

A Viagem Lítero-Musical do Clube da Esquina

Doutorando em Literatura. Lauro Meller (PUC-Minas)ⁱ

RESUMO: *Partindo da observação de que a esquina é, ao mesmo tempo, local de aglomeração e de passagem, propomos neste artigo a análise de algumas canções dos LPs **Clube da Esquina** (1972) e **Clube da Esquina 2** (1978), demonstrando que a obra do grupo mineiro pode ser lida como uma Literatura de Viagem sui generis. Esse caráter residiria nas letras, em imagens como “trem”, “estrada”, “poeira”, “ventania”, etc, indicativas de deslocamento e de instabilidade, e também no plano musical, por meio da diversidade de timbres e estilos, que nos transportam das paisagens andinas ao interior de Minas Gerais, de Liverpool à África.*

Palavras-chave: Clube da Esquina, Milton Nascimento, Lô Borges, Música Popular Brasileira.

Introdução

O LP **Clube da Esquina**, de 1972, assim como seu desdobramento, **Clube da Esquina 2**, de 1978, figuram ao lado de **Tropicalia ou Panis et Circensis** (1968) e de **Chega de Saudade** (1958) por terem estabelecido novos paradigmas no cenário musical brasileiro. O primeiro disco foi lançado em pleno governo Médici, e é recheado de alegorias e metáforas que traduzem os anseios de liberdade de um povo; o segundo elepê, lançado já no ano que antecede a Anistia, anuncia este fato pelo tom afirmativo e pelas imagens radiantes, evocativas da condição tropical do Brasil.

Apesar de ter como figura de proa Milton Nascimento (que assina em parceria com Lô Borges o disco de 1972, e que é o autor principal do LP de 1978), o Clube da Esquina, como o nome indica, é uma entidade coletiva, que recebe as contribuições de muitos músicos e letristas. Além dos já citados Milton e Lô, cumpre lembrarmos os nomes de Beto Guedes, Márcio Borges, Fernando Brant, Tavinho Moura, Toninho Horta, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes, Wagner Tiso, Nelson Ângelo e Flávio Venturini, isso sem falar nas participações de Danilo Caymmi, Paulo Jobim e Francis Hime (no disco de 1978). As trajetórias distintas dos indivíduos que elaboraram esses dois projetos revelam-se na variedade de estilos e influências que verificamos logo numa primeira audição. Mesclam-se elementos da música africana e dos festejos do interior de Minas, vocalizações e harmonias ao estilo dos Beatles, música andina, guitarras jazzísticas, linhas de baixo tributárias do

rock progressivo inglês, cantos indígenas, modas de viola, bandolins e quartetos de cordas. Essa diversificada paisagem sonora, somada à alta incidência de referências à viagem, à transitoriedade e ao deslocamento, permite-nos caracterizar o discurso do Clube da Esquina como uma modalidade *sui generis* de relato de viagem.

Last but not least, entendemos que tanto **Clube da Esquina** como **Clube da Esquina 2** são discos politicamente engajados. No entanto, como sói ocorrer com a verdadeira poesia, o compromisso ideológico não atropelou o apuro estético, e esses artistas lograram registrar sua posição de repúdio aos regimes ditatoriais sem resvalarem num tom panfletário que sacrificaria a atualidade dessas composições. Apesar de tematizarem, todo o tempo, o deslocamento, a fuga, a transitoriedade e a natureza passageira dos fenômenos, o alto teor de sugestão empregado conferiu a essas canções, ironicamente, uma permanência que nos permite, passadas mais de três décadas de seu lançamento, discutirmos aqui alguns de seus méritos estéticos.

Nossa proposta será, portanto, a de demonstrar, por meio da audição de algumas canções e da análise de algumas das letras, que a música do Clube da Esquina pode ser interpretada como o registro de uma jornada rumo a novos horizontes, no mesmo espírito aventureiro que animava os primeiros cronistas de nossa colonização. Por outra, que as canções do Clube da Esquina constituem uma “poética do movimento”, uma nova literatura de viagem.

