

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

CLEBER SBERNI JUNIOR

**O ÁLBUM NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: CONTRACULTURA E O
CLUBE DA ESQUINA EM 1972**

**FRANCA
2008**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

CLEBER SBERNI JUNIOR

**O ÁLBUM NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: CONTRACULTURA E O
CLUBE DA ESQUINA EM 1972**

Dissertação apresentada à
Faculdade de História, Direito e
Serviço Social, da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, para obtenção do
Título de Mestre em História.
Orientadora: Profa. Dra. Tânia da
Costa Garcia

**FRANCA
2008**

CLEBER SBERNI JUNIOR

O ÁLBUM NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: CONTRACULTURA E O
CLUBE DA ESQUINA EM 1972

Dissertação apresentada à Faculdade de História, Direito e Serviço Social,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do
título de mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

1º Examinador: _____

2º Examinador: _____

Franca, _____ de _____ de _____

Às pessoas com quem vivi

AGRADECIMENTOS

*Aos meus companheiros de luta para botar
este trabalho no papel. Obrigado!*

RESUMO

O presente trabalho foi desenvolvido a partir dos questionamentos desdobrados do Álbum duplo Clube da Esquina de 1972, de Milton Nascimento e Lô Borges, que apresenta um forte caráter conceitual enquanto obra. E para entender os rumos da produção musical, privilegiamos o caminho que as técnicas de gravação e reprodução musical impuseram aos intérpretes e *performers*. Assim, procuramos abordar na idéia de Álbum a constituição de um conceito de obra, desdobrando-se em como foi a recepção dessa idéia de álbum no Brasil, adequando-se à dinâmica do formato e sua relação com o gênero e mercado fonográfico. A partir da década de 1970, podemos observar, nessas obras, inerentes possibilidades de diálogos e trocas culturais, que reproduziam de maneira particular os diálogos e a difusão de mensagens dos movimentos ligados à contracultura, disseminados transnacionalmente. O trabalho vislumbra os mecanismos de incorporação dessas diversas temáticas nas obras que se cruzam e estabelecem diálogos em suas canções no Brasil, a fim de perceber em que medida existe a incorporação desse aparato conceitual nas produções musicais.

Palavras-chave: 1. Indústria fonográfica – História – Brasil. 2. Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges – Crítica e interpretação.
3. Música popular brasileira – Contracultura – Brasil, anos 70.

ABSTRACT

This paper was developed through questions deployed from the Corner Club 1972 Album and it consists a strong conceptual issue while work produced by Milton Nascimento and Lô Borges. To understand paths towards music production we emphasized the way which recording techniques and music reproduction were imposed to interpreters and performers. In this way, we focused to address the Album idea in the grouping elements of a concept of a work of such nature, considering how this idea was interpreted in Brazil adjusted by the dynamic of shape and its relation with the audio business. From 1970's, we can recognize many possibilities of dialogues and cultural interchanges in these works that particularly reproduced dialogues and dissemination of messages from counter culture movements transnational known. Furthermore, it is relevant to see these joining mechanisms from different perspectives of works that cross themselves and establish dialogues in the Brazilian songs, in purpose to realize to what extent this joining conceptual perspective does exist in music productions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - O Disco: uma história em Longa Duração.....	20
1.1 Por entre ruídos e chiados: cilindros e discos na indústria fonográfica.....	21
1.2 O Vinil: A Longa Duração em Alta Fidelidade.....	30
1.3 O Álbum na década de 1960 e o início da contracultura.....	43
CAPÍTULO 2 - O Clube da MPB e o Álbum.....	55
2.1 - Contracultura e o Clube da MPB.....	56
2.2 – Clube da Esquina e o Álbum.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	89

INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi desenvolvida a partir dos questionamentos desdobrados do projeto de pesquisa “*Nada será como Antes. Qualquer dia a gente se vê*”: *As canções do Clube da Esquina no cenário da MPB em 1972*. Ao longo da pesquisa, fez-se necessário observar que, para compreender os meandros da produção musical no início da década de 1970, mostrou-se importante fazer uma longa regressão no tempo, privilegiando os rumos que as técnicas de gravação e reprodução musical impuseram aos intérpretes e *performers*. Assim, deparamo-nos com as questões entre artistas e suportes, entre gênero e formato.

Num primeiro momento, isso se desdobrou em apenas considerar o disco Clube da Esquina, mas depois de várias leituras e audições percebemos a necessidade de comparar uma interessante e rica produção de contemporâneos do disco de Milton e Lô Borges. Comparando esse material, pudemos perceber que esses discos destoavam de algumas das produções anteriores de seus autores, pois possuíam um forte caráter conceitual, que não envolvia apenas os fonogramas, mas também as capas e encartes: uma criação diferenciada, uma obra.

