundo o autor, é que o uso de notas estranhas à tríade básica do acorde deixa de ter uso ocasional e ornamental e passa a fazer parte do plano estrutural da harmonia (GAVA, 2002: 240). Resumidamente, o novo tratamento para o acompanhamento violonístico permitiu a articulação voz-violão num arranjo a quatro vozes e a criação de uma ambientação vaga e inusitada através do uso dos acordes dissonantes que evitam um encadeamento previsível (GAVA, 2002: 239). Assim, a principal inovação harmônica foi uma sensação de indefinição resultante das “(...) longas seqüências de acordes alterados que enfraquecem as idéias de direcionalidade e causalidade tonais.” (GAVA, 2002: 240).

Para GAVA, as inovações da bossa não escondem também as influências recebidas do jazz norte-americano, principalmente o estilo *cool*, e da música

erudita, especialmente do impressionismo musical de Debussy e Ravel (GAVA, 2002: 31). Entretanto, o autor ressalta que não se pode tratá-la como mera cópia do *jazz*, até porque dessa forma não se justificaria o interesse demonstrado por músicos norte-americanos (GAVA, 2002: 57). Adentrando a relação entre bossa e *jazz*, Walter GARCIA cita um comentário de Dori Caymmi a respeito da influência do *Jazz West Coast* na marcação de baixo utilizada no bordão de violão³⁹ tocado por João Gilberto, mas pondera que essa marcação de baixo já ocorrera no samba-canção (tradicional ou moderno) e em alguns sambas de inspiração jazzista feitos desde o final dos anos 1930 (GARCIA, 1999: 23).

Ao estudar a obra de João Gilberto, o mesmo autor ressalta que o próprio acompanhamento feito por contrabaixo, quando presente nos registros fonográficos, costuma soar junto ao bordão, inclusive no LP *Getz / Gilberto* de 1963 (GARCIA, 1999: 25-26). É interessante observar que Walter GARCIA aponta, na opção de João Gilberto pelo baixo de acentuação uniforme uma recusa do convite à dança presente no samba (efeito associado à presença da síncope), ainda que não se perca a sensação de balanço (GARCIA, 1999: 27-28). Estas observações são importantes na medida em que situam criticamente a questão da influência do *jazz*, ao mesmo tempo em que detectam, na própria marcação rítmica, um ponto central no debate sobre a “brasilidade” da bossa.

A crise da Bossa Nova e a emergência da canção engajada

³⁹ Nota obtida nas cordas mais graves, executada com o polegar e utilizada com a função de baixo no acompanhamento harmônico tipicamente bossanovista.

A radicalização cultural levaria a um debate ideológico extremamente rígido a respeito da própria bossa nova, considerada insuficiente diante da nova realidade do país, principalmente após a instauração do Regime Militar. 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 (...)”
(TINHORÃO, 1998: 312).

Para o autor, essa linha seria responsável pelo isolamento entre a música urbana e a rural, esta última praticamente alijada do mercado. Observação semelhante fez Flávio RÉGIS: *“As harmonias se tornaram proibitivas para os músicos de formação menos elaborada, e nasceu o divórcio entre o samba Zona Norte e o samba Zona Sul”*⁴⁰. Foi sintomática 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 (...)”*. Em sua interpretação de fina ironia, Lyra brinca com clichês musicais tipicamente jazzísticos no canto *cool* e na execução do violão.

⁴⁰ RÉGIS, Flávio. “A nova geração do samba”. *Revista Civilização Brasileira*, nº 7, maio 1966, p. 365.

Para entender tais posicionamentos, cumpre 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 considerada “ingênua” (PÉCAUT, 1990: 187). 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 por se tornar um limite às manifestações culturais e políticas. Crítica que implica no deslindamento dos conceitos mais freqüentes 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 (ORTIZ, 1985: 47-49).

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 de Arena (um dos principais grupos do teatro engajado, dirigido por Augusto Boal e responsável por importantes montagens de peças participativas, como *Eles não usam black-tie* e *Arena conta Zumbi*), o poeta Ferreira Gullar, o bossanovista Carlos Lyra e o isebiano Carlos Estevam Martins.

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 (HOLLANDA, 1980: 121-144). 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. 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 autogovernar. 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.

O “engajamento” do artista implicava uma adesão política mais do que estética, a própria submissão de suas qualidades “criativas” aos seus anseios políticos. Em um depoimento dado em 1978, MARTINS 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”*⁴¹. Segundo ele, esta pedagogia política via 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 (...)”*⁴².

Crítico e compositor ligado ao CPC, Nelson Lins e Barros escreveria para a revista *Movimento*, editada pela UNE, um artigo em que indicava um caminho “nacional” e “popular” para a bossa:

“No processo de conscientização da realidade brasileira a bossa nova tomou, como tinha que ser, uma posição nacionalista. E entre o dilema da promiscuidade ou alienação, seguiu o terceiro caminho, o único caminho da arte popular: o de ser um meio de expressão do povo, crescendo com ele e principalmente, servindo a ele (...) Essa nova bossa é a ponte, é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão, em uma sociedade melhor que vamos ver, talvez, não muito longe.” (BARROS, 1963: 15 apud. NAPOLITANO, 2001:47)

⁴¹ MARTINS, Carlos E. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*, São Paulo : Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980, p.80.

⁴² *ibid.*, p.81.

Os críticos musicais posicionados à esquerda passariam então a condenar sistematicamente a aproximação com o *jazz* como “(...) a principal contradição da b.n., que pretendia elevar o nível da mpb mas que, para isso, nutria-se de jazz”⁴³. O lirismo e a descrição dos temas banais da vida cotidiana - presentes em fórmulas como “sol, sal e sul” ou “o sorriso e a flor” - 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 norte-americano, tendo alguns de seus membros se mudado para os Estados Unidos, e, no caso extremo de Sérgio Mendes, produzido inclusive 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 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 afinidade⁴⁴. 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 (...)” (AGUIAR, 1994:

⁴³ BARROS, Nelson Lins e. “Música popular: novas tendências”. *Revista Civilização Brasileira*, n.º 1, 1965, p.232.

⁴⁴ No meio de tantos, podem ser citados Tom Jobim, João Gilberto, Sérgio Mendes, Luís Eça, Eumir Deodato, Flora Purim e Ayrto Moreira.

146). Esta divisão é também a tônica do quadro pintado por RÉGIS, através do uso da noção de crise da bossa. Como membros da corrente nacionalista, ele cita Baden Powell, C. Lyra, S. Ricardo, Vinícius de Moraes e Nelson Lins e Barros.

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 tôdas as regiões do Brasil”⁴⁵. Da mesma forma que a vertente esteticista não deixava de ter suas diferenciações internas, os defensores do engajamento também não se alinhavam em um projeto homogêneo.

A postura de “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 (CONTIER, 1998: 31-32).

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 restrições estéticas do mercado fonográfico e as noções de cultura popular presentes entre estudantes e nos meios de esquerda fizeram-

⁴⁵ KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo: Abril, 1966, p.116.

se sentir na recepção de *Travessia* (II Festival Internacional da Canção – 1967) e dos primeiros discos de Milton, como discutirei mais adiante.

Um exame do repertório de algumas das principais intérpretes do período entre 1964-1965 permite colher evidências sobre o delineamento do que começava então a ser conhecido como MPB. Seguindo a proposta de NAPOLITANO, creio que se deve evitar uma visão simplificada da MPB engajada e nacionalista, considerando-se a “(...) *gama variada de perspectivas musicais e poéticas* (...)” que ela abrigava (NAPOLITANO, 2001: 105). A opção por discos de intérpretes possibilita a visualização do quadro a partir das escolhas de canções de autores diferentes, evidenciando suas afinidades ao co-habitarem num mesmo LP.

Cabe observar que o padrão de produção para um *long-playing* procurava atingir uma homogeneidade que expressasse a personalidade musical da intérprete, a sua marca própria, como as próprias capas dos discos evidenciam. Não é acaso muitos LPs serem intitulados apenas com o próprio nome da cantora, ou então com uma formulação assertiva sobre seu estilo musical. A título de amostra: *Nara* (Nara Leão -Elenco, 1964), *Opinião de Nara* (Philips, 1964), *Samba – eu canto assim* (Elis Regina - Philips, 1965) e *Flora é M.P.M.* (Flora Purim - RCA, 1964). Escolhi as três cantoras pelos estilos distintos e pela participação peculiar de cada uma na história da MPB. Nara manteve o estilo econômico e intimista de orientação bossanovista, mas tornou-se, com o show *Opinião*, a principal intérprete de canções engajadas da época. Elis, por outro lado, interpretava de modo bem expressivo, até mesmo épico, sendo influenciada por cantoras de rádio e *crooners* de boate. Teve papel decisivo no lançamento e registro da obra de vários compositores que

despontavam então no novo cenário da MPB. Flora, por fim, apresentava um estilo diferenciado, muito influenciado pela improvisação jazzística e, em termos da intensidade da interpretação, intermediário em relação às outras duas. Selecionando um LP de cada cantora, organizei um quadro comparativo dos respectivos repertórios, indicando os títulos e créditos de composição:

Nara Elenco, 1964.	Flora é M.P.M. RCA, 1964.	Samba - eu canto assim Philips, 1965.
<u>Marcha da quarta-feira de cinzas</u> (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	A morte de um deus de sal (Roberto Menescal - Ronaldo Bôscoli)	Reza (Ruy Guerra - Edu Lobo)
<u>Diz que fui por aí</u> (H. Rocha - Zé Ketí)	Cartão de visita (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Menino das laranjas (Théo de Barros)
<u>O morro (Feio não é bonito)</u> (Gianfrancesco Guarnieri - Carlos Lyra)	Sabe você (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Por um amor maior (Ruy Guerra - Francis Hime)
<u>Canção da terra</u> (Ruy Guerra - Edu Lobo)	Definitivamente (Edu Lobo)	João Valentão (Dorival Caymmi)
<u>O sol nascerá</u> (Élton Medeiros - Cartola)	Se fosse com você (Waldir Gama)	Maria do Maranhão (Nelson L. e Barros - Carlos Lyra)
<u>Luz negra</u> (Hiraí Barros - Nelson Cavaquinho)	Maria Moita (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Resolução (Lula Freire - Edu Lobo)
<u>Berimbau</u> (Baden Powell - Vinicius de Moraes)	Hava Nagila (A. Z. Idelson)	Sou sem paz (Adylson Godoy)
<u>Vou por aí</u> (Baden Powell - Aloysio de Oliveira)	Reza (Ruy Guerra - Edu Lobo)	Pot-pourri Consolação (Baden Powell - Vinicius de Moraes)
<u>Maria Moita</u> (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Samba do carioca (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Berimbau (Baden Powell - Vinicius de Moraes)
<u>Réquiem por um amor</u> (Ruy Guerra - Edu Lobo)	Primavera (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)	Tem dó (Baden Powell - Vinicius de Moraes)
<u>Consolação</u> (Baden Powell - Vinicius de Moraes)	Borandá (Edu Lobo)	Aleluia (Ruy Guerra - Edu Lobo)
<u>Naná</u> (Moacyr Santos - Vinicius de Moraes)	Nem o mar sabia (Roberto Menescal - Ronaldo Bôscoli)	Eternidade (Adylson Godoy - Luiz Chaves)
		Preciso aprender a ser só (Paulo Sergio Valle - Marcos Valle)
		Último canto (Ruy Guerra - Francis Hime)

A primeira observação que cumpre fazer é sobre os autores recorrentes. Temos dois dos principais compositores identificados à vertente nacionalista da bossa nova, Carlos Lyra (9 ocorrências) e Vinícius de Moraes (13), figurando no repertório dos três LPs, predominantemente como parceiros. Neste aspecto, vale destacar o repertório do musical *Pobre menina rica* utilizado por Nara (*Maria Moita*) e, especialmente, por Flora (as 5 canções da dupla). Seus demais parceiros, Guarnieri e Nelson Lins e Barros, como o próprio Lyra, eram nomes importantes nas fileiras da arte engajada. Outra parceria importante é a de Vinícius com Baden Powell, cujas canções *Berimbau* e *Consolação* figuram nos LPs de Nara e Elis. Vale lembrar que as duas pertencem ao projeto que veio a ser denominado de “afro-sambas”⁴⁶. Outro autor recorrente é Edu Lobo (8, sendo seu parceiro mais freqüente Ruy Guerra), naquele momento o mais prestigiado da geração de jovens compositores da emergente MPB. Além da recorrência dos autores, há repetição, bem menos significativa, de algumas canções: *Reza*, *Maria Moita* e os dois “afro-sambas”.

As diferenças mais significativas entre os repertórios dos LPs, são, por sua vez, reveladoras da personalidade musical de cada intérprete e de seu posicionamento ante os debates então correntes na música popular. No disco de Nara, a presença de composições de sambistas tradicionais, como Zé Kéti, Cartola e Nelson Cavaquinho, assinalam a opção pela aproximação com o samba “autêntico”, com “o morro”, defendida pela vertente nacionalista que queria romper com o elitismo, as letras descompromissadas e a influência da música norte-americana. Opção que Nara explicitaria no próprio espetáculo

⁴⁶ Segundo Baden, *Berimbau* foi composta por volta de 1960, mas incorporada por Vinícius no conjunto dos “afro-sambas”, que seriam reunidos no LP *Os Afrosambas*. Forma, 1966. Entrevista a *O Pasquim*, nº35, 09-15/02/1970, p.15.

Opinião, no trecho em que se apresenta como alguém que sempre viveu em Copacabana mas que não aceita se prender a um certo estilo de música (bossa nova): “*Eu quero cantar toda música que ajude a gente a ser mais brasileiro, que faça todo mundo querer ser mais livre*”.⁴⁷ Noto que um crítico como Flávio RÉGIS considerava o show e o disco *Opinião de Nara* como um resumo do programa dos novos compositores, em relação às fontes da cultura popular⁴⁸. Não há, porém, uma ruptura com o repertório e os timbres bossanovistas, que não, portanto, considerados incompatíveis com a proposta de engajamento.

Entre as da lista de Elis, figuram algumas canções lentas, sem cunho político e interpretadas com intensidade emocional, que se evidencia no uso de ornamentos vocais e na duração estendida das notas – procedimento que TATIT denomina de *passionalização* (TATIT, 1995: 22). É o caso de *Eternidade* e *Preciso aprender a ser só*. Tais características também se apresentam na interpretação de Elis para canções engajadas, ressaltando seu caráter épico, como em *Reza*. Outro elemento marcante era o espaço dado por ela a novos compositores. Além das de Edu, há canções de Francis Hime, com letras de Ruy Guerra, e *Menino das laranjas*, de Théo de Barros. As mudanças de andamento e divisões rítmicas características, bem como o arranjo feito por Paulo Moura, mostram o estilo desenvolvido por Elis no “Beco das Garrafas”, em shows em que cantava acompanhada por trios de piano, baixo e bateria, evidenciando uma leitura do samba inspirada no *hot-jazz* - daí o surgimento da expressão *samba-sessions* para caracterizar a performance musical daqueles trios. É significativo que se trata de uma canção com forte cunho político,

⁴⁷ LEÃO, Nara. *Show Opinião*. Philips, 1964.

⁴⁸ RÉGIS, Flávio. op.cit., pp. 367-368.

abordando o trabalho infantil e as injustiças e contrastes sociais no meio urbano, sintetizadas de forma arguta no bordão que imita a fala dos meninos: “*Compra laranja, doutor / Ainda dou uma de quebra pro senhor*”.

Já no disco de Flora Purim, a diferença que chama mais atenção é a presença de uma canção em hebraico, *Hava Nagila*, a única do repertório dos três LPs composta em outra língua que não o português. Pelo contraste, ela ressalta a preferência absoluta das intérpretes pelo repertório de procedência “nacional” e “popular”. O arranjo, principalmente a seção rítmica, contudo, segue o padrão *samba-jazz* do “*Beco das Garrafas*”. Aliás, este é o padrão dominante no disco, cuja coordenação musical ficou sob as baquetas do baterista / percussionista Dom Um Romão. A cantora demonstra em muitos trechos de canções a habilidade de improviso (especialmente nas variações rítmicas em torno das divisões silábicas) e a exploração da amplitude de seu registro vocal que depois viriam a ser marcantes em seu trabalho desenvolvido nos Estados Unidos a partir dos anos 70. Estes dois elementos evidenciam a abordagem da voz como instrumento musical, que a escolha do repertório procura ressaltar. Por isso, talvez, a presença de duas canções da dupla Menescal e Bôscoli, da ala *jazzificada*, Zona Sul, “marítima” e “sorridente” da bossa nova. Contudo, estão arranjadas de modo a aproximá-las do restante do repertório. De qualquer forma, elas demonstram compatibilidade dentro de um LP com forte presença de canções engajadas, deixando entrever que a cisão entre as correntes da bossa não era tão nítida, por exemplo, na perspectiva de arranjadores e instrumentistas.

Por esta seleção é possível perceber a variedade de opções do repertório “engajado”. Há composições identificadas à vertente nacionalista da bossa

nova, há sambas de morro e trabalhos da nova geração de compositores que, ainda que fossem influenciados pela bossa, buscavam caminhos diferentes. Quando se tratava da determinação da “autenticidade” do samba, várias leituras eram possíveis – mesmo a aproximação feita por Nara em direção ao samba “de morro” apresenta-o permeado por padrões de arranjo bossanovistas e convivendo com composições de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, por exemplo. Os afro-sambas, por sua vez, não podem ser interpretados como mero desenvolvimento dentro da bossa nacionalista, pois rompem com alguns de seus padrões, especialmente na sua concepção rítmica e execução violonística:

“Os ‘afro-sambas’ consistem na criação de uma célula harmônico-percutiva, particularmente propícia à execução no violão, que sustenta um ritmo agressivo, vigoroso, acentuado, inspirado diretamente nos candomblés da Bahia. Uma estilização do material do batuque e do samba ‘primitivo’ baiano, suporte para melodias de frases curtas e cadências recorrentes, como um mantra ritual, que assume ares políticos ao enfatizar a predominância de valores éticos (e estéticos) básicos, calcados na experiência ‘popular’.” (NAPOLITANO, 2001: 115)

Talvez seja possível pensar que, da mesma maneira que a batida da bossa nova pretendia sintetizar o som da escola de samba, a batida de afro-samba do violão de Baden Powell pretendia sintetizar o som dos rituais de candomblé da Bahia. Neste sentido, o trabalho da dupla se aproxima da abordagem feita por Edu Lobo do material folclórico nordestino, incorporando sua inspiração rítmica e melódica à estrutura harmônica elaborada a partir de procedimentos presentes na bossa nova e no jazz:

“Em linhas gerais, poder-se-ia definir o paradigma lançado pela obra de Edu Lobo, entre 1964 e 1965, como uma tentativa de uma canção épica nacional-popular, matizada nos efeitos contrastantes (poéticos e melódicos) e apoiada em acordes menos óbvios (uso constante da sétima e da nona) e arranjos mais funcionais e menos ornamentais. Por outro lado, Edu Lobo não dava prioridade ao gênero ‘samba’ e seus efeitos rítmicos mais exuberantes. Daí, talvez, decorra a sensação de economia de meios e sutilezas que tem ao ouvir suas canções, sobretudo quando interpretadas por ele mesmo.” (NAPOLITANO, 2001: 113)

A presença das composições de Edu no repertório das três cantoras evidencia seu prestígio naquele momento. Intelectuais nacionalistas consideravam Edu o exemplo a ser seguido. Seu trabalho, especialmente em parceria com letristas como Ruy Guerra, Guarnieri ou Vinícius de Moraes, completava a “subida ao morro” com a “ida ao sertão” (Reza, Borandá, entre outras) na geografia da canção engajada. Daí ser apontado como antídoto ao deslocamento para fora protagonizado pela bossa nova:

“A grande novidade trazida por Edu é que nele a influência do jazz foi definitivamente substituída pela música erudita de autores modernos brasileiros, acima de tudo o Villa-Lobos das Bachianas.”⁴⁹

Tal afirmação questionável em face de depoimentos do próprio Edu Lobo. Em uma entrevista de 1971, ele recusa o rótulo de “erudito” e afirma que nunca fez “pesquisa” e que a crítica se equivocava: *“o sujeito passa a achar que você*

⁴⁹ RÉGIS, Flávio. “A nova geração do samba”. *Revista Civilização Brasileira*, nº7, maio 1966, p. 368.

tem uma cultura musical que você não tem”⁵⁰. Como já foi mostrado, foi primeiramente através da bossa nova o contato de Edu com Villa-Lobos. Havia uma tentativa de limar a presença envenenadora do *jazz* na obra de Edu para conferir-lhe atestado de “nacional e popular”. Mas como aponta NAPOLITANO, Edu mescla temas épicos com um tratamento sutil, o que pode ser visto como evidência da continuidade da influência da bossa e do *jazz* em seu processo criativo (NAPOLITANO, 2001: 111). É exatamente esta gama de influências entrecruzadas que se apresenta nas gravações feitas pelas cantoras, ressaltando uma ou outra característica de acordo com a afinidade das mesmas com o estilo de cada uma.

Importante notar, para todos os casos, que a interferência da performance das intérpretes deve ser considerada re-significadora das obras. Isto fica bem nítido quando são comparadas as versões de Flora e Elis para *Reza* - a primeira mais balanceada, ágil, improvisada; a segunda, mais arrastada e dramática - ou de Nara e Elis para *Berimbau* – uma mais intimista, a outra mais energética. As cantoras aproximaram as composições de sua própria personalidade musical, o que de certo modo apara algumas diferenças que ficam mais audíveis nas interpretações dos próprios compositores. Suas performances revelam portanto semelhanças e contrastes dentro do repertório de canções engajadas, ingredientes disponíveis para apropriações que demonstravam divergências e interseções.

Daí o título do LP de Elis, que combina perfeitamente com o gesto expressivo de apresentação, com a mão estendida, de sua fotografia na capa do disco. Como o texto do encarte identifica o conteúdo do LP como música

⁵⁰ Entrevista em *O P*

popular brasileira e moderna, pode-se entender que esta é a qualificação dada ao samba que Elis canta. O título do LP de Flora, por outro lado, enfatiza a “moderna” e esquece a “brasileira”. Encontram-se presentes nos LPs, de forma significativa, modos diferentes de realização do “nacional”, do “popular” e do “brasileiro”. Insinuava-se a necessidade de um novo termo que pudesse compatibilizar os elementos da equação, que acabaria sendo: “MPB”.