Clube da Esquina (1972)

Dada a abrangência do *corpus* a ser tratado (21 canções do álbum duplo de 1972, e 23 do também álbum duplo de 1978), trabalharemos por amostragem, tecendo comentários sobre algumas canções que salientem as características acima arroladas. Detenhamo-nos, então, na faixa que abre o disco de 1972: “Tudo o que você podia ser”, uma parceria dos irmãos Lô (Salomão) e Márcio Borges.

A canção se inicia com um singelo violão e com o canto suave de Milton Nascimento, que pouco a pouco vai se adensando e subindo melodicamente, disfarçadamente encorajando seu interlocutor a uma tomada de atitude. A insistente utilização de verbos no futuro do pretérito apontam para um ambiente adverso, em que os

desejos do eu lírico são irrealizáveis: “Com sol e chuva / Você sonhava que ia ser melhor depois / Você queria ser o grande herói das estradas / Tudo o que você queria ser.”

Vocábulos como “segredo / medo” (“Sei um segredo, você tem medo”) também indicam um cenário político desfavorável e, neste particular, é notável a ocorrência da palavra “medo” nas canções do Clube da Esquina, tanto nos discos coletivos como nos LPs solo. Aliás, “medo” é palavra-chave nesta canção, e num verso em especial notamos que é ela que confere uma resolução ao impasse do título: “Tudo o que você devia ser: sem medo”. Não por acaso a curva melódica é descrita, nesta passagem, em movimento ascendente, culminando com a palavra medo (mas, reiteramos, neste caso transmitindo uma idéia de libertação: **sem** medo). Segue-se um solo de violão em terças, que nos traz à mente um ponteio de viola e, portanto, um ambiente rural. Assim, já estamos longe do ambiente urbano, numa atitude *Fugere Urbem* tardia, encontrando na paisagem natural um refúgio.

“Cais”, a segunda canção, é uma das composições mais introspectivas dos discos em tela. Novamente, utiliza-se a técnica de se iniciar a canção em registro grave, de modo que a voz pouco a pouco se eleve, numa melodia ascendente indicativa do desejo de libertação do eu lírico. Confirma-se, como na canção anterior, a dificuldade em se concretizar o intento, uma vez que essas imagens de liberdade podem apenas ser sonhadas. Verifica-se, de resto, a ocorrência de verbos no condicional, numa indicação de que o eu lírico ainda está em busca de liberdade: “Para quem quer se soltar / Invento o cais / Invento mais que a solidão me dá / Invento lua nova a clarear / Invento o amor e sei a dor / De me lançar / Eu queria ser feliz / Invento o mar / Invento em mim o sonhador”.

Na segunda estrofe, destaca-se o caráter coletivo desse discurso, seguida de uma metáfora para o exílio: “Para quem quer me seguir / Eu quero mais / Tenho o caminho do que sempre quis / E um saveiro pronto pra partir / Invento o cais / E sei a vez de me lançar”. A antológica passagem instrumental que se segue (depois acompanhada pelo vocalise de Milton), é um misto de melancolia e firmeza: melancolia nos acordes dissonantes, amargurados, titubeantes, que vão e vêm na mão esquerda do pianista, indicando o dilaceramento e a instabilidade emocional do eu lírico, dividido que está entre o desejo de ficar e a necessidade de partir; e firmeza na pulsação inabalável da mão direita, precisa como um metrônomo, trazendo à tona a imagem de um exilado que, a passos largos, caminha sem se voltar.