Assim descrever como o disco se tornou a principal mídia de música no século XX e percorrer os meandros desse processo como ocorreu a adequação da música ao seu formato, e entre transformações e continuidades, como foi utilizado na década de 1970 o formato Álbum. Entender o disco como um artefato simbólico compreendido como envolto em uma tensão e interação com os processos tecnológicos e sociais, compostos por teias, canais e circuitos culturais, em constantes hibridações e trocas culturais.

Para tanto, é necessário observar que a utilização da canção como fonte documental está calcada na materialização em fonograma da música, executável a partir de um suporte, seja ele um disco de vinil ou outra mídia, e na apreensão de seu conteúdo e forma, através do aparelho auditivo. Ao olhar do historiador, a canção assume sempre singularidade e características especiais de seu autor e das matrizes de seu universo cultural. No caso de uma nova leitura, o intérprete ou instrumentista imprimirá a sua roupagem à canção, que por vezes ganhará sentido diverso daquele que seu autor trilhou (MORAES, 2000, p. 211).

Assim, qualquer grupo de documentos, organizados entre si ou não, possibilita ou guarda uma coerência, seja esta coerência o próprio propósito de sua reunião, ou mesmo a coerência do período em que foi reunido. Nesse sentido, podemos averiguar em que tipo de suporte está inserido, o que revelará um pouco

mais sobre como as fontes estão dispostas. As canções também apresentam esta dinâmica, quando procuramos identificar um fonograma específico, ou quando nos colocamos a estudar um suporte determinado, como o LP ou o Cd, e necessitam de uma ressalva, na observação de que o formato destes suportes impõe ao texto, mais especificamente à obra musical, uma dinâmica própria.

Nessas possibilidades, nos deparamos com uma infinidade de informações sobre esses documentos, ou melhor, corpo documental quando tomamos um LP, por exemplo, explorando os aspectos que o articula com a sociedade que os produziu e para qual esse artefato foi concebido e destinado.

Desse modo, torna-se possível conferir aos diferentes suportes utilizados uma importante marca sobre o seu tempo, e um vigor das possibilidades de criação para o artista em um período, numa dialética entre as possibilidades de seu autor e o limite da tecnologia. Não podemos perder de medida que ao longo do século XX diferentes suportes foram utilizados para distribuição e fruição de músicas, da mesma forma que essas substituições assistiram sempre ao processo de reedições em suportes diferentes, conforme podemos pensar esquematicamente em: cilindros, discos de 78 rotações por minuto (rpm), depois 45 rpm e 33 e 1/3 rpm. O tamanho do disco, o material do qual ele é composto, o sistema de gravação e reprodução, também foram se adequando às possibilidades e velocidades de rotação.

O primeiro grande boom de vendagem da indústria fonográfica ocorreu ainda no período da gravação mecânica, entre as décadas de 10 e 20, mas a indústria demorou a alcançar estabilidade alternando, por longo tempo, períodos de crescimento e crise. Assim, após o florescimento da década de 20 veio a depressão dos anos 30 e, na década seguinte mudança de padrão dentro da indústria, com a queda do 78 rpm. Estabeleceu-se, inicialmente, uma disputa entre a CBS e RCA para a imposição de um novo padrão, mas que acabou sendo dividido através da divisão do mercado na qual os L. Ps. de 33 e 1/3 rpm (padrão proposto pela CBS) foram destinados a música erudita e os discos de 45 rpm (padrão proposto pela RCA) ficaram reservados para a gravação e distribuição da música pop através dos chamados singles ou compactos. Este segundo padrão, no entanto, teve vida relativamente curta, não demorou para que o formato *Long Play* se tornasse predominante na distribuição de todos os gêneros (VICENTE, 1996, p. 17 - 18).

Dessa forma, ao pensar na utilização do suporte de música, o disco, como documento para o historiador, podemos traçar um paralelo com Marc Bloch em *Introdução a História*, que aponta que cabe ao historiador localizar seu documento e indicar a sua proveniência, observar sua originalidade, sua escrita e o teor da língua em que ele é produzido, definir seu uso: enfim, o historiador tem que fazer o documento falar. Colado a isso, procurar os testemunhos involuntários que o próprio documento pode nos apresentar, e deixar de “limitar-se a ponderar as afirmações explícitas” desses, e observar a necessidade de procurar “lhes extorquir os esclarecimentos que eles não pretendiam fornecer” (BLOCH, 1965, p. 80 – 82).