Entre os músicos 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, as temáticas da música participante e elementos regionais - Edu Lobo. Era uma busca das raízes abandonadas, a “(...) *integração entre o morro e a cidade, entre o proletariado e a classe média (...)*”⁵¹. Incorporada em siglas como MPB ou MMPB (o primeiro M para moderna), essa vertente se tornara o adversário comercial do iê-iê-iê, por disputar com ele o mercado jovem então em expansão⁵². Interessante notar que os artigos da época mostram uma transição na terminologia, em que o emprego da expressão “samba” como sinônimo de música popular brasileira vai perdendo espaço para a sigla. Ao mesmo tempo, o uso de “novo” demonstra a identificação de algo diferente:

“Estamos agora assistindo ao surgimento de toda uma geração de jovens compositores de grande importância, cuja maneira de ver e de criar equivale a uma

⁵¹ KALILI, Narciso, op.cit. , p.119.

⁵² ibid., p.117.

*revolução dentro da música popular que talvez ultrapasse em importância e magnitude a própria bossa nova.”*⁵³

Os que pregavam a fusão da bossa com os ritmos regionais ou tradições da música popular urbana, 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:

*“Não sou compositor de música de protesto intencional (...) É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir esse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva, pois apenas se queixa”*⁵⁴.

Outra preocupação de Chico foi desvencilhar-se do rótulo de tradicionalista que lhe era imputado em comparações de seu trabalho com o de Noel Rosa (até por conta da referência explícita em *A Rita*) e, sobretudo, pela característica nostálgica de seu grande sucesso do momento, *A banda*. Em sua entrevista ao Pasquim, alguns anos mais tarde, ele comentou:

“Noel Rosa faz parte das coisas que eu ouvia muito e que eu admirava muito. As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas eu aprendi a tocar violão com a Bossa Nova. O fato de

⁵³ LOREIRO, Dagoberto. op.cit., p. 365.

⁵⁴ KALILI, Narciso, op.cit , p.121.

eu cantar músicas que diziam que era uma volta ao tradicional, é porque quando eu comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. Não foi eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a Bossa Nova não dava oportunidade. Então muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha deixa de Baden e Vinicius, Formosa, que já era, de uma certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a Bossa nova. Foi o que fez eu começar a tocar violão e a praticar música.”⁵⁵

Santuza NAVES, comparando a produção de Chico com a de Edu Lobo, percebe a convivência de uma certa reverência para com a bossa nova e a introdução de novos elementos que provoca uma certa indefinição estilística no repertório produzido por aquela nova geração de compositores:

“Como Chico Buarque, ele [Edu Lobo] admite o impacto da ‘batida’ do violão de João Gilberto sobre a sua música, embora veja o seu próprio trabalho como uma ramificação da bossa nova, já que, como outros músicos de sua geração, tende muito mais a misturar peças diferentes do repertório musical do que a lidar com um estilo claramente definido”. (NAVES, 2000: 41)

Ela também identifica nos dois uma atitude comum no trato com a tradição:

“(...) a sensibilidade de ambos [Edu e Chico] parece convergir para uma certa leitura da tradição. Tanto um quanto o outro tendem, por exemplo, a valorizar e recuperar textos musicais legados pelo passado ou restritos a espaços geográficos específicos. Mais do que propriamente recorrer à citação, eles estruturam o seu trabalho a partir

⁵⁵ “Chico Buarque”. Entrevista ao *Pasquim*, 02-09/04/1970, p. 19.

das informações colhidas após um longo período de escuta e análise”. (NAVES, 2000: 42)

A obra inicial de Chico Buarque, que ele próprio considera compreendida em seus três primeiros LPs⁵⁶, realiza o diálogo do samba urbano com as conquistas harmônicas da bossa nova. Um dos elementos de teor participante mais recorrente é a utilização do termo “samba”, em vários sentidos possíveis, como uma espécie de signo chave para representar um estado de coisas ideal, um reino de alegria e liberdade. Como no refrão de *Tem mais samba*: “Vem que passa / Teu sofrer / Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver”. De forma análoga, ocorre também pela presença do tema carnaval. Sem negar a influência da bossa na forma de cantar e tocar violão, Chico procurava manter elementos musicais do samba urbano, como o refrão cantando por coros e uso de instrumentos de percussão como o agogô. Os protagonistas de suas canções são tipos urbanos e populares, como o sambista *Juca* e o paciente *Pedro Pedreiro*.

Muitas canções de protesto remetem à dimensão local (ou regional), produzindo uma espacialidade da falta. Esta é a perspectiva de *Borandá*, de Edu Lobo, que pretendia desmistificar a religiosidade popular e o messianismo, considerados elementos 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 (...)”⁵⁷. A descrição musical 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

⁵⁶ BUARQUE, Chico. Chico Buarque de Hollanda. RGE, 1966; v.2. RGE, 1967; v.3. RGE, 1968.

⁵⁷ LP *Edu e Bethânia*. Elenco, 1966.

que expressa cansaço, desânimo e conformismo: “*Vem, borandá, que a terra/já secou borandá/É, borandá que a chuva/não chegou, borandá*”.

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 em que sua execução abandonava o espaço intimista (a boate, o apartamento em Copacabana) para espaços de caráter público (teatros, praças, auditórios de faculdades) (CONTIER , 1998: 20-21) em espetáculos como o *show Opinião* ou *Arena conta Zumbi*. Em sambas como *Opinião*, de Zé Kéti, o morro podia ser identificado pelo público 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”*

Porém, muitas vezes isto se dava apenas de um ângulo superficial, apresentando referências estereotipadas do que o CPC chamava “arte popular”. Assim, manifestou-se 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”.

Não se pode deixar de ressaltar que inicialmente MPB e iê-iê-iê disputavam basicamente um público com a mesma faixa etária, 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, afetou profundamente suas atividades durante os anos 1960 e quase toda a década de 1970 (CONTIER, 1998:19).

No âmbito musical, ficava óbvio que a Jovem Guarda era o foco da rivalidade, importando comportamentos, linguagem e instrumentos da música *pop* internacional. Críticos nacionalistas, como TINHORÃO, preocupavam-se com o aumento da utilização da guitarra elétrica como instrumento de harmonia. Através de clubes e concursos difundiam-se as novas bandas, o vestuário, o vocabulário, enfim, a estética típica do iê-iê-iê, que estaria afastando os jovens das tradições musicais nacionais⁵⁸. Acredito também que a recusa da guitarra elétrica distorcida (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 eram considerados inferiores do ponto de vista da elaboração formal própria da moderna MPB. A reportagem de Narciso KALILI enaltece a

⁵⁸ “A invasão do iê-iê-iê”. *O cruzeiro*. São Paulo: , 17 de Julho de 1967, p.80.

intelectualidade dos jovens da MMPB, contraposta à inconseqüência dos compositores de *ié-ié-ié*, “(...) porque possuem as informações sobre o mundo e o que o mundo faz, pois na maioria são universitários.” ⁵⁹

A intensidade e o grau de relevância das discussões podem ser percebidos até mesmo nos títulos das rodadas de debates e entrevistas realizadas por periódicos de boa circulação entre o público universitário em meados da década de 1960, envolvendo compositores, intérpretes, críticos e nomes importantes do cenário cultural do período. Entre 1965 e 1966, por exemplo, entre o bom número de artigos que a *Revista Civilização Brasileira* publicou sobre música popular brasileira, estão: “*Confronto: música popular brasileira*” ⁶⁰ (entrevistas) e “*Que caminho seguir na música popular brasileira?*” ⁶¹ (debate). É relevante observar que os dois são apresentados sob o signo da dúvida, desenhado a partir de expressões como “impasse” e “crise”.

Nos debates e entrevistas de meados dos anos 1960, é perceptível que as discussões em torno da música popular brasileira incorporavam questões postas pela dinâmica do mercado. As considerações tecidas pelo pianista Luiz Carlos Vinhas sobre o papel “pioneiro” desempenhado pela bossa nova partem exatamente de seu sucesso comercial:

“A primeira coisa que temos de admitir em relação à música popular brasileira nos dias atuais é que ela é sucesso assegurado, tanto aqui quanto no exterior (...) Como as gravadoras são em geral estrangeiras, elas não teriam interesse maior em divulgar

⁵⁹ KALILI, Narciso. op.cit., p.117.

⁶⁰ *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n° 4, set. 1965, pp. 305-312.

⁶¹ *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n° 7, mai. 1966, p. 375-385.

*nossa música. O fato delas gravarem música nacional indica que o público consumidor já dá preferência a esta música.”*⁶²

Edu Lobo traça uma aproximação entre os méritos estéticos e mercadológicos da bossa nova, apontando a renovação rítmica, harmônica e nas letras capitaneadas por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes como as razões de seu êxito: *“As gravadoras, que no princípio ainda importavam música estrangeira ou de má qualidade, finalmente aceitaram o movimento e se renderam ao gosto dos consumidores de discos(...)”*⁶³. A observação de Edu vai de encontro à idéia enunciada por Vinhas de que a preferência dos consumidores influenciava o comportamento das gravadoras e era informado por princípios estéticos: *“A separação verdadeira é entre música boa e ruim. E para distinguir uma da outra existe o gosto que é instrumento universal de aferição”*⁶⁴.

É exatamente pelo crivo artístico que Edu Lobo procura situar a bossa nova historicamente:

*“O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido.”*⁶⁵

⁶² Revista Civilização Brasileira, ano 1, n° 4, set. 1965, p. 305-306.

⁶³ ibid., p.308.

⁶⁴ ibid., p.310.

⁶⁵ ibid., p.308.

Sua fala procura indicar os “pais fundadores” do movimento...

*“O gênero se constituiu graças a inovações que aos poucos iam sendo introduzidas. Ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes trouxe uma nova concepção para as letras das músicas e João Gilberto concorreu para modificar o ritmo (...) o encontro de Vinícius de Moraes com Tom Jobim instituiu definitivamente a bossa nova (...)”*⁶⁶

mas não se furta a perceber a emergência de mudanças no cenário musical:

*“(...) Mas nossa música não parou aí. Surgiram variações da bossa nova original, que só atestam sua riqueza. Até que surgiu Baden Powell que introduziu o elemento afro, no caso, o samba negro, com batida (‘Berimbau’ é um exemplo) e com influência de Villa-Lobos (...)”*⁶⁷

As colocações de Tinhorão, por outro lado, demonstram bem a postura refratária que o mesmo assumia diante da bossa nova e de sua escalada de vendas no exterior. Em sua visão, a categoria “nação” aparece articulada à análise do que poderíamos chamar de divisão internacional do trabalho musical: *“Nesse momento [1958] estava criado um tipo de jazz, mas num sentido inteiramente original: a matéria-prima era brasileira e a forma norte-americana”*⁶⁸. Para Tinhorão, o concerto no Carnegie Hall, considerado pelos bossanovistas um marco do movimento e evento sinalizador da conquista do mercado internacional para a música popular brasileira, precisa ser interpretado

⁶⁶ *ibid.*, p.308.

⁶⁷ *ibid.*, p.309.

⁶⁸ *ibid.*, p.307.

como momento de reapropriação dos jazzistas norte-americanos das sugestões trazidas pela bossa nova:

*“Aquele floresta de microfones com que se defrontaram os rapazes brasileiros na noite do espetáculo era um retrato do verdadeiro interesse dos músicos norte-americanos pela música que lhes era apresentada. O que eles queriam era ver como se fabricava a coisa, era passar para a fita a linha de montagem da coisa.”*⁶⁹

Vinhas faz a defesa da bossa e aponta a necessidade de uma adequação à finalidade comercial: *“Como é muito importante para um compositor alcançar sucesso no exterior, acho que não se pode condenar as letras que falam em céu, flor e amor, porque esses temas são universais (...)”*⁷⁰. Edu, por sua vez, observa que a música está ligada aos fenômenos sociais, constatando ainda sua abordagem em outros meios massivos:

*“A tomada de posição da música popular brasileira se faz no sentido de uma ampliação, que leva ao tratamento de qualquer tema, até mesmo os sociais, que são de exclusivo interesse cinematográfico ou teatral.”*⁷¹

Comentando a música de participação, Tinhorão afirma que *“(...) só há participação na letra da composição, mas e a música que não é nossa?”* Lança também dúvida sobre as possibilidades de comunicação da canção engajada: *“Nenhuma música participante chegará ao povo com o long-playing custando sete mil cruzeiros. E não vale o argumento de que existe [sic] os rádios*

⁶⁹ *ibid.*, p.307-308.

⁷⁰ *Ibid.*, p.309.

⁷¹ *ibid.*, p.311.

*transistores, porque vinte milhões de nordestinos não têm dinheiro para adquirir este aparelho.”*⁷². Seguindo o viés econômico, ele considera que:

*“As camadas populares, porém, não tinham dinheiro para comprar vitrola e, assim, conseguiram não ser atingidas pela internacionalização do gosto, o que explica o fato de para muitos suburbanos autênticos Néelson Cavaquinho ser considerado maior compositor que Ari Barroso”.*⁷³ (306)

A autenticidade, para Tinhorão, acaba se configurando como algo derivado da condição social, que acaba determinando a possibilidade de manutenção da “pureza” da música brasileira. No entanto, ele não deixa de constatar que:

“Nesse ponto é preciso que se diga que a música popular brasileira sempre sofreu influência estrangeira. A valsa, a polca, os schotiesh (lê-se chotes), por exemplo, são todos gêneros de música estrangeira. Mas a maneira pela qual os velhos conjuntos de choros as tocavam acabou lhes dando um acento brasileiro”. “(...) Lamartine Babo (...) já era um compositor de tipo moderno, profissional do rádio, mas estava preso ao espírito da tradição brasileira. Fez vários fox-trots mais cariocas do que qualquer samba de Antônio Carlos Jobim.”⁷⁴

Tinhorão procura questionar, portanto, a brasilidade da bossa nova. Edu, por sua vez, rejeita o “purismo” e posiciona-se de uma forma mais aberta, porém crítica, lançando mão de uma referência modernista:

⁷² *ibid.*, p.310.

⁷³ *ibid.*, p. 306.

⁷⁴ *Ibid.*, p.312.

*“Lembrando as influências originais do jazz, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade: ‘A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa. O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração no folclore.’”*⁷⁵

Considero esta fala importante para a caracterização da proposta estética para a música popular brasileira desenvolvida por Edu Lobo. Sua atuação, naquele momento, foi fundamental no sentido de evitar o essencialismo do samba e trazer ritmos e outros elementos musicais regionais para o campo das possibilidades de criação no âmbito da MPB. Para Edu, portanto, a busca da brasilidade em música popular não era incompatível com a inovação e o diálogo com a informação musical estrangeira:

*“Quando se chama de autêntico só o samba, comete-se um equívoco. Dizer que bossa nova sofreu influência do jazz como fator negativo, chega a ser cômico porque então seria preciso lembrar que o samba tem influência africana e chegaríamos ao caos, sem encontrar nenhuma música autêntica. (...) Hoje de qualquer modo o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro. Os que querem o samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída”.*⁷⁶

No debate realizado no ano seguinte entre os debatedores Caetano Veloso, Nara Leão, Ferreira Gullar, Nelson Lins e Barros, Flávio Macedo Soares e Gustavo Dahal (cineasta), vários pontos reaparecem e são discutidos

⁷⁵ *ibid.*, p.309.

⁷⁶ *ibid.*, p. 312.

com bastante contundência. Nas falas de Caetano e Capinam já se percebe um posicionamento diferenciado em relação ao mercado e às possibilidades técnicas da indústria cultural. Foi neste debate que Caetano lançou a expressão “linha evolutiva” que viria a ser uma espécie de ponta-de-lança intelectual para a aventura tropicalista:

*“Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos (...) se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba(...)”*⁷⁷

Espertamente, Caetano insere a conversa com Paulinho da Viola para fortalecer seu argumento, contando que a autenticidade dele, sambista de escola de samba, não seria posta em dúvida. A fala de Caetano não deixa de ser, também, um registro do processo de constituição da gama de opções de instrumentos e timbres para a execução da MPB. As trocas culturais em curso rompiam fronteiras e colocavam em xeque panoramas sonoros previsivelmente associados a um dado gênero. Instrumentos como contrabaixo e bateria sendo introduzidos no samba são evidências de um processo de hibridação em curso, de mesmo modo que o uso de guitarras elétricas.

⁷⁷ Revista Civilização Brasileira, ano 1, nº 7, mai. 1966, p.378.

Capinam, por sua vez, ressalta a necessidade da música popular brasileira adotar uma estratégia mercadológica que lhe permita concorrer com seus adversários:

“(...) não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar valores e uma saída para ela [música popular brasileira] sem se considerar um dado fundamental: o mercado. (...) quando Roberto Carlos, Altemar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência da formação de nossos novos músicos, é porque eles foram mais rápidos e conseqüentes na utilização destas máquinas [promoção e propaganda] (...) A nossa música pode aprender do iê-iê-iê muita coisa, mas não ser substituída por ele.”⁷⁸

Prosseguindo na linha sugerida por Capinam, Nara Leão pondera:

“Não acho que o iê-iê-iê faça concorrência à bossa nova. Os discos de música brasileira continuam a vender – tenho certeza disso. O que há realmente é muito pouca produção de discos de bossa nova (...) Também não é verdade que só querem divulgar o iê-iê-iê. Toda vez que vamos a um programa de rádio nossas músicas são tocadas. Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal da música brasileira, talvez por comodismo não vai. Existe aí o preconceito – quando vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham’ ”⁷⁹

As colocações de Nara chamam a atenção para um dilema recorrente para os artistas da MPB, que diz respeito ao reconhecimento de sua criação como

⁷⁸ *ibid.*, p.379-382.

⁷⁹ *Ibid.*, p.383.

mercadoria. Parte do prestígio que obtinham advinha exatamente de um certo resguardo em relação a essa faceta da produção da música popular. Prestígio este que se convertia em valor mercadológico na medida em que conferia a base simbólica necessária para a constituição de um catálogo que traria ganhos em longo prazo para a gravadora. Cabe ainda observar que a condição social de muitos integrantes de primeira hora da bossa nova lhes permitia não pensar em fazer da música uma profissão e adotar uma atitude diletante. Ainda havia, além disso, um grande preconceito de cunho social sobre o músico de profissão.

Também sobre o dilema entre arte e mercado, Nelson Lins e Barros tece seus comentários:

*“Na minha opinião, a bossa-nova surgiu para enfrentar a música internacional, que por ser de melhor qualidade técnica entrava em avalanches no Brasil, deturpando a própria música brasileira (...)” “É verdade que sob o ponto de vista de mercadoria, é preferível ter o iê-iê-iê brasileiro do que o estrangeiro. Mas sob o ponto de vista de arte, o iê-iê-iê dos Beatles é mil vezes melhor do que o brasileiro. Por outro lado, a bossa-nova – acredito eu, é uma mercadoria de nível maior do que qualquer iê-iê-iê, mas que o povo não compra.”*⁸⁰

Para Nelson, tratava-se de uma contradição social que só poderia ser superada com o fim das contradições de classe. Neste sentido, o consumo cultural seria determinado pela ordem social. Uma dialética um pouco mais sofisticada é expressa por Ferreira Gullar:

⁸⁰ *ibid.*, p. 381.

*“O iê-iê-iê é um fenômeno da internacionalização da cultura (...) só há um modo de lutar contra isso. Não deve ser o de fechar o país mas de ter uma atitude crítica diante desses fenômenos (...) O fenômeno internacional da cultura tem aspectos positivos e negativos. O fenômeno capitalista é esse mesmo: o que o caracteriza é sua expansão indefinida, indeterminada, até morrer. Vai devorando todas as tradições populares, ao mesmo tempo que vai implantando o progresso e o desenvolvimento.”*⁸¹

A crítica nacionalista esteve envolvida em 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 Rio⁸². 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 emepistas, 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 emepistas ligados ao já declinante *Fino* (da Bossa) decidiram contra-atacar lançando um programa chamado *Frente Ampla da MPB*, que afinal teve curta duração. Para promover o novo programa, decidiram caminhar juntos em

⁸¹ *ibid.*, p. 384-385.

⁸² “Iê-iê-iê, som tabelado”. *Veja*, São Paulo, 1/10/1969, p.65.

direção aos estúdios. Sua passeata descambou para o protesto nacionalista contra o instrumento eletrificado.

Daí a grande euforia com o resultado do II Festival da Record, com as vitórias de *A Banda* e *Disparada*:

*“A noite de 10/10/1966 entrou para a história da música popular brasileira não apenas como a consagração de Chico Buarque ou das duplas Geraldo Vandré e Theo de Barros (...) mas como a volta da canção ao povo. Ninguém poderia imaginar que três horas mais tarde, numa noite fria e chuvosa, o povo daria na rua sua resposta ao pessimismo que dominava os meios musicais desde que o público de O fino da bossa desapareceu do Teatro Record para dar lugar à platéia da Jovem Guarda (...) A grande vitória daquela noite não era dos autores premiados, mas do compositor brasileiro que afirmava a força de sua música justamente no lugar onde surgiu a ameaçadora onda do iê-iê-iê”.*⁸³

A euforia duraria pouco. No ano seguinte, uma nova frente de batalha seria aberta.

“Bananas ao vento”: o tropicalismo e o cenário da MPB

O tropicalismo⁸⁴ 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. Em 1966, por exemplo,

⁸³ *Jornal do Brasil*, 12/10/1966, p. 5. apud. NAPOLITANO, 2001: 119-120.

⁸⁴ Adoto esta denominação por ser a mais utilizada nos textos que tratam do assunto. Para os fins deste trabalho, enfatizo a vertente musical do movimento.

Elis gravou composições de Caetano e Gil em seu LP⁸⁵. Exatamente as duas primeiras - *Roda* (G.Gil/ João Augusto) e *Samba em paz* (C. Veloso) exaltam o povo e posicionam-se favoravelmente a uma transformação social da qual o próprio samba - como expressão síntese do “popular” – é protagonista. Diz a canção de Caetano: “*O samba vai vencer/ quando o povo perceber/ que é o dono da jogada*”. Em tom de desafio, *Roda* cobra engajamento e preconiza a justiça social: “*(...) Quero ver quem vai ficar/ quero ver quem vai sair (...) Se lá embaixo há igualdade/ Aqui em cima há de haver (...)*”.

O primeiro LP de Gil⁸⁶ 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 canção bossa típica, *Beira mar*, em parceria com Caetano. O primeiro LP deste, por sua vez, dividido com a cantora Gal (que ainda não trazia o sobrenome Costa na capa e no texto da contracapa), mostra um resultado musical semelhante⁸⁷. Canções de amor como *Coração vagabundo* e *Nenhuma dor* (C. Veloso/Torquato Neto) utilizam-se de procedimentos harmônicos e poéticos recorrentes na bossa nova.