Do saveiro de “Cais”, embarcamos no “Trem Azul”, terceira canção do disco, que constitui um contraponto otimista ao tom sombrio da canção anterior. Escrita em compasso quaternário e em andamento moderado, e recheada de acordes com sétima maior, o substrato musical sugere indefinição, com seqüências harmônicas pouco usuais (C#7+, A7+, E7+, F#7+, C#7+, A7+, E7+, D7+), inclusive rompendo com os esquemas de previsibilidade sucessivas vezes, tanto nas estrofes como na passagem para o refrão. Nas estrofes, essa quebra da expectativa se dá com o deslocamento do acorde de F#7+ para o de D7+; na transição para o refrão, com a inserção do acorde de Eb7, que espraia a harmonia numa direção inesperada. Toda esse adiamento, confirmado na letra (“Coisas que ficaram muito tempo por dizer / Frases que o vento vem às vezes me lembrar / Coisas que ficaram muito tempo por dizer / Na canção do vento não se cansam de voar”), só se resolve no refrão, quando o eu lírico propõe que seu interlocutor “pegue o trem azul”, numa viagem em que finalmente o sol brilha, não apenas no céu, mas na “sua cabeça”. Metaforicamente, o eu lírico sinaliza com a esperança de que a indefinição expressa nas estrofes possa convergir para uma resolução satisfatória.

“Nuvem Cigana”, ouvida aqui numa primeira versão (a canção ganharia nova interpretação em LP solo de Lô Borges) condensa vários dos princípios que vimos apontando. O eu lírico, transmutado em nuvem, convida o ouvinte à fuga, à mudança, à viagem, ao movimento: “Se você quiser eu danço com você no pó da estrada / Ó poeira, ventania, se você soltar o / pé na estrada, ó poeira, eu danço com você / o que você dançar (...)”. Os sucessivos *enjambements* são indicativos da liberdade de que goza esse “eu-nuvem” (conforme o verso “O meu nome é nuvem”); nas estrofes, em contraste com o movimento incerto da melodia principal, signo dessa promessa de liberdade, temos uma base harmônica em A (Lá), imutável, como se fosse o interlocutor dessa mensagem, ainda condicionado às normas e oferecendo resistência ao convite de liberdade. Numa posição intermediária, temos o contrabaixo, cujo registro grave normalmente é associado, semioticamente, à atitude realista, “pé-no-chão”, mas que nesse caso já ensaia alguns desenhos melódicos mais ousados, recolhendo-se, contudo, à tônica.

A decisão de se lançar à liberdade parece só chegar no refrão, quando finalmente a base se liberta desse centro de gravidade tonal (Lá) e segue em novas direções (Dm, Em, Am, Em); enquanto isso, o verso “Se você deixar o coração bater sem medo...”, cantado

sucessivas vezes e com diferentes divisões dentro do compasso parece atestar que o processo de libertação foi consumado. A mensagem subjacente à canção se coaduna com outro lema árcade, desta vez o *Carpe Diem*: esse eu lírico transmutado em nuvem – signo que está fortemente associado à transitoriedade – parece apelar ao interlocutor para que enxergue o caráter passageiro da vida e para que se liberte.

O caráter coletivo do Clube da Esquina encontra um desdobramento em canções que reforçam nosso parentesco com as demais nações da América Latina, seja por serem regravações de clássicos desse cancioneiro, seja pela escolha de arranjos evocativos dessas culturas. O parentesco latino-americano é reforçado pelo Clube da Esquina pelo fato de que muitas nações latino-americanas sofriam sob o jugo de regimes ditatoriais naquele período. Não causa surpresa que já em 1986, e portanto após a abertura política, a série televisiva “Chico & Caetano” tenha dedicado um programa a Milton Nascimento, Mercedes Sosa e Pablo Milanéz (e certamente, se ainda fossem vivos, Violeta Parra e Victor Jara também teriam feito parte do encontro).

No LP ora analisado, “San Vicente” e “Dos Cruces” são as canções que estabelecem esse vínculo (esses laços seriam reafirmados, no segundo disco, com as canções “Casamiento de Negros”, recolhida do folclore chileno por Violeta Parra e, sobretudo, “Canción por la unidad de latinoamerica”, de Pablo Milanéz e Chico Buarque).

“San Vicente” – para nos concentrarmos em uma canção – alude ao estado de repressão como “um sonho estranho”, mas que deixa marcas nos sentidos, um “sabor de vidro e corte”: “Coração americano, acordei de um sonho estranho / Um gosto vidro-e-corte / Um sabor de chocolate / No corpo e na cidade / Um sabor de vida e morte / Coração americano / Um sabor de vidro e corte”. A identidade latino-americana, expressa no primeiro verso, é sublinhada, após a primeira estrofe, pelo acompanhamento flamenco ao violão, com percussão de castanholas ao fundo. É oportuno recordarmos que a própria formação da música popular brasileira deriva de uma mescla de elementos europeus, africanos e indígenas, como testemunha, de resto, a iconografia de época.