Nesse mesmo sentido, a História Cultural influenciada pela história da arte e pela história da literatura, aponta a um retorno ao texto, e mais intimamente um retorno às obras, com uma preocupação latente em relacionar esta obra aos seus aspectos íntimos e constitutivos, como aos “lugares e meios de sua elaboração, que as situa no repertório específico dos gêneros, das questões, das convenções próprias de um dado tempo, e que focaliza sua atenção nas formas de sua circulação e apropriação. (...)”. Assim, os documentos entendidos como obras, principiam a sua análise também pelo desenvolvimento dos saberes das técnicas, “que propõem descrições rigorosas e formalizadas dos objetos e das formas” essenciais, pois consideramos os documentos além das informações que fornecem, estudando o documento em si, em sua organização material e discursiva, e em suas condições de produção e utilização estratégica (CHARTIER, 2002, p. 12 - 13).

O que quer que façam, os autores não escrevem os livros. Os livros não são absolutamente escritos. São produzidos por copistas e outros artesãos, por operários e outros técnicos, pelas máquinas de imprimir e outras máquinas. A observação pode levar a uma outra revisão. Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si mesmo, independente de qualquer materialidade, deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir) e que não há compreensão de um escrito, seja qual for, que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor. Por isso, a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: aqueles que dizem respeito ‘as estratégias de escritura e ‘as intenções do autor’, aqueles que resultam de uma decisão de editor ou de uma imposição de oficinas (CHARTIER, 2002, p. 71).

Aqui é necessário fazer uma ponte para relacionar a produção de música em disco e a observação de Chartier para os livros, de que não existe o texto fora do suporte que lhe dá sustentação material para a leitura, ou como podemos pensar nesse trabalho, para a escuta. E aponta Chartier que a “compreensão de um escrito, seja qual for”, depende da maneira como ele chega à contemplação de seu leitor. Nesse sentido pensamos que existe um eixo que deve ser seguido para compreendermos as formas de circulação da música ao longo do século XX, e que a estreita relação entre a música e o seu suporte, o disco, deve ser atentamente observada.

Os primeiros discos são lançados nos chamados suplementos das casas gravadoras, com as músicas gravadas no período, nas chamadas “chapas” como eram denominados os discos, no limiar entre o século XIX e XX. Eram envoltos em um envelope perfurado para que aparecesse o selo, que indicava a música, seus autores e intérprete a casa gravadora e o gênero da canção. A maioria das vezes, essas “chapas” eram acondicionadas por seus compradores em Álbuns, feitos em tecido, com divisórias específicas para acoplarem o disco. Essas partes configuravam o sentido de coleção conforme o gosto e, sobretudo o bolso de seu proprietário, que poderia ser temática, como música francesa ou italiana (LAUS, 1998).

Nesse primeiro momento os Álbuns são exteriores ao disco e a indústria fonográfica nascente, por isso, servirão apenas de suporte físico no qual são acondicionados os discos vendidos separadamente. Assim é possível aferir a esses Álbuns do período uma função de agregar coisas que estão dispersas, como o Álbum de recordação de viagem, onde seu autor guarda pequenas lembranças dos lugares que visitou. Ou também como o suporte físico para colecionar coisas dispersa, como por exemplo, figurinhas ou fotografias.

A exemplo de Álbum como suporte de coleções ou coisas dispersas, em *Ao Correr da Pena (Revistas Hebdomadárias)*, livro de crônicas de José de Alencar, escritas no biênio de 1854-55, podemos encontrar a função do Álbum como depositário de lembranças e recordações. Na crônica de 10 de janeiro de 1854, anuncia o autor a época de sair da corte em direção ao interior e as outras localidades em razão do período de festas de fim de ano “(...) A caminho, pois, meu amável leitor. Tomai o vosso bordão de *tourista*, o vosso saco de viagem, o vosso

álbum de recordações; esqueci por alguns dias os negócios, esqueci as obrigações, esqueci tudo e segui-me. (...)”. (1888, p. 97).

Nesse sentido, o caráter agregador de coisas dispersas está presente com a função de corpo físico, o suporte material, em que vão ser depositadas informações coletadas ao longo do tempo, e que terão no Álbum o depósito seguro para a posteridade. Assim envolvem as próprias escolhas do seu proprietário segundo as suas intenções de seletividade quanto ao que será acondicionado ao próprio Álbum, bem como o que vai ser guardado como recordação.

Para Egeu Laus a denominação álbum é proveniente da forma como os americanos e ingleses o utilizavam para denominar o suporte de música quando este agregava mais que um disco. E os primeiros álbuns produzidos pela indústria fonográfica que podemos nos referir são os contendo música de concerto ou óperas. Geralmente caros e luxuosos, possuíam em suas grossas lombadas os anagramas e marcas da gravadora, incluíam libretos com fotos e detalhes sobre a gravação, traziam em seu conteúdo diversos discos, com o intuito de reproduzir uma obra erudita em sua totalidade (1998, p.121).