Em canções de Caetano como *Um dia*, *Quem me dera* e *Remelexo*, os acordes dissonantes e a “batida” aparecem ainda combinadas com elementos melódicos, arranjos (a cargo de Dori Caymmi, Francis Hime e Roberto Menescal) e temas que remetem à Bahia, denotando especialmente a influência da imagética e da sonoridade “litorâneas” de Dorival Caymmi. Surgem plantas, mares, flautas que emulam a brisa da praia, percussão, rodas

⁸⁵ REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1966.

⁸⁶ GIL, Gilberto. *Louvação*. Philips, 1967.

⁸⁷ COSTA, Gal & VELOSO, Caetano. *Domingo*. Philips, 1967.

de samba e expressões como *“Valha-me Deus! Nossa Senhora!”* (em *Remelexo*) e referências explícitas à paisagem local, como em *Um dia*: *“No Raso da Catarina / Nas águas de Amaralina / Na calma da calmaria / Longe do mar da Bahia / limite da minha vida / Vou voltando pra você”*. Completando o repertório, Gal canta composições de Edu Lobo (*Candeias*) e Sidney Miller (*Maria Joana*), esta última um belo exemplar de canção participante, com balanço bossanovista e letra engajada, idealizando o universo popular através da celebração do samba - *“não é de nada quem não é de samba”* - e fazendo a denúncia da injustiça social – *“não vive bem quem nunca teve dinheiro / Não tem casa pra morar”*.

Assim, até 1967, Caetano e Gil, bem como Torquato Neto e Capinam - letristas com importante participação no movimento, mas que então eram parceiros também de Edu Lobo - haviam participado de entrevistas e reportagens ao lado dos novos nomes que surgiam no cenário daquilo que começava a ser chamado de moderna MPB, sem transparecer quaisquer divergências em suas propostas estéticas. Pelo contrário, é visível a sua integração, e mesmo a importância que a contribuição deles adquiria para a crítica e os pares. Entrevistas de Gil e Caetano em princípio de carreira explicitam este posicionamento, ressaltado sua admiração onipresente por João Gilberto e sua ligação com a informação musical de caráter regional, dentro da perspectiva de modernizá-la. 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 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 adquiri e com a consciência que a realidade brasileira me dá.*⁸⁸

Palavras que poderiam ser postas na boca de qualquer expoente da canção participante! No texto escrito para a contracapa do LP que dividiu com Gal, Caetano deixava entrever uma mudança de rumos: *“Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo para caminhos muito diferentes dos que segui até aqui”*⁸⁹. Mas, de fato, o lançamento do tropicalismo deu verdadeiro susto entre vários críticos 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 há três anos o negócio não era tão simples assim.”* (grifo meu)⁹⁰. No entanto, extrapola os limites desta tese entender em si a guinada dos baianos. Cabe sim avaliar de que 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 Augusto de CAMPOS não só constata esta oposição, mas procurava através dela criticar o desvio da MPB dos procedimentos intimistas de interpretação da bossa, que a Jovem Guarda

⁸⁸ KALILI, Narciso. op.cit., p.119.

⁸⁹ COSTA, Gal & VELOSO, Caetano. *Domingo*. Philips, 1967 (contracapa).

⁹⁰ “Caetano Veloso”. Entrevista cedida ao jornal *O Pasquim*, n.º 84, 11-17/04/1971, p.5.

estaria preservando (CAMPOS, 1968:112). 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* (...)” (CAMPOS, 1968: 54). Analogamente, era este mesmo poder criativo ligado aos meios técnicos que a Poesia Concreta pretendia representar, enquanto vanguarda. Sua visão da bossa, aproximada à dos tropicalist

o que transparece na análise da fusão dos aspectos visuais e sonoros na interpretação de Maria Bethânia para a canção *Carcará* (CONTIER, 1998:36). *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 (PELEGRINI, 1997). Esta discussão ressalta por contraste um certo elitismo 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.

Augusto de 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 a 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.” (CAMPOS, 1968: 113-114)

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, Júlio Medaglia e 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.*” (CAMPOS, 1968: 161).

As características altamente incorporadoras do movimento, ligadas à antropofagia modernista 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. Neste aspecto, a referência mais nítida era a dos *Beatles*. Segundo NAVES, “*Ao incorporar o impacto dos Beatles à sua estética, os tropicalistas estão atualizando o gesto da geração anterior, que dez anos antes utilizou, na elaboração da bossa nova, os procedimentos do jazz mais avançado de seu tempo*” (NAVES, 2000: 43).

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 (...)*” (CAMPOS, 1968: 193). Caetano Veloso, em uma avaliação posterior sobre o mesmo tópico, ressalta essa mesma perspectiva do depoimento de Gil:

“Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acorde perfeitos maiores em relações insólitas. Isso deve muito ao modo como ouvíamos os Beatles

(...) Na verdade foi uma composição de Gil, 'Bom dia', que sugeriu a fórmula. A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores” (VELOSO, 1998: 169 – 170)

O tropicalismo, portanto, busca seu posicionamento colocando em questão os valores estéticos estabelecidos pela bossa nova, mas simultaneamente busca situar-se historicamente como sucessor e herdeiro na forma como ambiciona apropriar-se do aparato técnico da indústria fonográfica e na reivindicação da qualidade artística da criação inovadora. E talvez seja uma das canções de Gil, *Domingo no parque*⁹², a 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 fascinara o baiano. O arranjo de *Domingo no parque* aponta uma solução análoga à 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.

A 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*

⁹² 2ª colocada no III Festival da Record, gravada em GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1968.

derrubar barreiras ficou evidente para Gil ao trabalhar com o grupo paulista Os Mutantes, cujo ecletismo e despreendimento 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 naturalidade⁹³, 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 emepista Sidney Miller afirmaria que se permitia “*através da universalização do gosto popular, firmarem posição os grupos que dominam o mercado do disco*”⁹⁴. 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, alegria*: “*Caminhando contra o vento/sem lenço sem documento/ (...)espaçonaves guerrilhas/em cardinales bonitas/eu vou/ em caras de presidentes/(...)bomba ou Brigitte Bardot (...)*”⁹⁵.

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 (AGUIAR, 1994: 151). Sua linguagem

⁹³Incorporavam a linguagem rápida da propaganda: os Mutantes compuseram inclusive o *jingle* da Shell em 1968 (CALLADO, 1997).

⁹⁴MILLER, Sidney. “O universalismo e a MPB”. *Revista Civilização Brasileira*, v.4, n.º 21/22, set/dez. 1968, pp.207-221.

⁹⁵ 4ª colocada no III Festival da Record, gravada em VELOSO, Caetano. Caetano Veloso. Philips, 1967.

despojada e fragmentária, o arranjo com guitarras e órgão executado pela banda de *rock* Beat Boys, a harmonia simples e o ritmo de marcha davam um tom simultaneamente despretensioso 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 “violões e maracas” 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 de povo um povo **sem** terra, **sem** pouso e **sem** amor (*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 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”*). Como aponta NAVES:

“Daí as palavras compostas, fundindo um termo da cultura popular brasileira com um outro que representa a cultura de massa de origem norte-americana, como “batmacumba” e “bumba-iê-iê-boi”. No plano musical, passo equivalente se dá aproveitando-se as coincidências rítmicas entre o rock e o baião, ambos em tempo binário fortemente marcado, com andamento rápido e relativamente pouco sincopado”. (NAVES, 2000: 43)

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 novidades⁹⁶.

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 contracultura⁹⁷.

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 reivindicasse uma posição de vanguarda, pretendia ser consumido massivamente. Defendia-se 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

⁹⁶ 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, 1998).

⁹⁷ 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, 1986).

guarda, por exemplo - convivia 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.” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998: 67).

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 próprios 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 ressaltado⁹⁸. 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,

⁹⁸ André Midani, diretor da gravadora Philips no período em questão, chamava atenção para a “seriedade profissional” de Gilberto Gil, contrapondo-o à postura “diletante” dos bossanovistas. apud. MORELLI, 1991: 68.

gravando regularmente e procedendo com total “profissionalismo”. Neste ponto podemos afirmar que os bossanovistas e emepistas eram bem 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”⁹⁹. 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”.

⁹⁹ “Estrada da fama”. *Veja*. São Paulo: Abril, 8/11/1972, p.95.

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 também 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.

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.

Para ironizar a canção de protesto no III FIC de 68, os Mutantes compuseram *Dom Quixote*, uma sátira às pretensões revolucionárias da esquerda. O que era considerada a mesmice dos emepistas 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. Enquanto

uma parte do público aplaudia a reviravolta tropicalista, outra parte ansiava 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 Festival Internacional da Canção (FIC), 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 (AGUIAR, 1994:148).

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**¹⁰⁰. 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”¹⁰¹. 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

¹⁰⁰ 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.

¹⁰¹ CABRAL, Sérgio. “Os festivais já encheram o saco”. *O Pasquim*, n ° 25, 1970, p.7.

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.

Cabe aplicar a idéia de “música festivaleira” para indicar a forma com que 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*.

A despeito da crise, e também das dificuldades acarretadas pelo recrudescimento da censura no cenário posterior ao AI-5 de 1968, a vitalidade da MPB e seu lugar central na vida cultural e na produção fonográfica viriam a ser afirmadas na década seguinte. Considero que sua consolidação contou com uma certa conciliação entre os pólos antes conflitantes dos emepelistas e tropicalista. Porém, contou sobretudo com o surgimento de propostas alternativas para resolver seus dilemas. Este era o caso do Clube da Esquina, como irei mostrar no capítulo seguinte.

4. Quarto capítulo: “Sou do mundo, sou Minas Gerais” uma proposta alternativa de transculturação na MPB

Neste capítulo procuro identificar na obra do Clube da Esquina os processos de hibridação resultantes do intercâmbio com diferentes músicas populares como *rock*, *jazz*, tradições regionais do interior brasileiro, música latino-americana e bossa nova, entre outros. Tratarei inicialmente de definir as particularidades da contribuição dos músicos do Clube da Esquina para a MPB partindo de duas frentes complementares: a discussão de sua identidade musical, enquanto formação cultural, tendo como marcos principais o emblemático álbum duplo Clube da Esquina (1972) e o que denomino “metáfora da esquina”; a contextualização de suas realizações artísticas em contraponto ao “nacional-popular” e ao tropicalismo na virada dos 1960 para 1970.

A formação Clube da Esquina e sua identidade musical

Começo com uma exposição a respeito das relações e identidades envolvidas naquilo que chamamos de **formação cultural**, pensadas no contexto do espaço urbano. Na conceituação de sociologia da cultura oferecida por Raymond WILLIAMS, as *formações* são as formas de organização e auto-organização próprias dos produtores culturais, independentes de *instituições* (WILLIAMS, 1992: 35). Como explica o autor, a **formação** é uma “(...) *associação consciente ou identificação grupal (...) por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral.*” (WILLIAMS, 1992:

68-69). Ao tratar do grupo de intelectuais denominado de *Bloomsbury*, ele observa que “(...)seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer ‘grupo’; segundo diziam, eram principalmente **amigos**, com certas ligações familiares(...)” (grifo meu) (WILLIAMS, 1992: 79) ¹⁰². Algo deste tom diria Fernando Brant: “A transa existe, **naturalmente**, mas sem essa de bando, não existe grupo.”¹⁰³ (grifo meu). 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.(...) Havia 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.”¹⁰⁴

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, ouvisse 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 (...)”¹⁰⁵

¹⁰² Este grupo de intelectuais, que incluía nomes como a escritora Virginia Woolf e o economista John Keynes, era assim denominado porque alguns integrantes residiam no bairro londrino com este mesmo nome.

¹⁰³ “Conversando no bar com Fernando Brant”. *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n.º 2, mar. 1976.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet, Maio de 2000.

¹⁰⁵ NASCIMENTO, Milton. *Posfácio*. (BORGES, 1996: 358).

A atuação dos membros parece de certa forma regulada por estas interações sociais, o que implica em que sua qualidade e intensidade dependessem 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](...)”¹⁰⁶.

Em todos 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* em relação a outros tipos que lhe são contemporâneos, como os movimentos musicais, conjuntos ou bandas. A vantagem do uso do conceito de formação é exatamente oferecer uma compreensão minimamente sistemática de um fenômeno cultural extremamente dinâmico e permitir que este objeto instável seja tratado sem lhe retirar esta característica essencial, a informalidade.

É preciso esclarecer que não procuro apontar uma “origem” da formação, num sentido estritamente factual ou cronológico do termo. Até porque, deste ponto de vista, o Clube não “começa” na esquina. Poderia começar em Três Pontas, com a amizade e o início da parceria musical entre Milton Nascimento e Wagner Tiso em conjuntos como os *W’s Boys* (Milton virou Wilton para participar), ou nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy, em Belo Horizonte, onde Milton conheceria os irmãos Borges em 1963. Seria, no entanto, um equívoco “datar”

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

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 rígido para suas composições. 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.

Desde o princípio, fica claro que só podemos viabilizar a nossa discussão encontrando um elemento mediador entre estes dois fenômenos históricos e sociológicos, e que este só pode ser a cidade. No caso em estudo, é preciso tratar de Belo Horizonte. Desde seu projeto, já na virada do século XIX para o XX, a capital mineira 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” da modernidade. Surgiriam forças sociais para além do controle dos planejadores, e a cidade jamais foi somente aquilo que suas plantas determinavam. 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 da Esquina. Alguns exemplos: 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.

No período específico que estou abordando, considero importantes 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 1970, 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 (CASTRO, 1994: 26-34). Ao mesmo tempo, a censura e o autoritarismo do regime militar pretendiam esvaziar e tornar impessoal o espaço público, e as proibições e repressões violentas para reuniões públicas evidenciam o isolamento como uma intenção política do regime.

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” (CARLOS, 1996: 66). 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*” (CARLOS, 1996: 68). A quebra das referências urbanas pode implicar 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 (CARLOS, 1996: 68-69).

A “esquina” remete imediatamente à paisagem urbana. Como sugere ARANTES, “(...) *ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas*” (ARANTES, 1994: 192). É possível, assim, falar na esquina como espaço de sociabilidade. 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 passar ou ficar, espaço que atrai mas não aprisiona. De caminho, ela se transmuta em destino, para depois tornar-se novamente caminho. A prática da sociabilidade neste espaço, desta forma, opõe-se ao comportamento reservado e impessoal dos passantes.

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 bobeira(...)*” (BORGES, 1996: 167). Para Lô Borges, a “esquina” era o “*lugar onde acontecia de tudo: música, futebol, peladas homéricas*”, um lugar “*democrático*”¹⁰⁷. Reparemos como a fala de Lô enuncia expressamente situações de sociabilidade. 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 (...)*”¹⁰⁸.

Em termos de prática musical, a primeira vez que a expressão “Clube da Esquina” aparece é no disco *Milton* (EMI, 1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram o *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

¹⁰⁷ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

¹⁰⁸ “Santa Tereza”. *Caderno Minas - Hoje em dia*, 1/8/99, p.4.

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.”*

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*” 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 entrechocar formas musicais opostas, mas encontrar nelas proximidades insuspeitas, encontrar “(...) *resistindo na boca da noite um gosto de sol*”¹⁰⁹.

Vale destacar aqui que, ainda que os membros do Clube reconhecessem 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

¹⁰⁹ *Nada será como antes*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. *Clube da Esquina*. EMI LP, 1972.

esquinas e ruas de Belo Horizonte, e a determinação de transpor para o estúdio a informalidade da cantoria em espaço aberto. Para os membros do Clube foi o espaço público que passou a exercer a função de meio primordial para a comunicação musical, como 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 bares¹¹⁰. Isto também é perceptível no trabalho do fotógrafo Cafi para contracapas e encartes de discos como *Clube da Esquina* e *A página do relâmpago elétrico*.

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”. Tratava-se de ambientes propícios para o contato com as culturas populares e com a vida cotidiana da cidade, ressaltando a importância do hábito boêmio e todo desempenho oral ligado à conversa de bar. Formam-se assim canais informais onde aqueles grupos sociais que estão marginalizados ou politicamente reprimidos (pela censura, por exemplo) encontram vias para manifestar seus anseios.

¹¹⁰ “Arte e artistas”. in: *O cruzeiro*. Rio de Janeiro. n ° 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.

A particularidade destas relações remete-nos à idéia de TREBITSH de que os lugares de sociabilidade de intelectuais funcionam como “campos magnéticos” (TREBITSH, 1992: 14-15). Isto significa que, além de situar uma disputa simbólica

por posições de “prestígio”, estes lugares também viabilizam aproximações e afinidades entre seus freqüentadores. 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. Havia ainda o *Bucheco*, reduto da boêmia e dos apreciadores de *jazz*, e o *Berimbau*, casa onde se apresentaram Milton, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas (um de seus donos, por sinal) e servia de ponto de encontro e troca de informações entre os músicos.

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.*” (BORGES, 1996: 65). As práticas de sociabilidade intercalavam-se com outras práticas e relações sociais mais “interessadas”. Mais uma vez os músicos aparecem como indivíduos limítrofes, que se relacionam enquanto “artistas”, “profissionais” e integrantes de um círculo de sociabilidade que, de alguma forma conforma estas duas identidades: “músicos”. 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 Márcio Borges, Toninho 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.” (BORGES, 1996: 176)

Do ponto de vista de sua formação cultural, as atitudes modernas conviveram com o tradicionalismo. 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 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.” (BORGES, 1996: 195)

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.” (BORGES, 1996:207)

Sua observação deixa entrever que, na capital mineira, uma variedade particular de atitude “moderna” instaurara-se entre os músicos, que posteriormente foi inevitavelmente relacionada pela crítica especializada, e mesmo por alguns pares, à “mineiridade”. Percebe-se assim, no próprio espaço da cidade, uma tensão entre provincianismo e cosmopolitismo que estará diretamente vinculada às formas de ocupação do espaço e práticas sociais a estas associadas. 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.

Numa cidade em que o cosmopolitismo convivia 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. 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. 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] (...)”*¹¹¹

Essa diversidade, porém, não correspondia à visão hegemônica da crítica de MPB, que via nas regiões elementos “regionais”. 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

¹¹¹ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio de 2000.

deixava influenciar por uma música “estrangeira”. A desconfiança de uma ala da crítica em relação à influência do *jazz* no trabalho de Milton transparece em trabalhos como o de Vasco MARIZ (MARIZ, 1977). O nacionalismo “essencialista” podia, 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 1º LP (*Travessia*. Codil, 1967¹¹²), assinados pelos músicos Edu Lobo e Paulo Sérgio Valle e pela crítica Geni Marcondes. 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 (...)”*¹¹³

Ocorre também a ênfase a uma audição “estudada” dos “mestres” que fornecem o material “novo”, negligenciando os eventuais contatos com a música popular “de rua” praticada por músicos que não são “sérios”: o tradicional,

¹¹² Este LP mereceu um bem cuidado relançamento em CD pela Dubas Música, em 2002.

¹¹³ Encarte do LP *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

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 o *West Coast* e as canções de um Gershwin ou Porter, Edu Lobo e alguns integrantes do Clube estavam entre aqueles que acompanhavam também o *jazz* mais contemporâneo. Nomes como John Coltrane ou Miles Davis representavam estas correntes de vanguarda que buscaram uma afirmação da tradição negra em consonância com a radicalização política da época, avançando depois também numa fusão com o *rock* em busca de público jovem, num momento em que o *jazz* se isolara deste (HOBSEBORN, 1990: 18-21).

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*. 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 deste LP (e depois do LP *Courage*. A & M Records, 1968). Lembro ainda que esta foi a primeira composição de Milton gravada por Elis Regina, em seu LP *Elis* (Philips, 1966).

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'(...)"*¹¹⁴

Aqui vemos a identificação do “popular” com a pureza, a “naturalidade”. Ao mesmo tempo, sua recepção se marca pela estética pretendida pela canção engajada de retratar a “dura realidade”. 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”. 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.”*¹¹⁵. 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 modos regionais. Ou talvez,

¹¹⁴idem.

¹¹⁵ “20 anos de Travessia”. Veja. São Paulo: Abril, jan. 1987, p. 119.

*impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de meios técnicos e de conhecimento harmônico.*¹¹⁶

A bossa aparece portanto como a fonte de sofisticação (especialmente harmônica) e formalização capaz de “elevar” 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 Tapajós¹¹⁷. 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. 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.” (ANHANGUERA, 1978: 118)

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

¹¹⁶ Encarte do LP *Milton Nascimento*. Reedição histórica do 1º LP. 1987.

¹¹⁷ “Andança”. *Veja*, 9/7/1969, p.58.

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, 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.”¹¹⁸

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. Enquanto na bossa o uso das dissonâncias era coerentizado em seqüências construídas com a utilização de acordes intermediários, preparatórios¹¹⁹, as músicas do Clube tendiam a uma harmonização mais livre, que

¹¹⁸ Milton Nascimento. Reedição histórica do 1 ° LP. 1987.

¹¹⁹ 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, 1989:118-119).

se inspirava tanto nas novas correntes do *jazz* quanto em tradições musicais populares. Uma comparação gráfica entre os esquemas harmônicos de canções de Milton e Chico Buarque, mostra de que forma o primeiro era influenciado pelo modalismo:

*“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.”*¹²⁰

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 interessantes, como no caso do samba *Me deixa em paz* (Monsueto e Ayrton Amorim)¹²¹. 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

¹²⁰ “Cores de dois estilos”. *Realidade*, fev. 1972, p.22.

¹²¹ LP *Clube da Esquina*. EMI, 1972. Sobre a participação de Alaíde Costa nesta canção, ver “Alaíde”. *Veja*, 4/5/1972, p.78.

Milton injeta uma carga emocional e interpretativa bem distante do espírito *cool*.

Naquele contexto a eletricidade, de uma certa forma, representava um índice de internacionalização. 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 (...)*”¹²². Isto, porém, não lhe rendeu uma classificação como roqueiro ou tropicalista, apesar de faixas como *Para Lennon e McCartney* ou *Durango 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(...)”¹²³. Observo que, num cenário tão polarizado, era difícil delimitar as particularidades emergentes do Clube da Esquina.

Cumpramos ressaltar a importância da atuação do conjunto no disco Milton e no LP com seu próprio nome (*Som Imaginário*, EMI, 1970). Em sua primeira formação, o grupo era composto por Wagner Tiso (Piano), Luiz Alves (Baixo), Tavito (Guitarra Base), Frederyko (ou “Fredera”, Guitarra Solo), Robertinho Silva (Bateria) e Zé Rodrix (Órgão Elétrico e Voz). A familiaridade de todos eles com a linguagem musical internacionalizada, de viés roqueiro ou jazzista, é perceptível nos dois trabalhos. A própria capa do disco do conjunto, trazendo

¹²² “Milton”. *Veja*, 25/03/70, p.70.