O caráter coletivo a que nos referimos mais acima é também evidente na canção “Os Povos”. Retoma-se a metáfora da prisão (desta vez representada de modo mais direto, por meio de um portão de ferro e de um cadeado), que cede lugar à liberdade (mais uma vez por meio das imagens tropicais, luminosas). Como a primeira faixa do disco, esta canção se

inicia em registro grave e em andamento lento, pouco a pouco procedendo-se a uma elevação da melodia e a uma aceleração rítmica. Semioticamente, o eu lírico incita o ouvinte a uma tomada de atitude. O tom do intérprete é lamurioso; a percussão lembra o ruído de uma maria-fumaça, marcando o andamento. Interessante notar que essa percussão não é executada por um instrumento musical; se nos detivermos nesse elemento, perceberemos que trata-se de um intérprete que simula, com a boca, o ruído de um chocalho. Essa dissimulação é elemento-chave dentro da proposta libertária do disco, uma obra que lança mão, sistematicamente, das camuflagens para que possa veicular sua mensagem.

As estrofes, de caráter contido, deságuam num refrão em que os acordes tensionados dão lugar a acordes contínuos, abertos (em 7ª maior), e onde se repetem as imagens luminosas relacionadas à felicidade: “Ah, um dia, qualquer dia de calor é sempre mais um dia de lembrar a cordilheira de sonhos que a noite apagou”. O desfecho dessa canção, em que o intérprete solta um brado incontido de “Meu povo, meu povo!” (confirmando, mais uma vez, o caráter coletivo dessa obra) é sublinhado por acordes feridos ao violão com violência. O executante deixa soar não apenas as cordas que formam o acorde, mas também cordas “soltas” que, no conjunto, destoam harmonicamente. São justamente cordas não pressionadas pela mão do executante, a que chamamos de cordas “soltas”, por extensão, “livres”.

Clube da Esquina 2 (1978)

Seis anos após **Clube da Esquina**, encontramos no LP duplo de 78 uma coerência com os mesmos princípios estéticos e políticos sinalizados no disco de estréia. Em “Credo”, a vibrante faixa de abertura, ouvimos um coro litúrgico entoando “San Vicente”, como que anunciando uma retomada do projeto de 1972. Em efeito de *fade-in*, e num arranjo de gosto andino (flautas, charango e violão, sublinhados por um baixo de linha melódica bem desenhada – esta uma influência, como afirmamos anteriormente, do rock progressivo inglês), entra a canção propriamente dita, cujo apelo político, numa fase pré-Anistia, já não se mascarava sob alusões turvas, mas se revelava em metáforas de decifração óbvia:

Caminhando pela noite de nossa cidade / Acendendo a esperança e
apagando a escuridão – vamos! / Caminhando pelas ruas de nossa cidade

– viver! / Derramando a juventude pelos corações / Tenha fé no nosso povo que ele resiste / Tenha fé no nosso povo que ele insiste / E acorda novo, forte, cheio de paixão – Vamos! / Caminhando de mãos dadas com alma nova – Viver! / Semeando a liberdade em cada coração / Tenha fé no nosso povo que ele acorda / Tenha fé no nosso povo que ele assusta.

O tom afirmativo alastra-se pela canção afora, sem que haja passagens que o contrariem, nem no plano da letra, nem no musical; versos como “Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal” nos remetem, mais uma vez, à luminosidade dos trópicos, um traço já cantado por Caetano Veloso em “Alegria, alegria” e pelos Tropicalistas em seu disco-manifesto de 1968. Mas, ao contrário do grupo de Gil e Caetano, que teriam de esperar longos anos para ver concretizado esse seu desejo, o grupo mineiro já podia cantar a liberdade a plenos pulmões.