A produção de Álbuns de música erudita, contendo óperas ou concertos inteiros em vários discos pode ser observada como fruto, ou mesmo desdobramento da própria estrutura desta obra musical, agregado a indústria fonográfica. O que seria muito natural, em se tratando de peças musicais mais complexas, que estão divididas em muitas partes, e que para a sua completa gravação necessitavam de muitos discos, em uma utilização do formato que se transpôs, ao longo do tempo para a música popular.

Nessa música erudita, podemos perceber rígidos padrões que permaneceram quase que imóveis, e realçam tradições que permanecem e servem para estabelecer uma relação de informação entre a música e o público, presente, sobretudo nos libretos que tradicionalmente são entregues ao público durante as apresentações. No Álbum dessa produção musical, esse libreto se multiplica como os encartes, com as informações técnicas, sobre a gravação e as performances, os músicos que executam a obra, incluindo as letras das e fotos da gravação ou de seus performers.

Assim podemos perceber que a própria produção de música popular vem lentamente incorporado esse padrão ou postura ao que tange a relação do artista e

a sua obra, exposto nos Álbuns de música erudita ou de concerto. A maneira de disposição das músicas influencia a música popular, e as formas proporcionadas pelo disco e seu desenvolvimento técnico servem de norte para a sua produção, agregando músicas em obras que demandam mais que um disco, e os seus possíveis desdobramentos em encartes e fotos.

Mas a música popular demorou ainda muitos anos para elaborar esse conceito e se utilizar deste tipo de suporte para obras musicais. No Brasil um dos primeiros álbuns é o de Aracy de Almeida, pela gravadora Continental de 1947. Nesta obra, composta originalmente de quatro discos de 78 rpm incluídas em um álbum com capa de Di Cavalcanti e textos de Lúcio Rangel (LAUS, 1998, p. 123).

(...). Segundo tendência dos álbuns importados, algumas gravadoras preparavam álbuns de três ou quatro discos com artistas de sucesso e com vendagem garantida. Neles, sobre a capa standard em cartão rígido do álbum era colocada uma lâmina com tudo que caracterizava uma capa de disco: fotos, desenhos, nome do artista, título do disco, logo da gravadora, etc.(...).(...). O mais admirável deles é um álbum com músicas de Noel Rosa cantadas por Aracy de Almeida, que traz um belo desenho de Di Cavalcanti, tendo no interior desenho a traço de Augusto Rodrigues datado de 1947 (LAUS, p. 123, 1998).

O que se pode observar é que a maneira de agregar as músicas em uma embalagem que personaliza os discos em um suporte único, tem a sua natureza intimamente ligada a concepção de obra musical. Esta relacionada às transformações tecnológicas e em um refinamento da produção de artistas e compositores.

Assim, como documentos em reciprocidade, a canção e o Álbum, ou a mídia em que o fonograma está inserido, estão em intensa relação dialética. Em uma dinâmica que implica a produção do artista e as possibilidades da tecnologia, denotando uma adequação desta obra a um formato possível. Para contemplar o álbum com o estatuto de fonte, faz-se necessário localizar esse artefato e todo o universo de seu entorno, compreendido como uma teia de articulações, um sistema de pensamentos que traz em si a tensão e forma uma construção cheia de contradição. O suporte molda o texto e esse texto utiliza-se do suporte em seu limite de expressão.

Os álbuns e a canção, citada aqui como documento, permitem ao historiador observar que o artista, compositor ou intérprete, deve ser considerado agente político e cultural, uma vez que retrata o mundo em que vive à sua maneira, com uma diversidade de elementos e aglutina expressões de cunho ideológico e a construção de determinada visão de mundo. E para tanto concorre para com essa sua ação, se utilizando as formas e maneiras necessárias para tanto, compondo uma série de estratégias para alcançar o seu objetivo. E como ouvir os Álbuns do corpo documental, para restituir as tensões de suas historicidade?

Para Marcos Napolitano podemos nos utilizar da instância da análise contextual, tem como escopo à composição de um mapa do circuito cultural em que a música foi construído, envolvendo dois aspectos. Primeiro a criação dentro de um campo de “tradição estética”, que envolve a identificação do interlocutor privilegiado da obra, ou seja, um determinado grupo social ou campo sócio-cultural. E depois a de produção, com uma cadeia técnico institucional que influencia, e interfere no ato da criação e interpretação da obra na performance para gravação. A apropriação da obra nos remete a linguagens comunicativas e subjetividades expressivas, que são mediadas pelo tratamento técnico e a tecnologia de registro e prensagem do suporte sonoro historicamente determinado (2002, p. 100 – 101).