¹²³ “Show Gal Costa e Som Imaginário”. *O Pasquim*, n° 83, 4-10/02/1971, p.15.

um desenho estilizado do instrumento de cada integrante voando no espaço – alguns até providos de asas – enfatiza a liberdade formal e a ênfase no desempenho de seus músicos como instrumentistas. As composições, a maioria feita pelos próprios membros, têm caráter bem experimental, mesclando canção e improviso, letras em português e inglês, explorando sonoridades elétricas, muitos timbres na percussão e mudanças inesperadas de compasso.

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. Até Elis Regina, ferrenha defensora do nacionalismo na MPB, se rendeu às inovações roqueiras com medo de “cansar o público”. Isto é particularmente visível em seus dois LPs produzidos por Nelson Motta no início dos anos 70, com a gravação de canções de Gil e Caetano enviadas de Londres e apresentação de composições escritas em inglês com uma atmosfera *soul*, como *These are the songs* (Tim Maia) e *Black is beautiful* (Marcus e Paulo Sérgio Valle)¹²⁴. Esta virada se faz especialmente importante porque Elis desempenhava, como intérprete de maior prestígio da MPB, um papel de referência para repertório no cenário musical¹²⁵.

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

¹²⁴ Respectivamente, nos LPs *...Em pleno verão*. Philips, 1970 e *Ela*. Philips, 1971.

¹²⁵ “A volta de Gal, Elis e Nara”. *Veja*, 26/03/1969, s/p.

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*.

Comentando o disco *Milton*, 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(...)” (ANHANGUERA, 1978: 118). 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 Milton situado ao mesmo tempo na tradição e na vanguarda.

O que se deve aprofundar é a natureza da mistura 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.” (BORGES, 1996: 13)

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 deste músicos com trajetórias de vida e formação musical tão diferenciadas. Ao fazer uma crítica do que chama de noção reacionária do lugar, Doreen MASSEY sobre formulação de um sentido global do lugar “*voltado para fora*”, entendendo-o não como uma fronteira definida para o local, mas como “encontro” construído a partir de uma “*constelação particular de relações sociais*” que articulam local e global (MASSEY, 2000, 178). Sua concepção pode ser utilizada para caracterizar a ‘esquina’, uma vez que propõe o lugar como resultado de interações em processo, que não opõe interior e exterior (a ‘esquina’ define e é definida pelo ‘mundo’) e comporta várias identidades. Singulares, mas não fixas.

Mas é preciso 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 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* jôquei) 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 tocar em bandas, tocar no palco, usar cabelo comprido e experimentar drogas, por exemplo¹²⁶.

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(...)” (ANHANGUERA, 1978: 119). 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 (...)” (ANHANGUERA, 1978: 110)

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...(...)” (ANHANGUERA, 1978: 112)¹²⁷. A importância desta maturação

¹²⁶ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

¹²⁷ Esta canção foi depois relançada no LP de Beto Guedes *Sol de Primavera* (EMI, 1979) e a versão de compacto inserida na edição remasterizada em CD do LP *Minas* (EMI, 1975).

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.” (ANHANGUERA, 1978: 214)

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 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, wara ai ri iu se, uana guet folou mi rear (...)*¹²⁸

¹²⁸ LP *Terra dos Pássaros*. EMI LP, 1979.

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 sequência textual da frase, embora se adequem perfeitamente à sequência 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 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. Ocorria então uma forte penetração da música *pop* de origem anglo-saxã, e o surgimento de conjuntos e intérpretes que compunham e cantavam em inglês a fim de participar da maior fatia do mercado fonográfico. *Falso inglês* discute 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).

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”¹²⁹. 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).

Sob a perspectiva da crítica especializada, Milton “de repente” transformara-se para uma imagem de “voz agressiva” e “roupas berrantes” com o disco e *show Milton Nascimento ah...e o Som Imaginário*, sucesso de público por 8 meses e 5000 cópias (note-se como a vendagem já se tornara critério relevante!). 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 performática 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”¹³⁰.

¹²⁹ LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

¹³⁰ *O Pasquim*, n.º 90, 25-31/3/1971, pp.3-7.

O álbum duplo *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, estão longe das sombras da concessão comercial*”¹³¹. 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.*”¹³²

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* (EMI, 1972). 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 à tona a inconsistência desta oposição: “*Eu era sempre apresentado como um*

¹³¹ MORAES, Renato de. “A voz da esfinge”. *Veja*, 3/05/1972, p.56.

¹³² *idem*.

compositor ‘**sério**’ e ‘**tradicional**’, mas em 1967, em Minas, eu já tocava guitarra”¹³³ (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 o estereótipo de “tradicional”, como podemos ver na entrevista que concedeu a *O Pasquim*. 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 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*.

Foi com o disco *Clube da Esquina* que houve um aprofundamento da proposta de trabalho coletivo¹³⁴. Vale ressaltar que *Clube da Esquina* foi o segundo álbum duplo produzido no Brasil, embalado em capa dura dupla (duas faces internas). O primeiro havia sido – *Fa – tal -* , de Gal Costa (Philips, 1971), mas trazia uma mescla de faixas de estúdio e gravações ao vivo do show A

¹³³ *ibid.*, pp.55-56.

¹³⁴ Tal observação é compartilhada pelo Prof. Ivan Vilela, responsável pela seção analítica dedicada ao LP *Clube da Esquina* na página eletrônica www.museclubedaesquina.com.br. Muitas das considerações que se seguem são devedoras de seu texto.

todo vapor. 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). 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 (...)” (BORGES, 1996: 263-264).

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 céu (remetendo à canção *Nuvem Cigana*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos).

O mosaico traduz bem o que era proposto musicalmente: uma combinação plural de sonoridades e referências musicais que iam do regionalismo ao *jazz*, do samba tradicional ao *rock progressivo*, da bossa nova à canção latino-americana. Em termos composicionais, observamos a rica variedade obtida pela alternância entre os parceiros adotada pelo Clube. O álbum duplo trouxe composições próprias de Milton(12) e Lô(8) atuando com todos os letristas que então faziam parte do grupo: Fernando Brant(6), Ronaldo Bastos(6) e Márcio Borges(6), e também juntos na parceria instrumental *Clube da Esquina nº 2*. 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.

Parceiro	Fernando Brant	Ronaldo Bastos	Márcio Borges
Milton Nascimento	<i>Saídas e Bandeiras nº 1</i> <i>San Vicente</i> <i>Saídas e Bandeiras nº 2</i> <i>Pelo amor de Deus</i> <i>Ao que vai nascer</i>	<i>Cais</i> <i>Cravo e canela</i> <i>Um gosto de sol</i> <i>Nada será como antes</i>	<i>Os povos</i>
Lô Borges	<i>Paisagem na janela</i>	<i>O trem azul</i> <i>Nuvem cigana</i>	<i>Tudo que você podia ser</i> <i>Um girassol da cor de seu cabelo</i> <i>Estrelas</i> <i>Trem de doido</i>

O álbum duplo *Clube da Esquina* 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. Cada músico toca guitarra, piano, percussão; porém, o baixo tocado por Toninho Horta, que “é” guitarrista, é diferente do tocado pelo “baixista” Luiz Alves. Nega-se o tecnicismo preciosista e racional: vocais de *O Povo*, onde nem todos são “afinados”.

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.”¹³⁵. 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” (ANHANGUERA, 1978: 129). 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 consequência de um ritmo de trabalho nada rígido. 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 diante¹³⁶. 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”¹³⁷.

¹³⁵ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio 2000.

¹³⁶ Encarte do LP *Clube da Esquina*. EMI, 1972.

¹³⁷ Entrevista cedida ao jornalista Chico Pinheiro no programa *Espaço Aberto*, canal GNT, 1999.

Neste sentido, o aspecto lúdico da criação musical aparece como um elemento constitutivo da identidade do Clube. 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. Em tempo: o disco foi gravado em duas semanas, mas a EMI-Odeon flexibilizava os horários de estúdio.

Isto remete à questão da “profissionalização” do músico. A alta produtividade dos tropicalistas em estúdio é algo a ser ressaltado. 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”¹³⁸. Neste ponto posso afirmar que os bossanovistas e emepistas eram bem 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*

¹³⁸ André Midani, diretor da gravadora Philips no período em questão, chamava atenção para a “seriedade profissional” de Gilberto Gil, contrapondo-o à postura “dileteante” dos bossanovistas. (MORELLI, 1991: 68)

*para tomar chope, iriam faturar horrores.*¹³⁹. Entendo que uma das características mais marcantes do Clube da Esquina foi exatamente sua resistência ao “profissionalismo”, o que interpreto como momento mesmo do choque entre as noções mercadológicas e os valores culturais específicos da formação de seus membros.

Ao lado dos títulos lê-se as durações 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 n.º 1* com 0'43 e *Dos Cruces* com 5'18. É possível concluir que se afirma aqui a recusa do padrão estabelecido, viabilizada no contexto de um disco “conceitual” (e duplo), no qual as músicas só fazem sentido dentro de seu encadeamento preciso. Se a indústria fonográfica 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.

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 (...)*” (ANHANGUERA, 1978: 216). O mesmo disco fecha com uma variação de Novelli sobre *Minas*, o tema de Milton que

¹³⁹ “Estrada da fama”. *Veja*. São Paulo: Abril, 8/11/1972, p.95.

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.

Esse aspecto conceitual é ressaltado em *Clube da Esquina* pela interligação das faixas através de recorrências melódicas e uso de temas incidentais. A seção final de *Cais* (Coda) retorna em *Um gosto de sol*, com o arranjo de piano e voz substituído pelas cordas de orquestra. Há também canções co

composição (*Os Povos, Nada será como antes*), uso de compassos atípicos, como no caso do “samba ternário” *Cravo e Canela*, e de polirritmia entre o acompanhamento de base e a melodia principal como em *Ao que vai nascer* (4/4 na melodia e 6/8 no acompanhamento). Esta última já vinha sendo experimentada por Milton em composições anteriores, como *Sunset Marquis* 333 *Los Angeles* e *Maria Três Filhos*, ambas com letra de Fernando Brant¹⁴⁰.

Prossigo com uma avaliação do trabalho dos letristas. 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.*”¹⁴¹. 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 ibero-americana.

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 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. O desejo de

¹⁴⁰ Respectivamente, LP *Milton Nascimento*. EMI, 1969 e LP *Milton*. EMI, 1970.

¹⁴¹ “Coversando no bar...”. op. cit., p.9

mudança não implica num projeto acabado. 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”¹⁴²*

É importante 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 nem a dependência do “dia que virá”. 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 (...)*”¹⁴³. A partir deste referência ao cotidiano, indica-se no universo popular os elementos para superação deste impasse:

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*

¹⁴² LP duplo *Clube da Esquina*. EMI, 1972.

¹⁴³ Os povos. Milton Nascimento e Márcio Borges. LP *Clube da Esquina*. EMI, 1972.

*um brilho cego de paixão e fé / faca amolada(...)*¹⁴⁴

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.” (GARCIA CANCLINI, 1997: 257)

Dessa forma, entendo que a obra do Clube da Esquina inverte o sentido da operação cultural promovida pelos participantes. Nada de levar o “culto” ao “popular”, nada de “sofisticar” o “rústico”. A tradição pode passar 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

¹⁴⁴ LP Minas. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

Clube apresenta não é o “mau gosto”, o *kitsch* ou brega valorizados pelos tropicalistas, mas um “outro gosto” sem fronteiras, em que vozes se tornam instrumentos e 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 (...)*” (ANHANGUERA, 1978: 118). A valorização do improviso 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.

Destaco também 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

Ainda há que se destacar que este “popular” não precisava ser necessariamente brasileiro. Desde o início dos anos 70 ficara evidente a ligação dos membros do Clube com outras tradições populares. 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 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 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(...)” (ANHANGUERA, 1978: 215-216)

Se a canção engajada trazia um esquema narrativo que descrevia personagens populares e seu cotidiano (pescadores, lavradores, jogadores de futebol, pedreiros, operários) e traçava pontos de identificação com este universo através da própria música, este tipo de descrição era bastante impessoal. As figuras “populares” eram esquemáticas e abstratas, apresentadas em situações estereotipadas e muitas vezes desprovidas de capacidade de ação. Os letristas do Clube da Esquina, por sua vez, foram 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 Beбето* (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 procissão 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.

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 freqüentador 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 transações 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, inclusive através dos meios de comunicação de massa. Terminado o mapeamento dos intercâmbios realizados pelos músicos do Clube da Esquina, cabe a seguir procurar compreender de que forma seus trabalhos se inseriram na década de 1970 e como participaram do processo de consolidação da MPB.

5. Quinto capítulo : Canções feitas na esquina do mundo: A consolidação da MPB e a produção do Clube da Esquina

Neste capítulo tratarei do “assentamento” do conceito de MPB na década de 1970, abordado principalmente através da produção do Clube da Esquina. Apresentavam-se então tendências de reabilitação de antigos gêneros, de aproximação de estilos regionais à linguagem *pop/massiva* e de acomodação de procedimentos vanguardistas à dinâmica do mercado e ao panteão da MPB. Enfrentando censura, prisão e exílio “voluntário” ou forçado, seus principais artistas desempenhavam papéis destacados na vida cultural e política do país. Ainda no auge da repressão e da censura, nos primeiros anos da década, falava-se em “vazio cultural” ao mesmo tempo em que se esvaziavam os canais de atribuição de prestígio, em especial os festivais de canção popular.

Contudo, a 2ª. metade da década mostrou uma MPB consolidada que desempenhava um papel central na produção de música popular no Brasil. Também mostrou um intenso diálogo com a produção internacional, alimentado pela migração de músicos para outros países (em especial os Estados Unidos), a gravação de discos próprios no exterior ou participação em discos de artistas estrangeiros e a inserção em um circuito internacional através de festivais de *jazz* como o de Montreux ou realizados no Brasil com a presença de artistas vindos de outros países. Focalizarei a inserção de Milton Nascimento e outros integrantes do Clube em “escala internacional” a fim de superar versões deterministas e redutoras do entendimento da posição dos músicos populares brasileiros que costumam apresentá-los neste âmbito como criadores necessária ou inevitavelmente a reboque de padrões impostos “de fora”.

O processo de consolidação da MPB

No final da década de 1960, a perspectiva comercial suplantava 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 italiano¹⁴⁵. Em 1971, os principais compositores ignoraram os festivais. Sérgio Ricardo, entrevistado sobre o assunto, afirmava que “(...) criou-se um clima nos bastidores que impede os bons de aparecerem”¹⁴⁶. No VII FIC, em 1972, a organização chegaria ao ponto de substituir o júri alegando visar um resultado exportável. Para o produtor global Walter Clark, esta era “(...) a única maneira de exportar música brasileira”¹⁴⁷. De fato, os conflitos eram mais profundos, e envolviam a decisão da emissora de manipular o resultado para garantir a vitória de *Fio Maravilha*, canção de apelo popular de Jorge Ben defendida por uma cantora emergente no cenário dos festivais, Maria Alcina, já contratada pela própria Globo. Boa parte do júri, que era presidido por Nara Leão, pendia por *Cabeça*, composição de inspiração concretista de Walter Franco. O júri brasileiro acabou destituído, e todos foram substituídos por jurados estrangeiros (MELLO, 2003: 421-422). Ao tentar ler uma manifesto em protesto contra a decisão, Roberto Freire, um dos jurados, acabou sendo espancado. Este festival seria marcado ainda pela interferência da censura na apresentação de

¹⁴⁵ 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.

¹⁴⁶ “Os grandes ausentes”. *Manchete*, 09/10/1971, p.18.

¹⁴⁷ “Fora do ar”. *Veja*. São Paulo: Abril, 4/10/1972, pp.73-74

Hermeto Pascoal e Alaíde Costa da música *Serearei*, na qual o ousado Hermeto pretendia utilizar galinhas e porcos como instrumentos musicais.

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 vencedoras¹⁴⁸. Era o que constatava Edu Lobo: “os novos compositores acreditam que o Festival os revelará, mas o caráter comercial fez dessa possibilidade quase que uma ilusão”¹⁴⁹. No início da década de 1970 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 evento¹⁵⁰. 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.”¹⁵¹. Na certa frase de Zuza Homem de MELLO, em 1972 “a Era dos Festivais saiu do ar” (MELLO, 2003: 435).

A antiga tensão entre a bossa nova e a Jovem Guarda acabara se deslocando para a oposição entre canção engajada e tropicalismo. Embora este último se configurasse, em termos de mercado, como alternativa que conciliava a tradição formalista da bossa e a modernidade da música jovem

¹⁴⁸ CARVALHO, Ilmar. “Problemas do festival da canção”. Caderno de Sábado. *Correio do Povo*, 5 Jul. 1969, p.14.

¹⁴⁹ “Os grandes ausentes”. op. cit, p.18.

¹⁵⁰ “Fora do ar”.op.cit., pp.73-74; “Poeira de estrelas”. *Veja*, 11/10/1972, pp.71-72.

¹⁵¹ “V Festival MPB Record”. *Veja*, 5/11/1969, p.73.

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”*¹⁵².

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, precipitaram 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. Muito embora essa dispersão, como será visto adiante, tenha implicado em assimilação. O compositor Francis Hime, em declaração feita poucos dias depois da realização da Phono 73, diria:

“Talvez estejamos vivendo ainda a fase de diluição das grandes conquistas de pré-68, como costuma ocorrer demoradamente após a instauração de formas novas, linguagens revolucionárias e modificações radicais. (...) A música brasileira estaria assim consumindo e digerindo a renovação daquele período através dos próprios revolucionários, mas também através de divulgadores, muitos dos quais são cópias

¹⁵² MORAES, Renato de. “Enchendo o vazio”. *Visão*, São Paulo, 15/05/1978, p.79.

sofríveis de Caetano e Gil, usando os clichês concretistas/tropicalistas como quem usa moda...” ¹⁵³

Caetano também se pronunciaria a respeito:

“O som dos setenta certamente só será audível quando nós estivermos perto dos oitenta. Pelo menos só então será identificável. Talvez, pelo contrário, seja ouvido de pronto e fique para sempre inidentificável. O som dos setenta talvez não seja um som musical. De qualquer forma, o único medo é que esta venha a ser a década do silêncio.” (VELOSO, 1977:56)

No final da década seria fácil constatar uma mudança significativa que ocorrera: *“Os criadores redescobriram nos últimos anos que sua produção é um negócio”* e *“das grandes discussões estéticas dos anos 60, o eixo do debate deslocou-se para as opções mais adequadas para conquista de mercados”* ¹⁵⁴. O “prestígio” perdeu espaço para o “sucesso”. 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”* ¹⁵⁵.

¹⁵³ *Visão*, 11/06/73.

¹⁵⁴ “Política cultural: observações genéricas”. *Visão*, 28/05/1979, p.148.

¹⁵⁵ “A criação da SOMBRAS”. Veja. São Paulo: Abril, 26/04/1975. Sobre a SOMBRAS, ver também MORELLI, 2000.

Assim, 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 ponto decisivo em que suas atribuições tradicionais entravam em conflito com o 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 romperia o cordão sanitário que o isolava da MPB.

Aqui se 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*” (MORELLI, 1991). 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? A idéia é que este compositor de qualidade acrescenta canções ao repertório cultural dos ouvintes, de forma a viabilizar não só o consumo a longo prazo do LP, mantido em catálogo, mas também 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 autoral¹⁵⁶ quanto a estes pontos para perceber que o “prestígio” se converteria também numa segura

¹⁵⁶ Para uma análise abrangente do tema do direito autoral na música popular brasileira, ver MORELLI, 2000.

fonte de renda para as gravadoras (MORELLI, 1991; 2000). 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. Caetano comentou assim a situação:

“Pra que alguém possa fazer qualquer coisa assim como ‘Jóia’ é preciso que as gravadoras tenham Odair [José] e Agnaldo [Timóteo]: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair e Agnaldo. Centenas de novos compositores e cantores e dezenas de velhos músicos não encontram lugar no mercado.” (VELOSO, 1977: 174)

Márcio Borges credits ao diretor de elenco da EMI-Odeon o mérito de convencer a companhia a lançar o disco duplo *Clube da Esquina*, empreendimento economicamente arriscado (BORGES, 1996: 257). 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].”*¹⁵⁷

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. Com a queda de qualidade dos festivais, os músicos e a crítica perdiam aquele canal que reservava uma certa independência do mercado – ou melhor, que assegurava a participação de critérios artísticos na configuração do mesmo. 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 (...)”*¹⁵⁸

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

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

¹⁵⁸ “Rio quer o festival dos festivais”. *Veja*. São Paulo: Abril, 19/02/1969, p. 56.

individuais¹⁵⁹. 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”¹⁶⁰. Acabou tornando-se “lugar comum” afirmar que os anos 1970 seriam um período que não acrescentaram nenhum dado realmente novo à tradição da MPB. A idéia de um “vazio cultural” vingou entre críticos e mesmo entre 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.

De fato, nem mesmo estratégias de legitimação que passavam pela refutação das tendências anteriores pareciam dar resultado. A considerada falência do tropicalismo traria críticas à sua postura vanguardista e simultânea busca do sucesso comercial. Por ocasião do lançamento do show “A Palo Seco”, dividido com Marcus Vinícius, Belchior observou numa entrevista que:

*“Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns estamos entrando no mercado para pôr em cheque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o ‘bom gosto’ oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido ao longo de várias gerações. E é contra esse velho ‘bom gosto’ deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente.”*¹⁶¹

¹⁵⁹ LANCELOTTI, Sílvio & PENIDO, José Márcio. “Festival Abertura”. *Veja*, 12/02/1975, p.56.

¹⁶⁰ LANCELOTTI, Sílvio. “Música”. *Veja*., 7/05/1975, p.71.

¹⁶¹ *Folha de São Paulo*, 14/09/73. (MORELLI, 1991:62)

Paralelamente, houve uma súbita revalorização da tradição como “fonte” ¹⁶². Concordo 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(...)” (MORELLI, 1991: 176)

O letrista Aldir Blanc teceu o seguinte comentário certeiro sobre o “vazio cultural”, considerando as restrições da censura:

*“Muito desse período de não-criatividade, de silêncio [1969-1973] não tem uma causa estética como certos analistas parecem querer colocar a todo momento, em frases que falam do marasmo e da inércia. Cabe aí uma análise mais profunda. Na verdade, não existia marasmo algum. O que havia era a atuação, em níveis quase insuportáveis, de certos organismos. Era uma paradeira imposta, não sentida”.*¹⁶³

Apesar desta “atuação”, o cenário para a produção musical popular por volta de 1972 não deixava de ser indicativo do processo de consolidação então em curso. Como observa NAPOLITANO, ocorreu uma rearticulação da MPB no período entre 72 e 75, que pode ser apreendida a partir de alguns pontos: o

¹⁶² Ver VINÍCIUS, Marcus. op.cit. p.37.