“Ruas da Cidade” é uma homenagem à cidade de Belo Horizonte, berço do “Clube”. É um desfile de nomes de tribos indígenas, que batizam várias ruas do centro da capital mineira, e nesse processo reforça-se a preocupação dos componentes do Clube da Esquina em afirmar nossa identidade miscigenada. O processo de composição minimalista, em que a sintaxe se reduz ao mínimo em favor de um inventário de signos, potencializa o efeito da composição. Essa técnica de composição seria retomada por Tom Jobim dois anos mais tarde, com “Águas de Março”.

A afirmação da identidade indígena também perpassa “Testamento”, em que um eu lírico índio distribui recomendações aos seus para o dia em que morrer. Além de inaugurar uma consciência ecológica (“Cuidem bem de minha casa”), reforça a idéia de transitoriedade e deslocamento na imagem das cinzas que são jogadas no rio (e o rio, sabemos desde Heráclito, é um signo de mutação).

“Paixão e fé”, de Tavinho Moura e Fernando Brant, traz ao disco um tempero de identidade inegavelmente mineira, ressaltando a religiosidade desse povo. A cena descrita é a de uma procissão, com sinos convocando os fiéis e ruas enfeitadas, para que “cantem a ressurreição”, momento em que esse povo sofrido “(...) Põe de lado a sua dor / (...) Esquece a sua paixão / Para viver a do Senhor”.

Os versos iniciais apresentam-nos uma perfeita conjunção entre letra e melodia: cada sílaba é cantada numa altura diferente, simulando os sons de um carrilhão: “Já bate o sino, bate na catedral (...)”. A partir daí a melodia se estabiliza e inicia-se a procissão, num

crescendo que deságua no refrão, cantado, como convém a uma procissão, em coro: “Velejar, velejei / No mar do Senhor / Lá eu vi a fé e a paixão / Lá eu vi a agonia da barca dos homens”. Os versos, contendo métricas distintas, são interpretados numa linha melódica pouco previsível e bastante acidentada (em especial no último verso), podendo ser lida como uma metáfora das provações que o homem tem de enfrentar em sua caminhada.

Após alguns volteios ascendentes e descendentes, a melodia retorna ao centro tonal, como que sinalizando para os fiéis que se mantenham firmes em suas convicções, pois por maiores que sejam os percalços, a mão firme de Deus guiará essa “barca dos homens” de volta ao seu porto – ou, para retomarmos uma canção já comentada, de volta ao seu cais. Essa referência à barca, mesmo inserida numa moldura bíblica e, portanto, alegórica, reforça a centralidade do motivo da viagem nas composições do grupo.

“Olho D’água”, de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, retoma o princípio composicional do *Ubi Sunt* (Onde estão?) como metáfora para a morte. Manuel Bandeira, a propósito, utiliza esse recurso com maestria no poema “Profundamente”: “(...) Quando eu tinha seis anos / Não pude ver o fim da festa de São João / Porque adormeci // Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo / Minha avó / Meu avô / Totônio Rodrigues / Tomásia / Rosa / Onde estão todos eles? // - Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente.” (BANDEIRA, [s.d.], p. 139-140).

Executada num andamento dolente, a canção se inicia com signos de deslocamento, nos versos: “E já passou, não quer passar / E já choveu, não quer chegar / E me lembrou qualquer lugar / E me deixou, não sei que lá”. Segue-se um desfile de nomes possível de ler lido como uma denúncia velada aos desaparecidos políticos: “(...) Caiu no mar, Nena / Pipo, cadê você? / Dora, cadê você? / Pablo, Lilia cadê você? (...) Caiu no mar, Pedro / Chico, cadê você? Lino, cadê você? / Zino, Zeca, cadê você?”. Esse chamamento é entrecortado por topônimos, alguns dos quais fazem alusão direta à água, como “Beira Rio”, “Poço Fundo”, “Cachoeira”, “Água Fria”, “Sumidouro” e aquele que nomeia a canção, “Olho d’Água”. O coro, por sua inflexão lamurirosa, sugere-nos um grupo de carpideiras. Elas entoam os nomes de lugares numa ladainha monocórdia, até que a canção se encerra, com um acorde em modo menor e o melancólico som de um *cello*.