A *performance* registrada no fonograma é o eixo central da abordagem do historiador, sobretudo objetivando a grande liberdade de seu executor. O fonograma que ouvimos é produto de uma série de agentes que têm importância e funções diferenciadas na indústria fonográfica é expressão do caráter coletivo, resultado musical que se ouve no suporte. Assim, explica Napolitano, é necessário localizar o fonograma específico relativo à época e ao contexto social. Sendo imperativo identificar a gravação relativa ao período que pretendemos estudar (NAPOLITANO, 2002, p. 82 – 86).

Para Paul Friedlander o contexto social será a chave de análise, que envolve o histórico do artista, suas características pessoais, como carreira e biografia, as influências que sofreu e as raízes musicais a que ele está vinculado e que deixa evidenciar em sua produção. Outro ponto importante é a cultura política do período, como os eventos que marcam de sobre maneira o tempo e o período em que a obra musical foi composta ou lançada, bem como a maneira com a qual a obra musical se insere no universo da indústria fonográfica. (2004, p 425 – 428).

Para a análise externa do documento musical, é prudente trabalhar por meio de subdivisões, bem como concebê-lo em um contexto histórico em sentido amplo, situando os vínculos entre o documento e seus produtores, com seu tempo e espaço. Posteriormente, é pertinente observá-lo dentro de seu processo social de criação, produção, circulação e recepção da música propriamente dita (MORAES, 2000, p. 216).

Para construirmos um conceito de álbum é importante tomar em consideração o seu sentido no momento em que é utilizado, pois em cada contexto, o nome dado remete sempre a um significado, e é construído com uma determinação específica, para dar uma dimensão do objeto, sua finalidade, e material que é constituído. De certa forma, para estabelecer esses objetivos de desvendar um sentido, é necessário empreender um quadro de referências, que dê conta de compreender o Álbum como documento para o historiador, através da observação de suas especificidades e da sua contextualização histórica.

Dar conceito a obra entre continuidades e rupturas, é aferir historicidade a utilização do álbum como agregador de mensagens, utilizado para construir um conceito. Nesse ponto devemos entender que esse processo é compatível ao próprio desenvolvimento da indústria fonográfica, despontando nas gravações de obras de música erudita, mas desdobrando-se na música popular, como na obra de Aracy de Almeida cantando Noel Rosa, e mais fundamentalmente na pulverização do formato entre outros interpretes e artistas.

A partir da década de 1950 com o advento do disco de Longa Duração (Long Playing, ou LP), esse processo se desenvolve com maior intensidade, marcando a produção a partir do próprio direcionamento da indústria fonográfica. Para esta década, vamos ver surgir os primeiros LPs, que num primeiro momento agregarão coletâneas direcionadas a festividades, ou relançamentos das antigas matrizes de discos de 78 rpm. Disso também pode aferir um sentido a estas compilações, como a de agregadoras de coisas dispersas em um único suporte.

Assim, faz-se necessário estabelecer alguns referenciais para construir um eixo interpretativo e localizar os usos e as práticas envolvidas na construção desse conceito, as distintas apropriações que este se envolveu, e a sua utilização no tempo e no espaço. Mesmo por que, isso faz parte da tentativa de compreender

historicamente as maneiras da fruição de um determinado objeto, é estabelecer as relações que ele mantém com os processos sociais.

Apointa Enor Paiano que antes de 1967 na Inglaterra e nos Estados Unidos o rock vendia bem os singles, ou compactos, mas não vendia bem os Álbuns. E que o marco para essa mudança de aceitação por parte do público veio com o Álbum Sgt. Pepper' s dos Beatles, influenciando os artistas envolvidos nesse gênero, que "vão começar a reivindicar para si próprios o estatuto de artistas, dignos de produzir 'obras' que exigiam o formato LP" (1994, p. 187).

A partir de 1967 – 68, todo o esforço mercadológico das grandes gravadoras da Europa e dos Estados Unidos é de descobrir artistas emplaquem no gênero que apresenta maior rentabilidade – na Inglaterra o 'rock progressivo', nos Estados Unidos 'álbum rock'. Segundo Enor Paiano, isto vai trazer uma mudança de mentalidade nas gravadoras maior do que parece, pois em primeiro lugar há uma reformulação completa nos departamentos de A & R – Artistas e repertório, responsável pela descoberta e contratação de talentos – pois esse profissional agora precisa ter faro para descobrir os talentos dentro do novo gênero, artistas que produzissem Álbuns ao invés de músicas soltas (PAIANO, 1994, p. 189).