¹⁶³ Citado por Tárík de Souza no encartado do fascículo: *João Bosco e Aldir Blanc. Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1976.

retorno de exilados (Chico, Caetano, Gil); o surgimento de revelações (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco e Aldir Blanc); o retorno de Elis Regina ao primeiro plano com o LP *Elis & Tom* e sua gravação para *Águas de Março*; o surgimento do MAU (Movimento Artístico Universitário), que contava com a participação de nomes como Ivan Lins, Luiz Gonzaga Júnior e Paulo César Pinheiro; a explosão de fenômenos massivos como *Secos e Molhados* e Raul Seixas; a radicalização dos chamados “malditos” Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco e Luis Melodia, influenciados pela contracultura; o fim do ciclo histórico dos festivais; e o fortalecimento das tendências regionalizadas. Vou procurar a seguir desenvolvê-los.

O aspecto “regionalista” se tornaria um lugar comum no cenário da MPB dos anos 1970. O “pessoal do Ceará”, Fafá de Belém, os “novos baianos”, e assim por diante, como um verdadeiro fetiche mercadológico. Na verdade, essa questão já começara a ser observada como característica da MPB na década anterior. Abordando as diferenças entre a bossa nova e a então emergente MPB, Flávio RÊGIS notava que “(...) fato notável é a dispersão geográfica dos novos compositores.”¹⁶⁴. Para ele, enquanto a bossa nova fora um movimento carioca, os então “novos” emepistas incluíam baianos e paulistas. Parece-me acertado creditar a essa “abertura geográfica” uma parte do sucesso da MPB enquanto veio condutor da música popular produzida no Brasil daquelas décadas. Em meados dos anos 1970, portanto, o conceito de MPB incorporara sob a forma de manifestações regionalizadas de seu cânone toda uma produção que antes permanecera às margens da indústria fonográfica.

¹⁶⁴ RÊGIS, Flávio. op.cit., p.369.

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 ele¹⁶⁵. 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 adaptava como descrição da estética musical universal e local produzida por seus componentes.

De fato, no meio da crítica musical impressa não consegui 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 desta tese, o que só vem ratificar a constatação do deficiente reconhecimento do Clube como formação cultural. A menção mais antiga que encontrei 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 Clube¹⁶⁶. Mesmo as referências posteriores, quando aparecem, recaem em superficiais descrições do tipo “*confraria musical*” dos “*poetas-amigos de*

¹⁶⁵ “Milton Nascimento ao vivo”. *Isto é*, 9/11/1983, p. 59.

¹⁶⁶ “Amor de índio”. *Visão*, 19/02/1979, s/p.

Milton”¹⁶⁷, ou “*satélites de Milton Nascimento que formam o filão mineiro da MPB*”¹⁶⁸. 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 locais¹⁶⁹.

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 a distorcer a análise. Milton fez mais foi abrir espaços em seus próprios LPs para as composições e participações dos outros, chegando ao ponto de gravar apenas 3 composições próprias das 12 faixas do LP *Geraes* (EMI,1976). Ele mesmo reagiu a este tipo de situação afirmando: “*Eles não são músicos que me acompanham, já que tocamos juntos há muito tempo e sou apenas o solista do grupo*”¹⁷⁰.

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), Tárík de SOUZA comentava:

¹⁶⁷ “Milton Nascimento ao vivo”. op. cit., p.59.

¹⁶⁸ “Guimarães”. *Isto é*, 2/11/1983, p.56.

¹⁶⁹ “Minas Gerais: edição especial”. *O cruzeiro*, 1971, p.79.

¹⁷⁰ KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 19/11/1978, pp. 4-5.

*“(...) 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 (...)”*¹⁷¹

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 Nascimento era um músico “de prestígio”, cujas qualidades eram reconhecidas pela crítica desde o II FIC de 1967, 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 vendagens.

A jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana, em artigo escrito para *O Globo* em 1975, apontava para uma virada na carreira dele: *“(...) a partir de um ponto que ninguém, nem o próprio Milton, sabe definir, os estádios começaram a se encher para sua música forte e ampla.”* (BAHIANA, 1979: 47). Ela observa inclusive que seu último disco lançado naquele momento, *Minas* (EMI, 1975), já estava alcançando a casa das 32 mil cópias vendidas: *“Com as platéias, cresceram as vendas de seus discos, até então considerados **mais um investimento para prestígio** do que um produto rentável para sua gravadora”* (BAHIANA, 1979: 47) (grifo meu). O título de seu artigo chama a atenção para uma tentativa de transforma-lo em ídolo:

¹⁷¹ SOUZA, Tárík de. “Milton Nascimento (LP)”. *Veja*, 17/09/1969, p.15.

“querem que Milton seja herói”, papel que ele recusa veementemente: “(...) muitas solicitações para que indicasse caminhos, muitas comparações com as coisas dos outros (...) eu comecei a desconfiar, sabe como? (...) se for realmente assim, eu tiro o time de campo (...)” (BAHIANA, 1979: 48).

Para o crítico Renato MORAES, inclusive, o sucesso de seus discos a partir de 75 (juntamente com os de Chico) seria um bom sinal para a MPB. Neste sentido, o trabalho de Milton não deixaria de ser contraposto à invasão da música internacional¹⁷². Constatamos que se tornara possível apresentar arranjos e canções fortemente influenciadas por gêneros como *rock* ou *jazz* e pelas técnicas de estúdio que o gênero desenvolvera sem causar estranhamento ou críticas nacionalistas. a partir do disco *Geraes* (EMI,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.”¹⁷³

Quase em seqüência, seu 2º disco norte-americano pela gravadora A & M, *Milton*, o lançava à condição de estrela internacional¹⁷⁴. Curioso notar que o artigo nem menciona os dois discos anteriores gravados por Milton nos EUA (além do seu *Courage*, gravara também *Native Dancer* com Wayne Shorter) e

¹⁷² MORAES, Renato de. “Resistindo”. *Visão*, 18/04/1977, p.81.

¹⁷³ ANHAN

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 inclusive de artigos da conceituada revista *Jazz - Hot*. 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...”*¹⁷⁵. 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.”*¹⁷⁶.

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 coadjuvantes¹⁷⁷. 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 em termos de vendagem na primeira prensagem, como *Lô Borges* (EMI, 1972), o de Nelson Ângelo e Joyce (EMI, 1972) e o disco compartilhado por Novelli, Danilo Caymmi, Beto Guedes e Toninho Horta (EMI, 1973)¹⁷⁸. Os dois últimos, inclusive, conseguiram lançar seus primeiros LPs solo, *A página do relâmpago elétrico* (EMI, 1977) e *Terra dos Pássaros* (EMI, 1979), respectivamente.

¹⁷⁵ “Conversando no bar...”. op. cit. , p.9

¹⁷⁶ idem.

¹⁷⁷ KUBRUSLY, Maurício. op. cit., pp. 5-6.

¹⁷⁸ MORAIS, Renato de. “Cantos mineiros”. Visão. São Paulo, 12/12/1977, pp. 110-112.

No contexto de consolidação da MPB, houve uma maior penetração da obra do Clube através do repertório de intérpretes como Elis Regina, Simone, Gal Costa e Nana Caymmi, da atuação como músicos em espetáculos e discos de outros artistas e de sua influência no trabalho de alguns dos “novos”, como no caso de Ivan Lins e Luiz Gonzaga Jr. 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 do Chile, Gonzaguinha, 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, Sarah Vaughan, Elis Regina, só para citar alguns.

Alguns LPs, escolhidos estrategicamente, permitem observar em detalhe essa penetração, ao mesmo tempo em que mostram a variedade das produções agrupadas em torno da sigla MPB. O disco de Simone *Gotas d'água* (EMI, 1975) traz Milton como co-produtor, além de participar cantando e tocando piano em *Gota D'água* (Chico Buarque) e ceder duas canções feitas com Fernando Brant (*Outubro* e *Idolatrada*). Wagner Tiso, além de tocar piano e órgão em várias faixas, fez arranjos para 5 canções. A concepção da capa foi feita por Ronaldo Bastos e Cafi, o “fotógrafo oficial” do Clube. No repertório, compositores que começavam a conquistar espaço, como a dupla João Bosco e Aldir Blanc, Gonzaga Jr. (que ainda não assinava Gonzaguinha) e uma parceria de Tavinho Moura e Murilo Antunes. Na parte instrumental, a presença dos integrantes do *Som Imaginário*, na formação que contava com Nivaldo Ornelas, Novelli, Paulo Braga, Toninho Horta e o já citado Wagner Tiso.

O texto da contracapa, escrito por Hermínio Bello de Carvalho, ressalta exatamente a presença de instrumentistas reconhecidos, inclusive de universos distintos, como Dino “7 cordas” e Abel Ferreira, ligados ao samba e ao choro. Como estes Toninho Horta também participou da gravação do LP *Caça à raposa* de João Bosco (RCA, 1975), juntamente com César Camargo Mariano, tecladista, arranjador, líder da banda e marido de Elis Regina. Aliás, do repertório desse disco Elis pinçaria pérolas como *O mestre-sala dos mares* e *Dois pra lá, dois pra cá* (letras de Aldir). O repertório e a instrumentação de *Caça à raposa* mostram bem o espectro aberto da MPB, com arranjos utilizando instrumentação de samba junto com guitarra elétrica e canções de gêneros variados, ou mesmo de tal forma híbridas que só se pode classificá-las como MPB, como a canção título, *Jardins da Infância* e *Nesta data*. Inclusive, disse Aldir:

*“Nós fazemos simplesmente uma música. Os outros é que a analisam. Para mim, o que eu faço é só uma letra. (...) João faz uma melodia. As pessoas rotulam: ‘é tango, é bolero, é rumba’. Na verdade, a gente faz essa variedade de ritmos porque, no fundo, não está preocupado em fazer gênero algum. Quem dá o nome são os ouvintes”.*¹⁷⁹

O disco homônimo de Luiz Gonzaga Jr. (EMI, 1974), por sua vez, traz evidências da influência dos trabalhos do Clube da Esquina em seu estilo como compositor e intérprete, em faixas como *Amanhã ou depois* e *Uma família qualquer*. Avançando um pouco mais na década, temos as presenças de

¹⁷⁹ Citado por Tárík de Souza no encartado do fascículo: *João Bosco e Aldir Blanc. Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1976.

Gonzaguinha, Chico, César Camargo e Elis, entre outros tantos, no LP *Clube da Esquina 2* (EMI, 1978). Lembrando que já se tornara praxe indicar estas participações em encartes ou contracapas através da expressão “artista gentilmente cedido(a)”. Noto ainda que Simone gravara no ano anterior o LP *Face a face* (EMI, 1977), em cujo repertório figuram várias canções que viram a ser gravadas em *Clube da Esquina 2*: *Paixão e Fé* (T. Moura/ F. Brant), *Canoa, canoa* (N. Ângelo/ F. Brant), *Reis e rainhas do maracatu* (M. Nascimento / Novelli / N. Ângelo / Fran).

Além disso, chama a atenção a presença de *Céu de Brasília* (T. Horta / F. Brant), que sairia depois no primeiro LP solo de Toninho, *Terra dos Pássaros* (EMI, 1979), e de *Primeiro de Maio* (M. Nascimento / C. Buarque), que saíra no lado B do compacto de *Cio da Terra*, num período de muitas colaborações entre ambos. Aliás, Milton também gravara *O que será* de Chico em *Geraes* (EMI, 1976) e depois cantou Cálice com ele em seu LP *Chico Buarque* (Philips, 1978). Outros músicos do Clube da Esquina tocaram também nesse disco (Beto Guedes, Novelli, Nelson Ângelo), em faixas como *Pedaço de mim* e *Até o fim*. Nesta última, participam como arranjadores utilizando o curioso nome de “banda do maracatu chinfrim”.

O breve circuito que tracei é suficiente para mostrar a circulação do repertório e a variedade de possibilidades de colaboração entre os músicos populares no contexto de consolidação da MPB. De fato, esta amplitude pode ser considerada uma característica chave tanto da produção quanto da recepção da MPB. A trajetória marcada pela variedade de influências e a criação de caráter híbrido passam a ser valorizadas por crítica e público. Para detectar essa valorização, escolhi dois casos envolvendo músicos de gerações

diferentes. Em primeiro Jorge Ben, classificado antes de mais nada como inclassificável: *“Os compêndios da crítica nunca conseguiram enquadrar Jorge Ben em seus estreitos canais de análise”*¹⁸⁰.

A identificação dos tropicalistas a Jorge Ben, foi, de certo modo, uma tentativa frustrada de alinhá-lo a partir de seu ponto de vista da história da música popular brasileira, quase como antecipação primitiva do próprio tropicalismo:

“A música de Jorge Ben era bem inteligível quando parecia ser a confirmação do que se pode diluir da bossa nova: aqui e, bem depois, nos Estados Unidos via Sérgio Mendes. Quando ela mudou de registro, ou quando nela se revelaram os elementos de uma nova linguagem que só depois seria, digamos, traduzida pelo tropicalismo dos baianos, foi desprezada por ‘informe’, ‘desconexa’, ‘louca’, ‘alienada’. E não foi exportada por ninguém.” (VELOSO, 1977: 64)

Independente disso, Caetano seguiu sendo um intérprete entusiasta das canções de Jorge enquanto Gil gravaria com ele o LP *Ogum/Xangô* (Philips, 1975). Em contraposição à ênfase dada à melodia e harmonia pelo julgamento da crítica que seguia *“a velha linha européia (herdada dos eruditos)”*, Tárik de SOUZA busca descrever o estilo de Ben: *“(...) é o ritmo que permanece livre para invenções sempre surpreendentes. (...) Não é samba puro, nem rock ortodoxo, sequer maracatu ou baião, ou ainda ponto de macumba”*.¹⁸¹

Ao procurar uma explicação para tal particularidade...

¹⁸⁰ Tárik de Souza, no encarte de *Jorge Ben. Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1977.

¹⁸¹ Idem.

*“A resposta pode ser encontrada na confluência geográfica onde Jorge se criou: o bairro carioca do Rio Comprido. Por lá corriam tanto os ecos do rock importado pela juventude zona sul, quanto o samba de bloco (...) e o candomblé da zona norte próxima. Ainda por cima, descendente de etíopes por parte de mãe, de batuqueiro, por parte de pai, Ben promoveria uma ascensão vertical do ritmo ao primeiro plano da música”.*¹⁸²

A avaliação do trabalho de João Bosco e Aldir Blanc segue uma linha semelhante: “Com uma escola sonora baseada no furdunço de estilos, caldeado pelas raízes mineiras regadas a rock, rádio nacional e tropicalismo, João Bosco explodiu como um cantor e violonista versátil”.¹⁸³ O texto também explora a trajetória pessoal, a infância e o início de carreira dos dois na busca de explicações para a versatilidade da dupla. Em Ponte Nova, João Bosco criara um conjunto de rock ‘n’ roll para animar “vesperais dançantes”, mas:

*“(...) o desenvolvimento desse filão defrontava-se com um obstáculo tecnológico: na maioria dos lugares não havia eletricidade; os instrumentos elétricos estavam fora de cogitação. O grupo atacava mesmo de violão acústico, maracas, bateria e o violão verde de João”.*¹⁸⁴

O autor lança mão dos comentários autorizados de um membro da MPB, César Camargo Mariano:

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Citado por Tárík de Souza no encartado do fascículo: *João Bosco e Aldir Blanc. Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril, 1976.

¹⁸⁴ Idem.

*“João é de uma fertilidade e de uma riqueza tão grande que não é possível prever o que virá em seguida. Ele **trabalhou em cima** do rock e das músicas que ouvia no rádio; em cima dessas fontes fez suas pesquisas, descobriu-se e descobriu coisas novas. Usa várias afinações no violão, o que multiplica as possibilidades do instrumento. Com tudo isso, e mais sua grande intuição de ritmo, ele consegue montar uma estrutura melódica tão boa que poderia comunicar mesmo sem letra”.¹⁸⁵ (grifo meu)*

O trabalho musical de João Bosco é percebido por César a partir do reconhecimento da possibilidade de interpretação mesmo quando a informação musical vem através da mediação de um meio de comunicação de massa. Dentro desta perspectiva, não há incompatibilidade entre o contato com os gêneros internacional-populares e a descoberta de novidade. Tárik conclui com um definição sintética:

“Sem uma tradição ou uma escola, a música de João Bosco e Aldir Blanc é filha de todas as tradições e escolas: o Villa-Lobos e o Roberto Luna de Auxiliadora [irmã de Bosco] em Ponte Nova; os chorinhos e as músicas carnavalescas na eletrola do avô [de Blanc]; Ângela Maria, Cauby Peixoto e Dalva de Oliveira no rádio; e o ritmo importado de Elvis Presley e Little Richard, executado onde nem a eletricidade chegara. Seresta em Ouro Preto; samba e quadrinhos no Estácio. A classe média carioca e mineira observando a vida urbana e suburbana sob o prisma de milhares de influências musicais que formariam uma nova música popular brasileira”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ idem.

¹⁸⁶ idem.

Percebe-se que a categoria Música Popular Brasileira passava a ser usada de modo a abarcar harmoniosamente uma série de vertentes musicais. Parece-me, inclusive, que o processo de “assentamento” da MPB acabou por esvaziar a expectativa por um novo “movimento” renovador, substituindo-a por um apaziguamento das relações com a tradição e com o massivo, visto indistintamente como fontes para inspiração que não impediam a emergência do novo, agora muito mais o resultado de um processo descrito como algo quase aleatório.

Aproveito o ensejo para fazer algumas colocações sobre a definição desse conceito. Nas prateleiras das lojas de discos (cds e vinis, novos ou usados) nas colunas dos críticos especializados, nos catálogos de gravadoras ou *sites* de música na *internet*, consagrou-se uma expressão que abarca uma gama considerável da produção musical sobre a qual se debruça este trabalho: MPB. No entanto, é preciso evitar tomar a sigla de forma irrefletida. É necessário refletir sobre seus diferentes usos, e entendê-los como constitutivos dos significados – muitas vezes contraditórios – que lhe são socialmente atribuídos. Em alguns momentos, ela aparece identificada a uma certa geração de compositores e intérpretes, em outros a um gênero, e, ainda, enquanto categoria que abarca literalmente toda a música considerada popular e brasileira.

Em seu texto *Adeus à MPB*, Carlos SANDRONI levanta algumas questões sobre a gênese da categoria. Até os anos 1940, o uso da expressão “música popular” era marcado pelo viés folclorista, remetendo ao mundo rural. Mesmo Mário de Andrade, pioneiro no estudo da música urbana, costumava denominá-la “popularesca”, em contraste com a anterior. (SANDRONI: 2004, 27-28).

Entretanto, com o ganho de relevância social da música urbana veiculada por rádio e disco a partir dos anos 1930, motivando uma nova forma de produção intelectual sobre a música, realizada por autores “do meio” como Almirante, Ari Barroso e Francisco Guimarães, o Vagalume. Seriam estes, nas palavras de SANDRONI, “*os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil*” (SANDRONI, 2004:27). Com eles o uso do qualificativo “popular” passou a ser aplicado à produção musical urbana.

Essa concepção se consolidaria inclusive pela aceitação do próprio movimento folclórico desenvolvido entre os anos 1940-1960, estabelecendo uma distinção analítica entre “folclore” e “popular”: a primeira, rural, anônima e não-mediada; a segunda, urbana, autoral e mediada (SANDRONI, 2004:28). Para os folcloristas, porém, embora a música popular apresentasse traços que remetesse ao “povo”, estava “*contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo*”, e portanto não atingia a profundidade da música folclórica, o autêntico reservatório da identidade nacional (SANDRONI, 2004:28).

Durante a década de 1960, a expressão *música popular brasileira*, em meio ao intenso debate ideológico do período, acabou sendo transformada (ou seria melhor, transmutada?) na sigla MPB. Recorro agora a alguns autores

ULHÔA discutiu em trabalhos anteriores a MPB como uma “(...) *subcategoria da música popular inscrita no campo simbólico da música no Brasil*” (ULHÔA, 2000:5), adotando uma perspectiva sociológica apoiada em BOURDIEU. Neste texto ela procura uma aproximação antropológica, considerando a pertinência da escuta dos usuários da MPB para definir os critérios de avaliação do gênero. (ULHÔA, 2000: 5). Ela entende ser um elemento complicador o fato do termo MPB ser aplicado por um grupo sonoro¹⁸⁷ restrito que distinguiria sua “linha evolutiva” e pela indústria fonográfica para referir-se a um segmento de mercado, com prestígio mas menor índice de vendas. SANDRONI também observa que, ao final dos anos 1990, a sigla MPB tornara-se uma etiqueta mercadológica (SANDRONI, 2004:30).

MPB é um rótulo ambíguo, ainda que, em sentido restrito remeta a um repertório e produção musicais ligados a um grupo específico, em sentido amplo “*parece abarcar a totalidade da ‘Música Popular Brasileira’*” (ULHÔA, 2002: 4).

“(...) *nos anos 1960s emerge a categoria eclética do que seria denominado posteriormente como MPB, uma categoria que identifica não mais um ritmo específico, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular*” (ULHÔA, 2002: 4).

Os artistas que participaram da construção da MPB “(...) *mediam a tradição do samba e ritmos regionais à inserção no mundo da produção musical*

¹⁸⁷ Conceito proposto por John BLACKING para caracterizar “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos” (ULHOA, 2002:2).

globalizada” (ULHÔA, 2002: 4):

“Os artistas MPB, ao incorporar nas suas canções elementos estéticos do rock, do pop e de outros gêneros transnacionais, quebram a necessidade de se referir a raízes étnicas ou ao samba como a única forma de se fazer música popular ‘brasileira’” (ULHÔA, 2002: 5)

Marcos NAPOLITANO, em texto sobre a MPB dos anos 70, oferece uma perspectiva histórica sobre o conceito, a qual considero de bastante validade para a discussão que estou tentando propor. Ele constata um ciclo de renovação musical radical que tem como marcos a bossa nova e tropicalismo. No bojo deste ciclo ocorrem o surgimento e consagração da MPB:

“(...) sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de de

elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical” (NAPOLITANO, 2002: 2).