A canção “Léo” parece ter sido inspirada nas capas dos dois LPs. Naquela do disco de 72, dois meninos, um negro e um branco, fitam a câmera, sentados num barranco. Um

deles come um pedaço de pão. É a síntese do despojamento e da alegria infantis: sujos de terra, parecem felizes. Na capa do LP de 78, vários meninos, de costas para a câmera, curvam-se por sobre uma mureta, para olharem algo que não podemos sondar. Os pés descalços e sujos são índices de uma liberdade que os compositores do disco só experimentam através das canções.

O efeito da canção é potencializado pelo fato de esses dois temas se encontrarem – o da criança e de sua felicidade, encontrada nas pequenas coisas, por um lado, e o da fuga, da viagem, do deslocamento, por outro: “Um pé na soleira e um pé na calçada, um pião / Um passo na estrada e um pulo no mato / Um pedaço de pau / Um pé de sapato e um pé de moleque / Léo (...)” O arranjo grandiloquente, elaborado por Wagner Tiso e executado por uma orquestra, serve de contraponto à simplicidade do tema.

O motivo da água, já percebido nas duas composições comentadas anteriormente, é retomado em “Canoa canoa”, mais um signo de deslocamento. Novamente é exaltada a identidade indígena, por meio de referências ao ambiente da selva, pela inserção de instrumentos e signos sonoros evocativos desse ambiente (os bambus e o canto de pássaros) e pelos peixes, cujos nomes são de origem indígena: “(...) Grumatá / Piracará, pira-andirá / Jatuarana, taiabucu / Piracanjuba (...)”.

A composição de fechamento ao álbum, “Que bom, amigo”, é um desdobramento do interlúdio instrumental que ouvíamos ao final de “Cais”, do disco de 72. O tom sombrio do arranjo anterior, executado em andamento mais lento, torna-se desta vez mais leve pela aceleração rítmica, em conformidade com uma letra afirmativa, que celebra a amizade e a liberdade de poder demonstrá-lo: “Que bom, amigo / Poder saber outra vez que estás comigo / Dizer com certeza outra vez a palavra amigo / Se bem que isso nunca deixou de ser”.

Conclusão

Os discos em tela são, como dissemos, marcos da música popular feita no Brasil. A despeito de sua diversidade composicional – um reflexo das contribuições do grupo heterogêneo que participou desse projeto –, existe uma coerência interna que nos permite enxergar alguns fios condutores em ambos os LPs. Um deles, e o que mais nos interessou nesta análise, é o tema do deslocamento, da transitoriedade e, por extensão, da liberdade e

da descoberta de novos horizontes. Ressalte-se que esse *leitmotif* não se restringiu às letras, uma vez que os músicos lograram revestir as várias histórias relatadas com roupagens sonoras as mais variadas. O resultado desse processo, como quisemos demonstrar, é uma jornada lítero-musical em que desfilam, perante nossos olhos e ouvidos, vários dos elementos que compõem o mosaico cultural brasileiro.

Referências

- [1] BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- [2] BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1997.
- [3] DOLORES, Maria. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- [4] FORTES, Liana (org.) **Fernando Brant**. Rio de Janeiro: Editora Rio / Universidade Estácio de Sá, 2005. Coleção “Gente”.
- [5] NASCIMENTO, Milton, BORGES, Lô. **Clube da Esquina**. Guarulhos: EMI, 1994 [1972]. 1 CD (64’24min): digital, estéreo. 830429-2.
- [6] NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. Guarulhos: EMI, 1994 [1978]. 2 CDs (42’28min / 38’02min): digital, estéreo. 791606-2.
- [7] *Site Museu Clube da Esquina*. Disponível em: <www.museuclubedaesquina.org.br>. Acesso em 23 jul. 2007.

ⁱ **Lauro MELLER**, doutorando em Literatura
(PUC-Minas, Pós-Graduação em Letras)
E-mail: meller1974@yahoo.com.br