Essa transformação apontada por Paiano, nos leva a perceber que para o final da década de 1960, a relação entre música, álbum e lp sofre uma transformação. Assim o que podemos observar é a incorporação de um conceito para a música jovem, em que a mudança se encontra na forma de circulação da obra do artistas e a multiplicação de possibilidades de sua criação. A complexidade posta agora a estes artistas se estende desde a criação das músicas e sua posterior gravação e escolha de repertório, como na feitura da capa e no projeto gráfico, na distribuição e divulgação do Álbum como um todo dentro das estratégias de marketing.

A MPB produzida na década de 1970 sintetizou de forma única as diversas tradições estéticas (a poesia culta e a popular, a música "folclórica", a música da "era do rádio", a música de vanguarda, o *jazz* e o pop), circuitos culturais (circuito letrado e universitário, o circuito de vanguarda e contracultura) e tempos históricos (a herança da escravidão, a herança européia, os modernismos e as vanguardas históricas, as utopias nacionais de esquerda) que marcaram a vida cultural brasileira do século XX (NAPOLITANO, 2002).

Após 1972, com o surgimento das “tendências” mineira e nordestina, o quadro da MPB se torna mais diversificado, com a incorporação de outros materiais musicais (regionais) e tradições poéticas. O conceito de MPB consolidado na década de 1970 passou a dificultar o seu próprio reconhecimento como gênero musical, pois os seus fundamentos eram mais socioculturais que estéticos. Assim, “todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, (...)” (NAPOLITANO, 2002, p. 71 -74).

Dividimos o trabalho em duas partes articuladas que pretendem dar conta dos questionamentos propostos nesta **Introdução**. Em **O Disco: uma história em Longa Duração**, pretendemos descrever o processo de constituição do formato e suporte privilegiado da música popular durante a primeira metade do século XX. Assim ao longo de três itens objetivamos compreender as adequações entre a produção musical e a sua forma de materialização em fonograma e posteriormente em disco, passando a descrever os processos tecnológicos de gravação e reprodução de músicas: 78 rpm e 33 rpm.

No segundo capítulo, **O Clube da MPB e o Álbum**, serão discutidas as questões relativas ao Álbum entendido como artefato constituído de um significado histórico e simbólico. Isto posto, pretendemos analisar como em uma determinada produção do início da década de 1960 foi conduzida como obras de caráter conceitual pautando na obra **Clube da Esquina**, EMI - Odeon, 1972.

Nestas obras podemos observar inerentes possibilidades de diálogos e trocas culturais. A motivação desta abordagem reside na necessidade de comparar as obras produzidas nos primeiros anos da década de 1970, observando os diálogos e a difusão de mensagens dos movimentos ligados a contracultura, disseminados transnacionalmente, como oposição da juventude. E vislumbrar os mecanismos da incorporação das diversas temáticas das obras que se cruzam e estabelecem diálogos em suas canções no Brasil.

CAPÍTULO 1:

O Disco: uma história em Longa Duração

1.1 Por entre ruídos e chiados: cilindros e discos na indústria fonográfica

Os registros inaugurais da indústria fonográfica no início do último quarto do século XIX foram encarados mais como uma maravilha das ciências físicas e mecânicas. Assim, essas gravações surtiram mais efeito como resultado do desenvolvimento material das tecnologias desenvolvidas pelo homem do que como um invento de utilidade prática ou determinada. O que está presente nesse processo é a afirmação de um ideário de progresso, característico do período.

A afirmação da indústria fonográfica demandou pesquisas e experiências, que resultaram em gravações e reprodução dos sons e da voz humana. Thomas Edison, em 1877, consegue, através de um processo mecânico, realizar essa façanha, imprimindo em um cilindro de vidro recoberto por cera as gravações

passíveis de reproduções, realizadas por meio de uma máquina acionada por uma manivela, produzindo a captação e reprodução de alguns sons.

Neste invento, Edson se utiliza das descobertas feitas por três cientistas em épocas e lugares diferentes, que permitiram o sucesso deste projeto. Thomas Young (1773/1829) descobriu no início do século XIX uma maneira de obter a tradução gráfica das vibrações sonoras. A segunda descoberta foi de Edward Leon Scott de Mattinville (1817/1879), que registrou a palavra, mas não conseguiu traduzir sonoramente seu gráfico. E por último, a descoberta de Charles Cros (1842/1888), que, provavelmente inspirado nos inventos e descobertas anteriores, conseguiu idealizar em projeto, mas não construir a máquina que guardaria e soltaria os sons. Em abril de 1877, ele pede à Academia Francesa de Ciências o registro da patente de seu projeto: um aparelho que registra e reproduz os fenômenos percebidos pelo ouvido. Mas no entanto, ele não consegue financiamento para desenvolver o invento e transformá-lo em um objeto mecânico que conseguisse efetivar seus intentos (MIS (Org), s/ d/, p. 21-24).