Indica ainda a relação ideológica da MPB com as “classes médias”, inclusive pela origem da maioria dos compositores. Imagens de “liberdade”, “modernidade” e “justiça social” impregnaram as canções, a MPB “(...) *foi um pólo fundamental na configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar*” (NAPOLITANO, 2002: 3). A arte aparecia então como espaço de participação e circulação de idéias em meio à censura, exílio e repressão, desempenhando papel central na consolidação de uma resistência cultural. Ao mesmo tempo, ele aponta que isto não excluía a dimensão comercial do “produto” MPB:

“(...) o sucesso do pólo ‘popular-quantitativo’ (sambão, música kitsch, soul brasileiro, canções românticas em inglês) não conseguia compensar os riscos de não possuir um elenco estável de compositores-intérpretes, algo como um pólo ‘popular-qualitativo’, bem como um conjunto de obras de catálogo, de vendas mais duráveis ao longo do tempo”. (NAPOLITANO, 2002: 4)

Nota, inclusive, com a descompressão política promovida pela política de Distensão do governo Geisel, o boom comercial da MPB em 1975:

“(...) uma tendência de autonomia estética e liberdade de criação e expressão se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização de seu produto,

provocando uma certa indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência.” (NAPOLITANO 2002: 9)

Como os músicos populares avaliavam este cenário? Alguns dos protagonista mais importantes dessa história reuniram-se para um bate papo que viria a ser publicado como suplemento especial de *A revista do homem* nº26, “dez anos depois dos festivais” (portanto, provavelmente em 1976). O suplemento, significativamente, foi intitulado “*A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso [que chega mais tarde], Edu Lobo e Aldir Blanc*”. Já na página frontal vê-se uma imagem que vale à pena analisar um pouco. Um desenho dos quatro em volta da mesa, garrafas (uísque?cerveja?), copos, maços de cigarro e cinzeiro. Posição reflexiva (Chico e Aldir) ou de fala (Caetano e Edu). Há, portanto, uma sensação de informalidade e descontração, reforçada pelo clima de mesa de bar, mas que não descarta a seriedade do que vai ser pensado e dito.

Fundo escuro, ressaltando o primeiro plano. Vejo aí a construção de uma metonímia entre a MPB e os quatro entrevistados, “(...) *porque sem dúvida são os nomes mais importantes da geração mais talentosa que a MPB já produziu (Milton Nascimento, Gilberto Gil e Paulinho da Viola, de igual geração e talento, não puderam aparecer: estavam viajando). (...)*”¹⁸⁸. São estes portanto os membros do “panteão” que conquistaram o lugar que lhes permite falar por todos os músicos populares brasileiros e exercitar a capacidade meta-crítica, pois a MPB **se** debate.

A discussão começa tratando dos “novos” artistas e suas condições para a criação artística. Constatando a redundância da máquina, Aldir critica a

¹⁸⁸ “A MPB se debate”. *Suplemento Especial de A revista do homem*. São Paulo: Abril, s/d., p.3.

geração seguinte por adotar um caminho imitativo. Edu, por sua vez, responsabiliza a indústria cultural: *“São as pressões das próprias fábricas de discos que levam as pessoas a fazerem coisas já consumidas e aceitas.”*¹⁸⁹. Aldir denuncia também a fabricação do sucesso: *“A multinacional pega um sujeito no subúrbio, veste-o bem e muda seu nome, de Aníbal da Silva para Joseph McLean”*.¹⁹⁰. Mas, indagado, Aldir reconhece que eles já haviam “superado essa fase” do jogo da gravadora e tem mais margem para negociar com ela. Edu: *“O cara da gravadora tenta tudo que puder pra te convencer a fazer alguma coisa mais fácil de vender, mas você tem ainda a garantia de que ele prefere não te perder. É com essa garantia que você joga.”*¹⁹¹. Daí a dificuldade de novos artistas gravarem. Caetano pondera que a geração que está começando enfrenta os problemas debatidos por eles desde o começo da carreira, entendendo que isto possibilita *“um maior contato crítico com a relação entre os meios de produção e o seu trabalho.”*¹⁹². Aldir menciona a preocupação com a conduta por parte deles diante dos novos, sem ditar, mas sendo referência, orientando.

Sobre a relação músico / gravadora, Caetano considera que *“temos um certo esnobismo, mas, no fundo, o que queremos é só gravar nosso disco”*. Chico contra-argumenta que a questão não é gravar ou não, mas a justa remuneração sobre o trabalho. Percebem-se aqui estratégias divergentes de valorização da criação e de relacionar-se com a indústria cultural. Para Chico, cumpre tomar uma posição política e reivindicar com base numa noção de justiça:

¹⁸⁹ idem., p.4.

¹⁹⁰ ibidem.

¹⁹¹ Idem., p.5.

¹⁹² Idem., p.17

*“Quem pode protestar contra isso não é o cara que está tentando gravar agora o seu primeiro disco, mas quem já tem o direito de esnobar e pretender alterar essa situação. (...) Os caras que estão começando lambem os pés da gravadora pra poderem lançar aquele primeiro disquinho.”*¹⁹³

Edu dá o exemplo de *Araçá Azul*, “que um cara novo nunca conseguiria gravar”. Caetano ressalta uma relação de concordância com a empresa: “*nós somos profundamente comprometidos*”; Edu completa: “Somos dependentes dessa estrutura”; Caetano continua: “*A ilusão de que estamos isentos é perigosa. Tudo que fizemos, todas as músicas, todos os discos que fizemos são resultados desse relacionamento. Mas Chico tem razão, porque esse relacionamento tem um conflito interno, não é uma realidade fechada e inabalável*”. Edu concorda com a idéia de se fazer concessões, mas “*inteligentemente*”.

Assim, um tema constante é o do controle da própria obra, seja em relação às gravadoras e mercado ou à censura. Em tempos de distensão, a censura tornara-se “vaselinada”, através das barganhas entre Estado e gravadoras. Aldir informa:

“A barganha é feita entre o advogado da gravadora e uma área específica do governo, que confia a essa figura o poder de dizer quais são as coisas graváveis ou não. Recuso esse direito a quem quer que seja e estou certo de que todos aqui recusam (...) Depois que o meu disco ‘Galos de briga’ saiu, o advogado da RCA

¹⁹³ *idem.*, p.15.

*escreveu pra Brasília dizendo que não havia motivo de preocupações, pois a gravadora seria mais comedida no lançamento seguinte.”*¹⁹⁴

Aqui percebe-se o embate entre a lógica do mercado e da indústria cultural e os valores tradicionais associados à arte, com a idéia de liberdade de criação. Chico assinala a força da opinião pública e constata os efeitos liberalizantes da distensão, e constata:

*“A censura chegou inclusive a prejudicar essas empresas financeiramente, mas hoje a coisa se acomodou de tal forma que há uma cumplicidade (...) O negócio é feito agora num nível mais sofisticado do que era a três ou quatro anos. A censura naquela época era ostensiva e hoje ela é vaselinada.(...) Hoje, quando uma peça do Plínio Marcos é proibida há uma grita muito maior do que havia a cinco anos atrás. Sentimos que há uma preocupação liberal em diversos setores. Há cinco anos esses setores já estavam insatisfeitos, mas hoje eles se manifestam abertamente (...) E assim como o presidente da federação não-sei-de-quê chia, a Philips, representante da rainha da Holanda, chia também.”*¹⁹⁵

Falando sobre músicas dos personagens das novelas, Aldir comenta: *“A verdade é que ninguém faz música pra novela. As gravadoras é que cedem determinadas faixas para as emissoras de televisão”*. Chico emenda: *“Se eu pudesse escolher não daria música minha para novelas. A música que está nessa novela é antiga e foi usada sem me consultarem. Quem autoriza a execução da música é o editor e não o autor.”*¹⁹⁶. Caetano, por outro lado, não

¹⁹⁴ idem., pp.4-5.

¹⁹⁵ idem., p.5.

¹⁹⁶ idem., pp.6-7.

faz reservas: *“Quando eu ouço Tigresa na televisão eu acho uma maravilha”*. Chico pondera, retomando argumentos, Caetano afirma que mesmo criticando a situação, não deixa de ter prazer estético. A oposição entre os dois neste assunto, de certo modo, é análoga à oposição entre *Roda Viva* e *Alegria, alegria*.

Quando tratam das relações entre o mercado nacional e o internacional, apontam as diferenças nos custos de produção, a desigualdade entre a não taxação da importação de matrizes e a taxa de 180% sobre instrumentos. Caetano discute a concorrência da música importada, mas é bem cosmopolita: *“A nossa formação depende dessa importação. A nossa atualidade, por mais críticos que possamos ser em relação a ela, também está nessa importação”*.

Entra em pauta a súbita redescoberta do chorinho¹⁹⁷. Edu considera o choro *“um gênero riquíssimo”*, que *“exige estudo e um treino de execução”*. Aldir comenta empolgado:

*“(...) quando constata que a realidade musical nacional oscila entre uma submúsica pretensamente regionalista e uma submúsica aculturada pelas multinacionais – como as do tipo Feelings -, esse instrumentista não sente estímulo algum para continuar preso a essa faixa e acaba se voltando para o que aconteceu no passado(...) Esse garotos chegam ao choro através da bossa-nova. José Ramos Tinhorão vai ter que engolir essa, igual a espinha de bacalhau: o responsável por essa onda de choro foi João Gilberto.”*¹⁹⁸

Abordando a feitura de canções, começam a falar sobre as diferenças entre letra de música e poesia. Chico diz que *“poesia é uma coisa e fazer letra de*

¹⁹⁷ Sobre o assunto, ver NASSIF, Luís. “E tome choro”. *Veja*, 02/11/1977.

¹⁹⁸ “A MPB se debate”. *op.cit.*, p.11.

música é diferente". Caetano chama atenção para o status da palavra poesia, uma melhor qualificação que seria dada à letra:

"Dá a impressão que nós da música popular continuamos adotando uma posição elitista que mantém o peso semântico da palavra poesia como algo erudito, sério, importante (...) o problema da divisão entre música popular e música erudita é muito mais de áreas objetivas de ação que de algo perceptível pela criação (...) Nós, compositores da classe média, não fazemos uma arte erudita mas também não fazemos uma arte popular – 'popular' entendido como algo que sai do povo. O povo é tido como uma espécie de produtor puro de coisas não contaminadas por algo que não seja a sua essência. Ver o povo dentro desses moldes é uma atitude medieval."

199

Edu cita o exemplo de Hermeto Pascoal. Segue uma sucessão de exemplos que demonstram a dificuldade em separar erudito e popular, tradição e vanguarda. Aproveito para ressaltar que essa característica marca trabalhos importantes da década de 70, como *Milagre dos Peixes*, *Araçá Azul*, e trabalhos como os de Hermeto, Egberto Gismonti e Nana Vasconcelos²⁰⁰. Este momento do encontro me parece bastante emblemático. A dificuldade dos quatros em estabelecer a separação é mais que reveladora da maneira híbrida que assumia, na ótica de todos eles, a tarefa da criação na música brasileira. Vale salientar que também os críticos compartilhavam dessa percepção, como é possível constatar em resenhas de discos como *Camaleão*, de Edu Lobo, ou o primeiro solo de Wagner Tiso²⁰¹.

¹⁹⁹ idem., pp.12-13.

²⁰⁰ "O caos sonorizado". *Visão*, 24/09/1973.

²⁰¹ SANTOS, Joaquim F. "A metamorfose"; SOUZA, Tárík de. "Enfim só". *Veja*, 06/09/1978, pp. 77-78.

Quando Caetano e Aldir discutem se a arte transcende ou não o social, Caetano primeiro defende a transcendência da arte, a idéia de autonomia, depois diz que ela determina também o social, por fim acha a inter-relação *“misteriosa e difícil de se controlar ou acompanhar”*. Aldir por sua vez recorre a uma visão marxista, arte como reflexo da luta de classes. Se as posições parecem até datadas, no sentido de serem as mesmas presentes na década anterior, isso parece significativo. A “acomodação” não criou um consenso tão bem acabado, apenas as discordâncias não tinham um palco à altura de sua intensidade, como no auge dos festivais.

Segue uma discussão sobre engajamento político de pessoas com notoriedade, começando pelo longo discurso de Caetano sobre Pelé. Edu questiona a legitimidade de outro rei, Roberto Carlos, Caetano defende argumentando que *É proibido fumar “É poesia tão boa quanto de Maiakóvski”*. No fundo Caetano – escolhendo citar Maiakovski - não se desvencilha de atitudes que pretensamente critica, e expõe a ferida do elitismo subjacente. Sérgio Cabral cobra de Caetano uma atitude política que tinha em outra época. Caetano rejeita a preocupação política como algo com superioridade em relação a outras formas de pensar e agir. Chico comenta a fala de Caetano sobre questões gerais sobre as quais não seriam os mais adequados a falar: *“Eu discordo. Nesse momento não estamos falando só como artistas, mas como testemunhas. Nós somos vítimas disso.”* Caetano concorda que o testemunho como cidadão é válido, mas acha difícil se livrar do artista; Chico retruca que é *“difícil, mas necessário”*.

O debate realizado pelos quatro é, por fim, um evento que em si já sinaliza para a importância cultural e política depositada na MPB e em seus membros. As discussões se mostram, além de meta-críticas, profundamente expressivas dos conflitos e anseios vividos então no Brasil.

O diálogo com a produção internacional

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 (MORELLI, 1991: 48-51). Mas há estatísticas variadas e discordantes, o que nos permite apenas indicar uma tendência geral de pequeno desequilíbrio em favor das gravações estrangeiras. 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 é possível resumi-lo em um modelo de centro X periferia, ou nacional X importado, ainda que eu não queira aqui negligenciar as origens das multinacionais que controlam a indústria do disco. De fato, iremos retomar este debate no contexto específico das disputas sobre o “nacional”.

Porém, o conceito de internacional-popular apaga o fato de que o estabelecimento de um padrão não responde exclusivamente ao “gosto” dos *mass media*. Há disputas de sentido envolvendo os próprios criadores, seus pares, a crítica especializada e o público. Ora, me parece então razoável sugerir que os próprios criadores culturais possuem um certo grau de autonomia para definir critérios de qualidade para sua produção. Até aí, nenhuma novidade. Acontece que ocorre de meados para o final da década de 1960 um deslocamento intenso de músicos brasileiros para outros países, fosse por razões econômicas, políticas ou mesmo ambas. Não se trata apenas de considerar produtos finais desta desterritorialização – Getz / Gilberto, Sinatra / Jobim, os discos londrinos de Gil e Caetano, os norte-americanos de Milton Nascimento, os de Egberto Gismonti pela gravadora alemã ECM, e etc. São as práticas musicais adotadas, de modo a perceber como esta identidade local/global vai se formando a partir destes intercâmbios e descobertas de afinidades. Entretanto, esta rede só pode atar seus fios através da compressão do espaço-tempo viabilizada pelos meios modernos de comunicação e a produção em massa da indústria cultural.

Sugiro portanto que os trânsitos culturais permitiram articulações alternativas, nem sempre acomodados aos preceitos mercadológicos. Estas alternativas puderam ou não ser sistematizadas em movimentos específicos, o que será discutido posteriormente. Meu objetivo é compreender as trocas operadas pelos músicos brasileiros no contexto de internacionalização da cultura; daí, falar em *movimentos*, *modas*, *modelos* ou *clubes*, é muito mais consequência das diferentes modalidades das trocas realizadas do que o contrário.

Anteriormente, mencionei que a questão da mundialização da cultura despertara mais atenção para os deslocamentos, as migrações, a mobilidade dos músicos. É crucial apontar o convívio entre os processos de troca operados na lógica da indústria cultural e outros tradicionais, vinculados a modos de performance e interação entre os executantes. Muitas vezes, estes são dinamizados pelo próprio mercado; outras, estão em franco conflito com seu *modus operandi*. Ora, novamente vi destacar-se a importância da bossa nova. Não apenas havia alcançado sucesso, considerada pela própria indústria produto “fino, tipo exportação”, mas também logrou influenciar toda uma

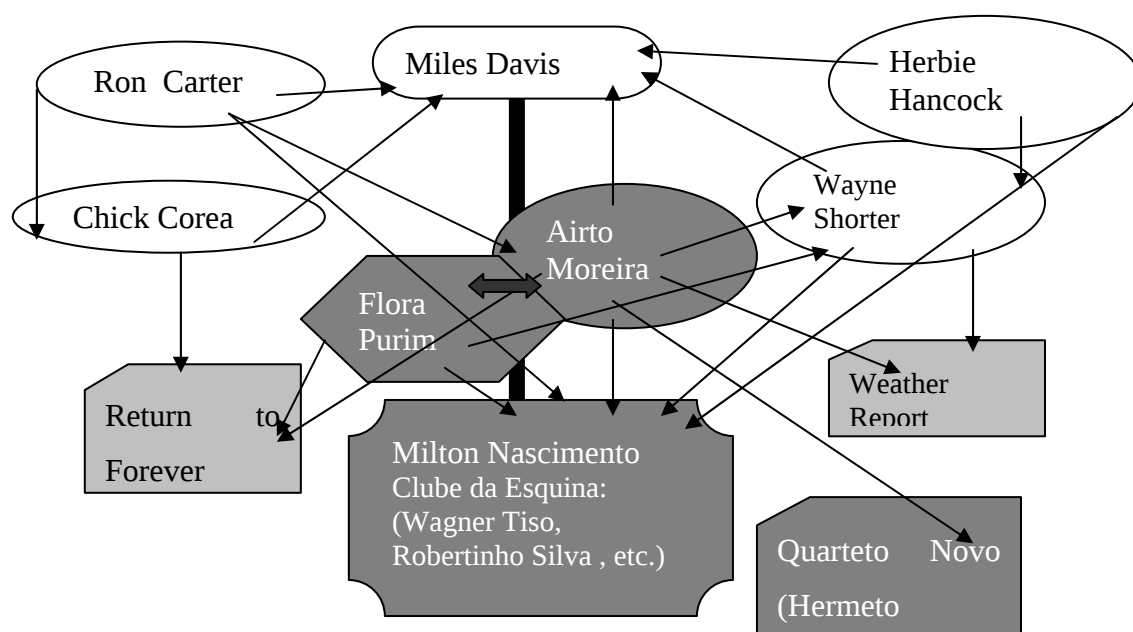
Naná Vasconcelos, Robertinho Silva e Aírto Moreiro, para citar alguns) naquele momento. O mesmo fica evidente no segundo disco norte-americano de Milton Nascimento, que, bem diferente do anterior, explora os aspectos rítmicos e os timbres de instrumentos brasileiros de percussão.

Isto ocorreu no mesmo momento em que o *jazz* se tornava mais experimentalista, *free*, e “promíscuo”, buscando a eletrificação do *rock* através do *fusion*. O grande nome que capitaneava tais transformações foi, sem dúvida, Miles Davis. Em 1969 ele gravaria *Bitches Brew*, buscando uma aproximação com o *rock*, convencendo seus músicos a usar instrumentos elétricos (como o piano Fender Rhodes), mas mantendo a ênfase na improvisação, que segundo ele “(...) é o que faz o *jazz* tão fabuloso”. Para Miles, os instrumentos e a música a ser tocada devem expressar a atitude do músico diante de seu tempo e espaço (DAVIS, 1989: 300). Não foi acaso Milton gravar um disco com Wayne Shorter, ex-membro da banda de Miles: *Native Dancer*. Aliás, sobre isso Caetano comentaria em seu estilo “marcante”: “A História da Música Brasileira de hoje é assinada por Milton Nascimento. Li numa super-revista underground francesa sobre o disco de Wayne Shorter [*Native Dancer*]: ‘le véritable auteuer est Milton Nascimento’.” (VELOSO, 1977: 174)

É relevante considerar como elemento central nesse diálogo a realização de festivais de *jazz*, tanto no Brasil quanto no exterior, que serviram para aumentar a aproximação e interação entre os músicos. No final da década, São Paulo realizou seu *I Festival Internacional de Jazz*. Sobre a participação de Milton e Wagner Tiso, o artigo informa que eles já praticavam *jazz* em Três

Pontas. No mesmo período, o grande interesse pela música popular brasileira motivaria a criação da noite “Viva Brasil” do *Festival de Montreaux*, na Suíça²⁰².

Para estudar melhor esta “linha de força”, foi necessário definir com maior precisão uma discografia específica, o que permitiu a abordagem da produção de alguns músicos brasileiros nos Estados Unidos nos anos 1970. A proposta é mapear uma rede de trocas transnacionalizada, que teria, grosso modo, a seguinte feição:



Trata-se de um quadro simplificado, mas suficiente para visualizarmos a variedade de interações entre os músicos (brasileiros em cinza escuro, norte-americanos em branco e conjuntos compostos por integrantes dos dois países

²⁰² SOUZA, Tárík de. “O jazz vem a nós”. *Veja*, 13/09/1978, pp. 55-56.

em cinza claro). As setas indicam “quem tocou com quem”, sendo desconsiderado o período específico em que isto ocorreu.

Meu objetivo é apontar linhas de confluência entre a música popular brasileira e o jazz *fusion*, através de uma discografia concisa, centrada em três discos “de encontro”, *500 Miles High*, de Flora Purim, gravado ao vivo no Festival de Montreux em 1974, *Native Dancer*, de Wayne Shorter, gravado em 1975 e *Milton*, em 1976. Na contracapa de *500 Miles High*, lê-se:

*“No início dos anos 70, quando o jazz ganhava cores elétricas e exóticas em sua encarnação fusion e a bossa nova estava sendo similarmente distendida num estilo chamado MPB, Flora Purim e seu marido Airto Moreira representaram uma conjunção particularmente clara de novas idéias musicais (...)”*²⁰³[tradução minha]

O encarte do disco de Shorter também ressalta a participação de Flora e Airto na cena do jazz a partir de sua chegada aos EUA em 1968, especialmente sua participação nos discos *Super Nova*, do próprio Shorter, e *Bitches Brew*, de Miles Davis, ambos em 1969. Uma visão panorâmica das fontes mostra as dificuldades da crítica norte-americana em classificar a música feita por eles, sugerindo expressões como *jazz samba* ou *brazilian jazz*. O mesmo ocorre com Milton Nascimento. Isto pode ser evidência tanto de um desconhecimento da dinâmica próprio da música popular brasileira (como

²⁰³ PURIM, Flora. LP *500 Miles High*. Fantasy Records, 1974.

vemos na definição equivocada de MPB) quanto uma tentativa de afirmar uma preponderância formal do *jazz*²⁰⁴.

No entanto, “salta aos ouvidos” que o lugar que Flora e Airtó ocupam está intimamente relacionado a elementos da música brasileira, seja um repertório dominado (Antônio Carlos Jobim, Ary Barroso, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e o próprio Milton Nascimento), características timbrísticas do vocal de Flora e dos instrumentos de percussão de Airtó (berimbau, pandeiro, cuíca, etc.).

Ao mesmo tempo, podemos perceber características compartilhadas entre os universos musicais, que servem como suportes, legitimando o ingresso dos brasileiros na cena *jazz*. Aí destacam-se a criatividade e a qualidade técnica, ambos ressaltados na performance através do improviso. É a tônica dos encartes de *Butterfly Dreams* e *500 Miles High*, elogiando os solos de berimbau ou pandeiro de Airtó - “*percussão é uma palavra pobre para descrever a pluralidade de ricos e variados instrumentos*” – e os solos vocais sem palavra de Flora (técnica cara também às cantoras jazzísticas). Esta legitimação transparece mesmo num canal oficial da crítica jazzística, como a revista *Down Beat*, e é recuperado inclusive pela imprensa brasileira:

²⁰⁴ É interessante observar que Flora lançou em 2002 o CD *Flora Purim sings Milton Nascimento* (Narada Records), e as resenhas usam esta terminologia para ambos. LOUNDON, Christopher. “Flora Purim sings Milton Nascimento”. *Jazz Times*. Silver Spring, September 2002. O mesmo não ocorre nas publicações inglesas, como MASSARIK, Jack. “Flora Purim sings Milton Nascimento”. *Evening Standard*, London, 17/01/02.

“No início foi difícil mas depois **os gringos se curvaram** ante sua criatividade como percussionista e acabou sendo escolhido por nove anos consecutivos como **o melhor no jazz poll da revista Down Beat**, enquanto sua esposa – Flora Purim, desbancava monstros sagrados da canção americana como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan e também era escolhida **a melhor cantora de jazz.**”²⁰⁵ (grifos meus)

Curiosamente, o artigo revela um tom nacionalista, mas é contraditório, pois legitima seu argumento pela avaliação da *Down Beat* e toma como ponto pacífico que Flora é cantora de *jazz*. Os músicos jazzistas, por outro lado, buscavam todo o tempo um vocabulário de aproximação com a música brasileira. Basta ouvir a flauta tocada por Joe Henderson em *Dr. Jive* (Part 1), buscando um sabor nordestino, ou o violão de David Amaro em *Love Reborn*, buscando o estilo de puxar cordas próximo ao utilizado por membros do Clube da Esquina, em faixas como *Me deixa em paz*, do LP homônimo.

Assim, as práticas dos músicos muitas vezes estavam contrapostas às posições da crítica, mas ambas são importantes para traçar os fluxos de trocas. Em termos de performance, esta troca se intensifica na presença física dos músicos em discos e *shows* uns dos outros. David Amaro e Aírto tocam juntos nos discos de Flora, mas também em *Native Dancer*. Wayne Shorter e Aírto tocam ainda no segundo LP norte-americano de Milton. Ele, Wagner Tiso e Robertinho Silva participam tanto dos dois últimos quanto de *500 Miles High*, em que Flora e Milton dividem os vocais numa versão de *Cravo e canela*.

²⁰⁵ MILLARCH, Aramis. *Os bichos do Paraná que deram certo no exterior*. Oeste, Curitiba, n° 24, s/d.

Agora, se voltarmos nossas preocupações para o nível composicional, sem dúvida se destacam os discos de Milton e Shorter. Na capa de *Native Dancer*, Shorter toca um “sax imaginário” ao lado de coqueiros, numa alusão evidente ao exotismo tropical, ao som “natural” e não estudado. Mas não creio que aconteça uma redução ao estereótipo, pois Shorter divide o disco com Milton (a expressão *featuring* usada na capa), sendo este o autor da maioria das composições, com títulos versados (*Miracle of the fishes*, *From the lonely afternoons*) ou não (*Ponta de Areia*, *Tarde*) para o inglês. Mas noto a ausência de créditos para os letristas, ainda por cima por que as canções com letras são todas cantadas em português. Com relação à atuação dos dois como solistas, em alguns momentos, a voz de Milton funciona como instrumento, em outros é o saxofone de Shorter que busca a expressividade da voz humana. Como aponta Bill Milkowski no encarte, a fusão é elevada a um nível mais alto, “(...) *artisticamente misturando as duas culturas e refletindo as qualidades inerentes de dois idiomas distintos (...)*”. Fusão, neste caso, é uma palavra chave, mas seu uso às vezes parece exagerado. As versões de *Ponta de Areia*, *Milagre dos Peixes* e *Lília*, por exemplo, não são muito diferentes estruturalmente de suas gravações originais feitas no Brasil. É que a inventividade harmônica e rítmica das obras do Clube da Esquina oferecem um solo propício à germinação dos improvisos de músicos criativos como Shorter.

Em seu próprio disco, no entanto, Milton canta em inglês algumas músicas, provavelmente aquelas que considerava as versões das letras aceitáveis. As canções trazem títulos nas duas línguas, e algumas até são cantadas assim, como *Cravo e Canela*. As partes internas da capa trazem traduções literais das letras das canções interpretadas em português,

evidenciando um esforço de tradução. Esforço que encontra seu limite em expressões que ressaltam uma escala local, regional ou nacional, como os nomes citados em *Raça* (M. Nascimento / F. Brant) - Seu Francisco, Maria Dominga, Vilma, Tia Hercília, Clementina de Jesus, Monsueto e Grande Otelo – ou palavras como “morena”. Ou numa canção que emula o canto da sereia, *A Chamada*, que soa totalmente estrangeira aos ouvidos treinados no vocabulário jazzista.

Quero evitar qualquer interpretação simplificadora que identifique automaticamente o *jazz* à oposição ao mercado ou à qualidade artística. Porém, é inegável que algumas de suas correntes apresentam uma notável disposição para a experimentação e o diálogo transcultural, que podem ser considerados marcas do *jazz fusion* da década de 70. Evidentemente, ele também se realiza no contexto da indústria fonográfica e através dela é consumido por seu público. O que parece razoável concluir é que este público, da mesma forma que o público da MPB, encara o produto fonográfico como mercadoria mas também como objeto artístico, depositando nele a prerrogativa de fugir aos padrões técnicos e estéticos hegemônicos do mercado. A ponte aqui traçada sustenta-se, portanto, na identificação de fluxos culturais que não reproduzem um modelo centro X periferia, ou de imposição do global sobre o local. As fronteiras estão vazadas, mas não deixam de existir.

A construção dessa rede de relacionamentos entre os músicos e os resultados de seus trabalhos em conjunto dá uma mostra de outras formas de equacionamento dos dilemas então presentes entre os criadores da música popular brasileira quando se tratava de trocas culturais operadas em uma escala transnacional. Tanto a trajetória de Airto e Flora quanto os resultados

obtidos por Milton e seus companheiros de Clube da Esquina nas gravações realizadas na década de 1970 são provas de que nem todo intercâmbio ocorre sobre ditames mercadológicos.

Considerações Finais: “O que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir”

Travessia. Foi a palavra escolhida por Fernando Brant para dar nome à primeira canção que fez na vida, ao lado do parceiro Milton Nascimento. Precisamente a palavra final de *Grande Sertão: Veredas*, ali marcava mais um começo, ao servir de impulso que faltava, ao abrir caminho para a carreira em disco de Milton depois do segundo lugar no FIC de 1967. Ele, por sua vez, seguiu abrindo caminhos para seus parceiros de Clube, das esquinas de Belo Horizonte para as esquinas do mundo. Desbravadores com fé cega, faca amolada, sem perguntar mais aonde vai a estrada. Resolvi começar por aí a terminar de dizer o que ainda ficou por dizer.

É o momento de alinhar as reflexões que foram feitas ao longo dos cinco capítulos, no intuito de posicionar a contribuição do Clube da Esquina para a história da música popular brasileira. E, ao fazê-lo, o que procurei foi pensá-la como fio condutor para a análise de um processo mais amplo, de consolidação da MPB e transformação de práticas de troca cultural numa escala internacional envolvendo os músicos populares brasileiros. A meu modo de ver, a trajetória e as práticas musicais dos membros do Clube ilumina um ângulo importante dessa história, ao mesmo tempo em que se deixa iluminar por ela.

Como foi visto no primeiro capítulo, a música popular se desenvolveu historicamente no cenário de internacionalização da cultura que marcou o século XX. Com a agudização do processo de urbanização, acompanhada do crescimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa,

generalizou-se a mediação técnica (sintetizada no estúdio, no disco e no rádio) como forma da música alcançar o público. Partindo da discussão sobre globalização e modernidade, tracei um panorama dos trânsitos culturais contemporâneos e procurei sublinhar as particularidades referentes ao funcionamento da indústria cultural e dos meios de comunicação massivos na América Latina, utilizando com esta finalidade as reflexões de Nestor GARCÍA CANCLINI e Jesus MARTÍN-BARBERO.

GARCÍA CANCLINI ressalta a falência das vanguardas e o fim do colecionismo, indicando como a medida comum da mercadoria mina o papel tradicional do *culto* e do *popular* no mercado simbólico. Configura-se um quadro de hibridação cultural, em que valores relacionados à cultura da elite convivem com práticas ligadas aos meios populares e à cultura massiva. Isto se faz notar especialmente na cidade, em seus espaços específicos de interação social e cultural que um criam um contexto polifônico que disponibiliza uma série de estímulos e fluxo culturais, ao mesmo tempo em que coloca aos próprios cidadãos a necessidade de aprender sobre a vivência fragmentada e os múltiplos posicionamentos e usos do espaço urbano e dos objetos que invadem seu cotidiano.

MARTÍN-BARBERO propõe deslocar o foco dos meios para as mediações, a fim de entender a comunicação a partir da experiência e das práticas dos sujeitos sociais. Foi em razão desse deslocamento que busquei entender os músicos como mediadores, mostrando como sua formação musical passou a se articular de formas variadas com as informações disponíveis num ambiente cosmopolita em que precisavam atuar. Daí a importância de discutir criticamente a história da indústria fonográfica e o

conceito de música popular, evitando visões excludentes e simplificadoras. Com este intuito, mostrei como, diante da internacionalização da cultura e da consolidação da indústria fonográfica no Brasil, os protagonistas da MPB desenvolveram atitudes críticas nos debates que envolviam o papel social e político da música popular, bem como sua posição como mercadoria ou como obra de arte.

A partir daí propus uma reflexão inicial em torno do conceito de internacional-popular, proposto por ORTIZ em *A moderna tradição brasileira*. Avaliando algumas obras, observei que a inserção da música popular brasileira no mercado fonográfico internacionalizado implica na reserva de um espaço para o elemento “local”, “regional” ou “nacional”. Se este pode ser ouvido sob o signo do exotismo, pode também significar outra coisa, remetendo exatamente à pluralidade que tanto o “nacional-popular” quanto o “internacional-popular” tendem a abafar. O que a investigação conduzida nesta tese propõe é uma problematização destas categorias, possível pela identificação.

a investigação sobre a música brasileira acabou sendo instigada e até mesmo direcionada por esta problemática.

Quis mostrar que as tentativas de “enquadramento” do *Brasil* através da música popular, sejam estas promovidas pela academia, pelo Estado, pelo mercado, por quaisquer grupos sociais - tentativas que incluem a definição de sua “história” - são prontamente confrontáveis com a produção musical dos *Brasis* que ultrapassam as “molduras”. Os músicos populares, num momento de definições e escolhas estéticas decisivas, mostravam-se mais preocupados em pensar **modos de assimilar** do que em rejeitar os elementos considerados *estranhos*. Daí a utilidade de lançar mão de conceitos que circulam nos debates sobre as trocas culturais. Neste ponto, cabe sublinhar a força do conceito de transculturação proposto e desenvolvido por intelectuais latino-americanos com Fernando ORTIZ e Angel RAMA. Partindo de suas reflexões há um caminho para problematizar as relações centro X periferia ou local X global, evitando versões esquemáticas e unilaterais.

Foi possível então investigar o período de formação de alguns dos mais importantes compositores da MPB. Nos depoimentos fica evidente a convivência dos gêneros populares nacionais e estrangeiros, do autodidatismo com o estudo formal e fórmulas eruditas. Procurei relacionar a diversidade de referências aos contatos entre os músicos e seu compartilhamento de interesses musicais, ao trato com instrumentos, ao aprendizado e ao consumo de música popular através do rádio e dos discos. Creio ser razoável considerar que as afinidade e diferenças presentes nos depoimentos e nos trabalhos de Caetano, Gil, Chico, Edu e Milton são reveladoras tanto dos elementos compartilhados em seu período de formação quanto da emergência histórica

de um ambiente comum – a MPB – suficientemente largo para abarcar diferentes soluções dos problemas de criação através de práticas transculturais.

O que pretendi mostrar no terceiro capítulo foi exatamente como a configuração da MPB deu-se na medida em que os músicos populares que a produziram iam transgredindo as rígidas definições de “nacional” e “popular” em busca de equações originais para seus dilemas como produtores culturais brasileiros. Partindo das disputas envolvendo os conceitos de “nacional” e “popular” ao longo dos anos 1960, analisei a produção musical e os debates sobre o tema encontrados na documentação da época. Os festivais, as colunas de jornal, o teatro, o cinema, as revistas especializadas e os LPs, constituíram uma verdadeira arena de discussão, na qual gêneros e movimentos musicais eram feitos e desfeitos entre os conflitos em torno das noções de “povo” e “nação”.

Num momento de desenvolvimento do mercado de bens simbólicos e da modernização autoritária promovida pelo regime militar, em meio à extrema politização do cotidiano paralela à falta de liberdades democráticas, a música popular aparecia como canal estratégico, e não apenas para equacionar conflitos de ordem simbólica, mas também para o crescimento da indústria fonográfica. As disputas estéticas e ideológicas não deixavam de ser também mercadológicas. Por mais que fossem acirrados os debates e as posições, não me parece possível concordar com um quadro um tanto esquemático que muitas vezes é traçado para aquele momento na música popular brasileira, em especial quando se trata das canções em que se fazia presente o engajamento político. Propus um estudo detalhado de alguns discos de intérpretes

relevantes da então nascente MPB exatamente no intuito de mostrar que o cenário não era tão rígido, o que permite ter um bom mapeamento inicial do que então começava a ser definido como repertório identificado à MPB.

A mesma estratégia serviu para mostrar, nas participações de Caetano e Capinam em debates sobre os rumos da música popular brasileira, e nas primeiras gravações e composições de futuros membros do movimento tropicalista estavam integrados à cena da emergente MPB. Detalhe talvez óbvio, mas recorrentemente negligenciado ou minimizado na bibliografia que se dedica ao tropicalismo. Se certamente a acomodação de seus mais destacados artífices (Gil e Caetano) ao panteão da MPB na década de 70 muito deveu à assimilação de propostas encampadas pelo movimento que antes eram encaradas com “maus ouvidos”, também deve ser creditada às afinidades (inclusive musicais) que ainda guardavam com seus pares. Acomodação que viria a ser selada com a gravação de um LP ao vivo conjunto de Chico e Caetano em que cada um canta, inclusive, canções pertencentes à obra do outro.

Se o embate constante e as dificuldades acarretadas pelo recrudesimento da censura e do autoritarismo no cenário posterior ao AI-5 de 1968 marcaram um cenário de crise da produção musical expresso sobretudo na progressiva perda de prestígios dos festivais pela televisão, a vitalidade da MPB e seu lugar central na vida cultural e na produção fonográfica viriam a ser afirmadas na década seguinte. Considero que sua consolidação contou com uma certa conciliação entre os pólos antes conflitantes dos emepistas e tropicalista. Porém, contou sobretudo com o surgimento de propostas

alternativas para resolver seus dilemas. Este era o caso do Clube da Esquina, como procurei mostrar no quarto capítulo.

Tratei inicialmente de definir as particularidades da contribuição dos músicos do Clube da Esquina para a MPB partindo de duas frentes complementares: a discussão de sua identidade musical, enquanto formação cultural, e a contextualização de suas realizações artísticas em contraponto ao “nacional-popular” e ao tropicalismo na virada dos 1960 para 1970. A respeito da primeira frente, identifiquei como marcos principais o emblemático álbum duplo Clube da Esquina (1972) e o que denomino “metáfora da esquina”, discutida a partir do conceito de formação cultural proposto por Raymond WILLIAMS. Na segunda frente, demonstrei a posição *alternativa* do Clube, enfocando principalmente sua perspectiva crítica do “popular” e seu próprio viés de assimilação do *jazz* e do *pop* internacionais.

Mostrei como os integrantes do Clube ocupavam uma posição de mediação cultural, descobrindo as afinidades insuspeitas entre elementos populares de diversas origens geográficas, utilizando as tradições rítmicas, melódicas e harmônicas do interior brasileiro sem submetê-las aos procedimentos sistematizados que remetiam às formas musicais elitistas. Neste capítulo procuro identificar na obra do Clube da Esquina os processos de hibridação resultantes do intercâmbio com diferentes músicas populares como *rock*, *jazz*, tradições regionais do interior brasileiro, música latino-americana e bossa nova, entre outros. Também mostrei que o Clube se opôs a apresentar o “povo” como abstração, e ofereceu mais uma importante contribuição ao personalizar os sujeitos da narração musical. A recusa em adotar fórmulas

prontas que seguiam a lógica do *hit* rechaça também o conceito de “popular” que passa pelo crivo do mercado.

O estudo da documentação mostrou várias tentativas de enquadramento da crítica e como os trabalhos seguintes, em especial de Milton Nascimento, acabavam por frustrá-las. Ficou clara 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 dispensavam a posição confortável dos músicos.

exemplo) e de incorporação dos antigos tropicalistas ao panteão da MPB, ao mesmo tempo em que se esvaziavam os canais de atribuição de prestígio, em especial os festivais e se vivia o período mais rigoroso da censura.

A presença do Clube da Esquina no momento de consolidação da MPB foi mapeada a partir de alguns elementos chave: o aspecto “regionalista”; a mudança de patamar de vendagem dos discos de Milton, acompanhada de uma re-significação da crítica sobre sua produção, antes entendida como “difícil de decifrar”; o relançamento dos trabalhos de vários membros do Clube na segunda metade da década; a penetração da obra do Clube nos repertórios de intérpretes e influenciando compositores “novos”; a ampla gama de participação de seus músicos em discos de outros artistas.

Através da escolha de alguns discos, tracei um circuito para mostrar a circulação do repertório e a variedade de possibilidades de colaboração entre os músicos populares no contexto de consolidação da MPB. De fato, percebi que esta amplitude pode ser considerada uma característica chave tanto da produção quanto da recepção da MPB na década de 70. A variedade de influências e a criação de caráter híbrido passaram a ser características valorizadas por crítica e por público, como mostrei através das figuras de Jorge Ben e da dupla Bosco & Blanc. Procurei aprofundar o conceito de MPB contrapondo a discussão realizada em artigos recentes ao debate protagonizado por quatro expoentes da MPB na década de 70. Embora surjam divergências, que às vezes até podem ser consideradas reverberações dos embates da década anterior, é inegável uma certa acomodação das posições

definindo impressões compartilhados sobre o cenário da música popular brasileira naquele momento.

Se o próprio debate em si demonstra a importância cultural e política depositada na MPB e em seus membros naquele período, não deixa de, por contraste, assinalar que esse “lugar” não permaneceu ocupado. Talvez o próprio alargamento excessivo da sigla MPB desde a década de 80 seja resultante da perda de sua centralidade no panorama da música popular, ocorrido com o advento do “rock brasileiro”, predominante nas rádios FM, o absoluto declínio dos festivais, principal instância de aferição e atribuição de “prestígio” para os músicos emepistas e a reordenação da indústria fonográfica no Brasil, com a redução da margem de investimentos em artistas de prestígio e capazes de produzir obras para catálogo, preferindo dar maior ênfase ao sucesso mercadológico imediato dos contratados, sem muitas exceções. Neste sentido, julgo ter optado corretamente por conferir historicidade à categoria MPB e operá-la no sentido mais restrito que era adotado no contexto pesquisado na tese.

Por fim, afirmei que as articulações operadas pelos músicos populares brasileiros, enquanto mediadores perante trânsitos culturais, dependiam de escolhas realizadas por eles, ainda que realizadas no quadro de internacionalização da cultura e consolidação da indústria cultural no Brasil. Daí eu ter abordado, a partir de uma discografia específica, evidenciando intercâmbios entre alguns músicos populares brasileiros e norte-americanos, elementos que pudessem demonstrar tal mediação nas performances, composições, elementos de arranjo, etc. Se estas formas representam

alternativas, tornam evidente uma certa padronização formal da qual o conceito de internacional-popular não escapou.

Daí a importância do estudo da obra do Clube da Esquina, entendido como um esforço de investigação e síntese, da aproximação do óbvio com o misterioso, do evidente e do esquecido, numa esquina qualquer, fugindo, fugindo, pra outro lugar. Pois...

“Nenhum sistema social, nenhuma visão histórica, nenhuma totalização teórica, não importa quão poderosa, podem exaurir todas as alternativas ou práticas que existem dentro de seus domínios. Há sempre uma possibilidade de transgressão” .
(SAID, 1992: 98-99)

Fontes pesquisadas

1) Fontes escritas:

Artigos de periódicos- décadas de 60-70

Revista Civilização Brasileira

BARROS, Nelson Lins e. "Música popular: novas tendências". *Civilização Brasileira*, n.º 1, 1965, pp.232-237.

"Confronto: música popular brasileira" *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n.º 4, set. 1965, pp. 305-312.

RÉGIS, Flávio. "A nova geração do samba". *Revista Civilização Brasileira*, n.º 7, maio 1966, p. 365.

LOUREIRO, Dagoberto. "As versões musicais e o panorama fonográfico brasileiro". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, n.º 7, maio 1966, pp. 281-292.

"Que caminho seguir na música popular brasileira?" *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n.º 7, mai. 1966, pp. 375-385.

MILLER, Sidney. "O universalismo e a MPB". *Revista Civilização Brasileira*, v.4, n.º 21/22, set/dez. 1968, pp.207-221.

Revista Cultura Vozes

VINÍCIUS, Marcos. "A escola da nostalgia na música popular". *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n.º 9, 1973, p.37.

Revista Cultura (MEC)

CARVALHO, Hermínio Bello de. "Música popular brasileira". *Cultura*, 1979, pp. 104-111.

Jornais e revistas- décadas de 60-70

O cruzeiro

"Som Especial". *O cruzeiro*, 11/04/1973, p.59.

"A invasão do iê-iê-iê". *O cruzeiro*, 17/07/1967, p.80.

"Minas Gerais: edição especial". *O cruzeiro*, 1971, s/p.

"Arte e artistas". *O cruzeiro*, n.º 11, 17/03/1971, p. 79.

"Extra 1964: edição histórica da Revolução". *O cruzeiro*, dez. 1964.

Correio do Povo

CARVALHO, Ilmar. "Problemas do festival da canção". Caderno de Sábado. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 5 Jul. 1969, p.14.