Edson, ciente do objetivo de Charles Cros, apresentou outro projeto muito semelhante, e, assim, registrou sua patente para o aparelho que gravaria e reproduziria os sons na mesma Academia Francesa de Ciências, em dezembro de 1877. E em 1878, um representante seu apresentou a máquina aos membros da casa em Paris: o fonógrafo, um aparelho simples, que conserva a palavra como também a reproduzia conforme a vontade do operador, com o princípio da reprodução da informação de origem mecânica. Tal aparelho foi apresentado em dezembro de 1877, nos Estados Unidos, pelo próprio Thomas Edson na sede da *Scientific American*, para uma platéia de jornalistas e cientistas, provocando espanto e admiração. Edson, após a apresentação do fonógrafo, abandonou suas experiências com esta máquina, dedicando-se ao desenvolvimento de outras pesquisas. E as suas sugestões para as aplicações práticas do fonógrafo foram publicadas na *North American Review*, em julho de 1878.

As funções do fonógrafo seriam a de organizar ditados sem a necessidade de uma secretária, e o aparelho poderia ainda acoplar uma conexão com o telefone, como instrumento auxiliar para transmissões de gravações permanentes. Outros recursos poderiam ser os didáticos, como a dos “livros fonográficos”, que falariam aos cegos, ajudariam no ensino de dicção a estudantes, gravariam aulas para que

os alunos pudessem ter acesso a qualquer momento e facilitariam a memorização. Além dessas funções, o fonógrafo poderia ainda servir para preservar as línguas em sua forma de pronúncia, gravar recordações como o “disco da família” (*family Record*), um registro de conversas, reminiscências, memórias nas vozes de seus próprios interlocutores. Das funções que Edson vislumbrou para o fonógrafo, ainda que timidamente, ele observou também as possibilidades de gravações de música, mas como uma função acessória e não principal (MIS (Org), s/ d/, p. 32-34).

Para Edson, as funções do fonógrafo e as suas utilidades práticas - guardar as falas - não se concentravam na prática e fruição de atividades ligadas ao entretenimento, e sim relacionadas ao universo do trabalho, da família e da informação (como recados, histórias de família, tarefas cotidianas, função didática). Ainda assim, concebe acessoriamente ao seu invento uma atividade ligada ao mundo do entretenimento, com a fabricação de *juke-box* para a reprodução de músicas.

O apelo dessa máquina ainda era muito tímido, não alcançando escala industrial, possuindo limitações gritantes e uma fragilidade muito grande. Possuía, nesse primeiro momento, mais o caráter de excentricidade científica que um instrumento cotidiano. Mas coube a Emile Berliner fazer a ligação entre o fonógrafo e a gravação de músicas de forma sistemática e a sua difusão para o entretenimento, através do disco prensado e do gramofone, seus inventos.

Emile Berliner, alemão radicado nos Estados Unidos, especialista em química e estudioso interessado em acústica, desenvolveu um método de gravação e reprodução em “discos de zinco revestido com uma película gordurosa e impermeável, que depois de gravado, era imerso em ácido. O ácido reagia sobre os traços feitos pela agulha de gravação deixando no zinco um sulco, fino e raso, com profundidade homogênea”. Conseguindo deste processo extrair resultados satisfatórios, Emile Berliner começa a concentrar seus esforços no trabalho de duplicação do disco. O seu processo consistia no seguinte: através de uma matriz de cobre, retira-se do disco original um molde, e criava-se uma terceira matriz, esta negativa, que serviria para imprimir positivo sobre o material adequado, criando um processo industrial de prensagem e duplicação do disco. O invento de Berliner para reproduzir os sons dos discos foi batizado por ele de *Gramophone*, e lançado em 1895 pela empresa inglesa *Berliner Gramophone Company*. Esse aparelho era

composto de uma caixa de madeira que servia de base a um suporte do prato giratório que receberia o disco, e por uma pequena corneta metálica, acoplada diretamente sobre a cabeça reprodutora, era acionada por meio de uma manivela (FRANCESCHI, 2005, p. 75-77).

Tinhorão e Franceschi expõem que a facilidade da reprodução dos discos por meio da prensagem sistemática foi o ponto chave de sucesso do invento de Berliner. Ainda que muito quebradiço, o disco enquanto suporte ideal teve um sucesso imenso para operação e reprodução do som, uma vez que era menos delicado que os cilindros inventados por Thomas Edson. Nesse período, essas gravações consistiam ainda apenas em mais uma curiosidade da era industrial, do que dirigida a um público específico (TINHORÃO, 2004. p. 249; FRANCESCHI, 2005).