De Fato

"Conversando no bar com Fernando Brant". *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n.º 2, mar. 1976.

Manchete

"Os grandes ausentes". *Manchete*, 09/10/1971, p.18.

"Milagre dos Peixes – ao vivo". *Manchete*, 07/12/1974, p.70.

"Chico Buarque". Entrevista a *Manchete*, 28/12/1974, pp.54-58.

O Pasquim

"Baden Powell". Entrevista a *O Pasquim*, nº35, 09-15/02/1970, pp.12-15.
 "Edu Lobo". Entrevista em *O Pasquim*, nº 103, 24-30/06/1971.
 "Chico Buarque". Entrevista a *O Pasquim*, nº41, 02-09/04/1970, pp.16-20.
 "Milton Nascimento". Entrevista a *O Pasquim*, nº 90, 25-31/3/1971, pp.3-5. pp.18-21.
 "Caetano Veloso". Entrevista a *O Pasquim*, nº 84, 11-17/04/1971, pp.2-8.

CABRAL, Sérgio. "Os festivais já encheram o saco". *O Pasquim*, nº 25, 1970, p.7.

"Show Gal Costa e Som Imaginário". *O Pasquim*, nº 83, 4-10/02/1971, p.15.

Realidade

"Política dá samba?" *Realidade*, mai. 1966, p.10.
 "Fino da Bossa". *Realidade*, nº 5, ago. 1966, p.10.
 MERCADANTE, Luiz Fernando. "Há liberdade no Brasil". *Realidade*, nº 6, set. 1966, p.22.
 KALILI, Narciso. "A nova escola do samba". *Realidade*, nº 8, nov. 1966, p. 116-125.
 "Cores de dois estilos". *Realidade*, fev. 1972, p.22.

A revista do Homem

"A MPB se debate". *Suplemento Especial de A revista do homem*, s/d.

Estado de São Paulo (Suplemento Cultural)

CUNHA, Maria Helena R. da. "Auto-censura e representação". *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.
 REALE, Ebe. "A explosão universitária". in: *Suplemento Cultural Estado de São Paulo*. São Paulo, nº 131, 6/5/1979, p.7.

Folha de São Paulo (caderno Folhetim)

"Elis, a equilibrista". Entrevista a *Folhetim*, 03/06/1979.
 SOUZA, Tárik de. "O gosto popular, sem intermediários". Coluna Canto Geral. *Folhetim*, 17/07/1979.
 SOUZA, Tárik de. "Opulência e crise num mercado musical dependente". Coluna Canto Geral. *Folhetim*, 22/07/1979.

Veja

"Rio quer o festival dos festivais". *Veja*, 19/02/1969, p. 56.
 "A volta de Gal, Elis e Nara". *Veja*, 26/03/1969, p.83.
 "Andança". *Veja*, 9/7/1969, p.58.
 SOUZA, Tárik de. "Milton Nascimento (LP)". *Veja*, 17/09/1969, p.15.
 "Iê-iê-iê, som tabelado". *Veja*, 1/10/1969, p.65.
 "Os sons de sempre". *Veja*, 1/10/1969, p.76.
 "Eis o funeral da canção". *Veja*, 1/10/1969, p.77.
 "V Festival MPB Record". *Veja*, 5/11/1969, p.73.
 "Milton". *Veja*, 25/03/1970, p.70.
 "Caetano no templo do caetanismo". *Veja*, 19/01/1972, pp. 62-66.
 "As experiências e a volta de Gilberto Gil". *Veja*, 19/01/1972, pp.66-67.
 MORAES, Renato de. "A voz da esfinge". *Veja*, 3/05/1972, p.56.
 "Alaíde". *Veja*, 4/5/1972, p.78.
 "Fora do ar". *Veja*, 4/10/1972, pp.73-74.
 "Estrada da fama". *Veja*, 8/11/1972, p.95.
 "A criação da SOMBRAS". *Veja*, 26/04/1975.
 LANCELOTTI, Sílvio & PENIDO, José Márcio. "Festival Abertura". *Veja*, 12/02/1975, p.56.
 LANCELOTTI, Sílvio. "Música". *Veja*, 7/05/1975, p.71.

NASSIF, Luís. "E tome choro". *Veja*, 02/11/1977.
SANTOS, Joaquim F. "A metamorfose". *Veja*, 06/09/1978, p. 77.
SOUZA, Tárík de. "Enfim só". *Veja*, 06/09/1978, pp. 77-78.
SOUZA, Tárík de. "O jazz vem a nós". *Veja*, 13/09/1978, pp. 55-56.

Visão

"A crise da cultura brasileira". *Visão*, 05/07/1971.
"O caos sonorizado". *Visão*, 24/09/1973.
"Uma nova crise: a matéria prima". *Visão*, 29/10/1973.
"Cultura (caderno especial 64-74)". *Visão*, 11/03/1974, pp. 138-155.
MORAES, Renato de. "Síntese". *Visão*, 24/01/1977, p.96.
MORAES, Renato de. "Consagração". *Visão*, 21/03/1977, p.88.
MORAIS, Renato de. "Cantos mineiros". *Visão*, 12/12/1977, pp. 110-112.
MORAES, Renato de. "Resistindo". *Visão*, 18/04/1977, p.81.
"Milton superestrela". *Visão*, 31/10/1977, p. 91.
MORAES, Renato de. "Enchendo o vazio". *Visão*, 15/05/1978, p.79.
MORAES, Renato de. "Minas Universal". *Visão*, 27/11/1978, p.125.
"Amor de índio". *Visão*, 19/02/1979, s/p.
"Política cultural: observações genéricas". *Visão*, 28/05/1979, p.148.

Jornais e revistas - avulsos

Arte em Revista, São Paulo : Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980.
Arte em Revista, São Paulo : Kairós, ano 3, n. 5, mai. 1981.
"Na trilha dos sonhos". *Revista Palavra*, ano 2 nº16 ago/2000, p. 14.
"Santa Tereza". Caderno Minas - *Hoje em dia*, 1/8/99, p.4.
"20 anos de Travessia". *Veja*, jan. 1987, p. 119.
"Milton Nascimento ao vivo". *Isto é*, 9/11/1983, p. 59.
"Guimarães". *Isto é*, 2/11/1983, p.56.
LOUNDON, Christopher. "Flora Purim sings Milton Nascimento". *Jazz Times*. Silver Spring, September 2002.
MASSARIK, Jack. "Flora Purim sings Milton Nascimento". *Evening Standard*, London, 17/01/02.
MILLARCH, Aramis. Os bichos do Paraná que deram certo no exterior. *Oeste*, Curitiba, nº 24, s/d.
PALMER, Robert. "Eastern Brazil exports influential pop to the world". *The New York Times*, May 4, 1986.
RESNICOFF, Matt. "Toninho Horta, brazilian rythm ambassador". in: *Guitar Player*, s/d.

2) Discografia:

14 BIS. *14 Bis* EMI-Odeon LP, 1979.
BEATLES, The. *Rubber soul*. EMI LP, 1965.
_____. *Revolver*. EMI LP, 1966.
_____. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. EMI LP, 1967.
BETHÂNIA, Maria. *Recital na Boite Barroco* EMI-Odeon LP, 1968.
BORGES, Lô. *Lô Borges*. EMI-Odeon LP, 1972.
_____. *A Via Láctea*. EMI-Odeon LP, 1979.
BOSCO, João. *João Bosco*. RCA Victor LP, 1973.
_____. *Caça à raposa*. RCA Victor LP, 1975.
_____. *Galos de briga*. RCA Victor LP, 1976.
_____. *Tiro de misericórdia*. RCA Victor LP, 1977.
COSTA, Gal. *Gal Costa*. Philips LP, 1968.
_____. *Gal*. Philips LP, 1969.
_____. *Legal*. Philips LP, 1970.
_____. *Fa-tal Gal a todo vapor*. Phonogram LP duplo, 1971.
DAVIS, Miles. *Bitches Brew*. Columbia LP duplo, 1969.
GIL, Gilberto. *Louvação*. Philips LP, 1967.

- _____. *Gilberto Gil*. Philips LP, 1968.
- _____. *Gilberto Gil*. Philips LP, 1969.
- _____. *Gilberto Gil*. Famous/ Philips LP, 1971.
- _____. *Expresso 2222*. Phonogram/Philips LP, 1972.
- _____. *Refazenda*. Philips LP, 1975.
- _____. *Refavela*. Philips LP, 1977.
- _____. *Ao vivo – Montreux Internaciotional Jazz Festival*. WEA/Elektra LP, 1978.
- _____. *Nightingale*. WEA/Elektra LP, 1979.
- _____. *Realce*. WEA LP, 1979.
- GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Odeon LP, 1959.
- _____. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon LP, 1960.
- GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti* Elenco/CBD LP, 1969.
- _____. *Sonho 70* Polydor LP, 1970.
- _____. *Água e vinho* Odeon LP, 1972.
- _____. *Egberto Gismonti* Odeon LP, 1973.
- GONZAGA JÚNIOR, Luiz. *Luiz Gonzaga Jr.* EMI/Odeon LP, 1974.
- _____. *Plano de vôo*. EMI /Odeon LP, 1975.
- _____. *Começaria tudo outra vez*. EMI / Odeon LP, 1976.
- GUEDES, Beto. *A página do relâmpago elétrico*. EMI-Odeon LP, 1977.
- _____. *Amor de Índio*. EMI-Odeon LP, 1978.
- _____. *Sol de primavera*. EMI-Odeon LP, 1979.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE LP, 1966.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* RGE LP, 1967.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda vol. 3* RGE LP, 1968.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda Nº 4*. Philips LP, 1970.
- _____. *Construção*. Philips/Phonogram LP, 1971.
- _____. *Chicocanta*. Philips LP, 1973.
- _____. *Sinal fechado*. Philips LP, 1974.
- _____. *Meus caros amigos*. Phonogram LP, 1976.
- _____. *Chico Buarque*. Philips/Polygram LP, 1978.
- HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. EMI - Odeon LP, 1979.
- _____. *Toninho Horta*. EMI-Odeon LP, 1980.
- JOBIM, Antônio Carlos. *Matita Perê*. Mercury / Phonogram LP, 1973.
- LEÃO, Nara. *Nara*. Elenco LP, 1964.
- _____. *Opinião de Nara*. Philips LP, 1964.
- _____. *O canto livre de Nara*. Philips LP, 1965.
- LYRA, Carlos. *Depois do carnaval*. Philips LP, 1963.
- _____. *Pobre menina rica*. CBS LP, 1964.
- LOBO, Edu. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco LP, 1965.
- _____. *Edu*. Philips LP, 1967.
- _____. *Sérgio Mendes presents Lobo*. A&M Records LP, 1970.
- _____. *Missa breve*. Odeon LP, 1972.
- _____. *Camaleão*. Philips LP, 1978.
- MELODIA, Luiz. *Pérola negra*. Phonogram LP, 1973.
- MOURA, Tavinho. *Como vai minha aldeia*. RCA Victor LP, 1979.
- MUTANTES, Os. *Os Mutantes*. Polydor / Philips LP, 1968.
- _____. *Mutantes*. Polydor / Philips LP, 1969.
- _____. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor LP, 1970.
- NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. Ritmos/Codil LP, 1967 (relançado Dubas CD, 2002).
- _____. *Courage*. A&M Records LP, 1968.
- _____. *Diálogo / Sentinela*. EMI Odeon compacto simples, 1968.
- _____. *Milton Nascimento*. EMI Odeon LP, 1969.
- _____. *Milton*. EMI Odeon LP, 1970.
- _____. *Milagre dos peixes*. EMI Odeon LP, 1973.
- _____. *Milagre dos peixes. Gravado ao vivo*. EMI Odeon LP, 1974.
- _____. *Minas*. EMI-Odeon LP, 1975.
- _____. *Milton*. A&M Records LP, 1976.
- _____. *Geraes*. EMI Odeon LP, 1976.
- _____. *Clube da Esquina 2*. EMI Odeon LP duplo, 1978.

NOVOS BAIANOS, Os. *Acabou chorare Som Livre* LP, 1972.
 POWELL, Baden. *Baden Powell à vontade*. Elenco LP, 1963.
 _____. *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*. Forma LP, 1966.
 PURIM, Flora. *Flora é MPM*. RCA Victor LP, 1965.
 _____. *Butterfly dreams* Milestone LP, 1973.
 _____. *500 miles high at Montreux live* Milestone LP, 1975.
 REGINA, Elis. *Samba eu canto assim*. Philips LP, 1965.
 _____. *Elis*. Philips LP, 1966.
 _____. *Elis, Como e Porque* Philips LP, 1969.
 _____. *Em pleno verão*. Philips LP, 1970.
 _____. *Ela*. Philips LP, 1971.
 _____. *Elis*. Philips LP, 1972.
 _____. *Elis*. Philips LP, 1973.
 _____. *Elis*. Philips LP, 1974.
 _____. *Falso brilhante*. Philips LP, 1976.
 _____. *Elis*. Philips LP, 1977.
 _____. *Transversal do tempo*. Philips LP, 1978.
 _____. *Elis, essa mulher*. WEA LP, 1979.
 SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Phillips/Phonogram LP, 1973.
 SIMONE. *Gota d'água*. EMI/Odeon LP, 1975.
 _____. *Face a face*. EMI/Odeon LP, 1977.
 _____. *Cigarra*. EMI/Odeon LP, 1978.
 SECOS E MOLHADOS, Os. *Secos e Molhados*. Continental LP, 1973.
 _____. *Secos e Molhados*. Continental LP, 1974.
 SOM IMAGINÁRIO, O. *Som Imaginário*. Odeon LP, 1970.
 _____. *Som Imaginário*. Odeon LP, 1971.
 _____. *Matança do porco*. Odeon LP, 1973.
 VANDRÉ, Geraldo. *Hora de lutar*. Discolar LP, 1965.
 _____. *Canto geral*. Odeon LP, 1968.
 VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips LP, 1967.
 _____. *Caetano Veloso*. Philips LP, 1969.
 _____. *Caetano Veloso*. Famous/ Philips LP, 1971.
 _____. *Transa*. Philips LP, 1972.
 _____. *Araçá azul*. Phonogram/Philips LP, 1973.
 _____. *Jóia*. Philips LP, 1975.
 _____. *Qualquer coisa*. Philips LP, 1975.
 VIOLA, Paulinho da. *Foi um rio que passou em minha vida*. EMI/Odeon LP, 1970.
 _____. *Memórias cantando*. EMI/Odeon LP, 1976.
 _____. *Paulinho da Viola*. EMI/Odeon LP, 1978.
 _____. *Zumbido*. EMI/Odeon LP, 1979.

Discos de dois artistas

ANGELO, Nelson & Joyce. *Nelson Angelo e Joyce*. Odeon LP, 1972.
 COSTA, Gal & VELOSO, Caetano. *Domingo*. Philips LP, 1967.
 GETZ, Stan & GILBERTO, João. *Getz/Gilberto*. Odeon LP, 1964.
 HOLLANDA, Chico Buarque de & BETHÂNIA, Maria. *Chico Buarque e Maria Bethânia*. Philips LP, 1975.
 HOLLANDA, Chico Buarque de & NASCIMENTO, Milton. *Cio da Terra/ Primeiro de Maio*. Philips compacto simples, 1977.
 LOBO, Edu & BETHÂNIA, Maria. *Edu Lobo e Maria Bethânia*. Elenco LP, 1966.
 NASCIMENTO, Milton & BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Odeon LP duplo, 1972.
 REGINA, Elis & JOBIM, A. C. *Elis & Tom*. Philips LP, 1974.
 SHORTER, Wayne (featuring Milton Nascimento). *Native dancer*. Columbia LP, 1975.
 SINATRA, Frank & JOBIM, A.C. *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. Reprise LP, 1967.
 VELOSO, Caetano & HOLLANDA, Chico Buarque de. *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Phonogram LP, 1972.

Discos de vários artistas

Show Opinião. Philips LP, 1965.

Arena canta Zumbi. Premier LP, 1971.

Tropicália ou Panis et circensis. Philips LP, 1968.

Phono 73. Philips / Phonogram LP, 1973.

Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta. Odeon LP, 1973.

Doces Bárbaros. Philips LP, 1976.

Os Borges. EMI-Odeon LP, 1980.

Coletâneas

BEN Jorge. *Jorge Ben*. Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Abril EP, 1977.

BOSCO, João & BLANC, Aldir. Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Abril EP, 1976.

LYRA, Carlos. Coleção História da Música Popular Brasileira. Abril EP, 1971.

NASCIMENTO, Milton. Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Abril EP, 1976.

_____. *Seleções* CD, 2002.

SÁ, RODRIX E GUARABIRA. *Sá, Rodrix e Guarabira* EMI CD, 2003 (coletânea dos discos *Passado, presente, futuro* (1972) Odeon LP e *Terra* (1973) Odeon LP).

3) Audiovisuais:

- *Phono 73: O canto de um povo*. (reedição – DVD). Universal Music, 2005.

- 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.

4) Entrevistas gravadas:

- Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997. Entrevistadores: Pablo Castro e Marcelo Borges.

- Entrevista concedida por Nelson Angelo via internet em Maio de 2000. Entrevistador: Luiz Henrique Assis Garcia

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. in: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, Theodore W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- 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.
- 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.
- ARANTES, Antônio (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *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.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- 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.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- 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.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.
- CARLOS, Ana Fani A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- 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, 1975.
- 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.
- DAVIS, Miles (with TROUPE, Quincy). *Miles, the autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1989.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Globo, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 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.

- _____. *A Globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GARRAMUÑO, Florencia. Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais. In: SANTOS, Luís Alberto B. & PEREIRA, Antonieta (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Pos-Lit/ FALE / Nelam / FALE, 2000.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- GLUCKSMAN, André. A metacensura. in: MOLES, Abraham et. alli. *Civilização industrial e cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 114-128.
- GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. São Paulo : Civilização Brasileira, 1965.
- GUPTA, Akhil & FERGUSON, James. Mais além da "cultura". In: ARANTES, Antônio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- 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 (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JOYCE. *Fotografei você na minha Rolleyflex*. MultiMais Editorial, 1997.
- 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.
- MACHADO, Cacá. Ressonâncias do samba: notas sobre a sua formação. In: *Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana: Santillana Del Mar, 2002.
- MARIZ, Vasco. *Canção brasileira erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
- MARTÍN BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antônio (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.
- MATTELART, Armand. *Comunicação mundo*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991.
- MORELLI, Rita C.L. *Arrogantes, anônimos e subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.
- 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.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

NAVES, COELHO & BACAL (orgs.) *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

NEGUS, KEITH. *Popular music in theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PERRONE, Charles & DUNN, Christopher. *Brazilian popular music and globalization*. Florida: University Press of Florida, 2001.

PIEDEDE, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (edit.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Ed. EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. (AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. orgs.) . São Paulo: Edusp, 2001.

RIDENTI, Marcelo S. *O fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo : Unesp, 1993.

ROBERTSON, Roland. Mapeamento da condição global: globalização como conceito central. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, Berenice (et al.). *Decantando a República v.1*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SANT'ANNA, Afonso R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. in: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. As idéias fora do lugar. in: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SQUEFF, Ênio & WISNIK, José.Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STOKES, Martin (edit.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers, 1994.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular : uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. *O século da canção*. Cotia: Atliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, pp. 223-236.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALENTE, Heloísa de Araújo D. *Os canto da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra q ronca, 1977.

VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.
- WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and society 1780-1950*. London: Chatto & Windus, 1960.
- _____. *Keywords*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1972.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1974.
- _____. *The long revolution*. London: Chatto & Windus, 1961.
- _____. *The politics of modernism*. London/New York: Verso, 1989.
- _____. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, pp. 183-199.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. in: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Sem receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- YÚDICE, George. La industria de la música en la integrac

COUTINHO, Carlos Nelson. "A Escola de Frankfurt e a cultura brasileira". *Presença*, São Paulo, n° 7, 1986, pp. 100-114.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Políticas culturais na América Latina. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol.2 n° 2, jul. 1983, pp. 39-51.

HANNERZ, Ulf **Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave Da Antropologia Transnacional**. *MANA* 3(1):7-39, 1997.

MARTÍN BARBERO, Jesus. Dinámicas Urbanas de la Cultura. *Revista Gaceta de Colcultura*, N° 12, Diciembre de 1991.

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.

MORAES, José Geraldo V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n° 39, 2000, pp. 203-221.

LUCAS, Maria Elizabeth. Gaúcho musical regionalism. In: REILY, Suzel Ana (edit.). *Brazilian musics, Brazilian identities*. *British journal of ethnomusicology*. British Forum fo Ethnomusicology, v.9, 2000, pp. 41-60.

NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Marina. "Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n° 35, 1988, pp.53-75.

NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n° 39, pp. 167-189.

NAVES, Santuza. Da bossa nova à tropicália: concisão e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* Vol. 15 n° 43, junho/2000, pp. 35-44.

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.

PELEGRI, 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.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. In: REILY, Suzel Ana (edit.). *Brazilian musics, Brazilian identities*. *British journal of ethnomusicology*. British Forum fo Ethnomusicology, v.9, 2000, pp. 1-10.

RIBEIRO, Santuza C. Naves. "Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!": a cidade fragmentada de Noel. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 251-268.

ANPUH/Marco Zero, v.7, n°13, set.86/fev.87, pp.103-124.

SALVADORI, Maria Ângela B. "Malandras canções brasileiras". *Revista Brasileira de História*, São Paulo:

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.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song. In: REILY, Suzel Ana (edit.). *Brazilian musics, Brazilian identities*. *British journal of ethnomusicology*. British Forum for Ethnomusicology, v.9, 2000, pp. 11-40.

WILLOCK, Evelyn. Adorno, jazz and racism. *Telos*, n° 107, spring 1996.

Artigos acessados via internet

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

AVELAR, Idelber De Milton ao metal: política e música em Minas. Anais do V Congresso latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. in: Actas del IV Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. A sonoridade específica do Clube da Esquina. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. in: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000.

_____. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. in: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/biblioteca_virtual.html

CARVALHO, José Jorge de. Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Série Antropología*. Brasília: Unb, Departamento de Antropologia, 1995.

LUCAS, Maria Elizabeth. Wonderland Musical: notas sobre as representações da música brasileira na mídia americana. In: *Revista Transcultural de Música (Transcultural Music Review)*. s/d.

<http://www.intercom.org.br>

SILVA, Edison Delmiro. *Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira*. Intercom, 2002.

<http://portal.unesco.org/culture>

PAREKH, Bikhu. A commitment to cultural pluralism. In: World Commission on Culture and Development [preparatory paper 1]. Estocolmo: UNESCO, 1995.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)