“A confecção da matriz foi o ponto chave do sucesso do disco”. Os primeiros discos de Berliner foram prensados em um composto de borracha vulcanizada, chamado Vulcanite, que se mostrou pouco adequado. Pesquisando novos materiais, Berliner encontrou outro composto químico, produzido com um material mais resistente que a Vulcanite. Nesse composto eram usados: goma-laca, negro de fumo e flocos de algodão (FRANCESCHI, 2005, p. 77).

Estes discos eram concebidos para serem executados em um padrão horizontal seguido pela agulha, mais práticos que os cilindros. Mas ainda seguiam uma variação da velocidade de rotação, que foi padronizada depois de 1925. Esses discos eram confeccionados em goma-laca rija, normalmente preta, e executados a uma velocidade de 78 rotações por minutos (rpm), o que permitia, nos discos de 10 polegadas, de três a três minutos e meio de audição; ou, nos discos de 12 polegadas, de quatro a quatro minutos e meio (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 2004, p. 385). Esse padrão de discos achatados deu um grande desenvolvimento às incipientes gravadoras comerciais, que logo começaram a gravar as vozes de artistas célebres no campo da música erudita, como Enrico Caruso. Entretanto, as óbvias restrições de tempo dificultavam as gravações, algumas óperas inteiras poderiam estar divididas em até quarenta lados de discos de 78 rpm (KENNEDY, 1994, p. 295- 296).

Dessa maneira, o padrão proposto por Berliner se estabeleceu como o principal suporte para os fonogramas no início do século XX, gerando uma demanda

por aparelhos de diferentes marcas que eram compatíveis com a padronização horizontal de seu invento. O disco garantiria uma nitidez maior (mesmo que muito deficiente para os padrões atuais) e uma melhor qualidade para o som reproduzido. O suporte disco também alcançaria uma maior aceitação e penetração no mercado que o cilindro, devido à sua facilidade de utilização e durabilidade.

Com a difusão do disco como meio de diversão, seu barateamento, o aumento de sua penetrabilidade enquanto meio de divulgação da produção musical e o surgimento de uma demanda de consumo, as músicas gravadas e prensadas em disco tornaram-se paulatinamente acessíveis a um público mais amplo. O entretenimento e a prática de danças substituíram o impacto do exótico da máquina de reproduzir sons que começava a ser instalada em bares e confeitarias, além de adentrar no seio dos lares mais abastados.

As gravações inaugurais em disco no Brasil foram lançadas por uma empresa sediada no Rio de Janeiro, em 1902, gravadas e editadas pela Casa Edson, de propriedade do imigrante tcheco Fred Figner. As *performances* executadas nas sessões de gravações foram realizadas em 1901, com músicos brasileiros e um técnico da *Odeon* que acompanhou o processo de gravação e produziu as matrizes para os discos, que seriam prensados na Alemanha. Esses discos privilegiaram as gravações de modinhas e lundus, e ainda polcas, *schottish* e maxixes. A Casa Edson também possuía em seu catálogo inicial música erudita, gêneros populares europeus (polcas, quadrilhas e marchas marciais) e músicas norte-americanas (*fox trot* e posteriormente o *jazz*). Os discos poderiam ser escolhidos da seguinte maneira: de música brasileira ou estrangeira exclusivamente, ou brasileira e estrangeira juntas. A música popular nativa, como modinhas e lundus, ou o maxixe, era sempre disponibilizada e tinham sua venda privilegiadas pela moda de alguma dança de alcance massivo no período (FRANCESCHI, 2005).

A Casa Edson, como denomina José Roberto Zan, foi a primeira empresa brasileira do “complexo cultural-fonográfico” a iniciar os registros mecânicos, funcionando como gravadora e distribuidora de música brasileira e estrangeira. Seu *cast* era composto pelos cantores Baiano, Donga, Cadete, Eduardo das Neves e a Banda do Corpo de Bombeiros entre outros (2001).

Os discos de Casa Edson eram fabricados no exterior e embalados em caixas de papelão, com papel intercalado, e sem embalagens específicas para cada

um deles. As capas eram produzidas no Brasil, em papel pardo, em formato semelhante a um envelope quadrado. Havia um círculo central vazado em ambos os lados, que permitia visualizar os selos e, conseqüentemente, ler o conteúdo dos discos. Na parte inferior do selo, constavam impressas as informações como o nome do artista executor da *performance*, das músicas, seus autores e gênero musical; e na parte superior do selo, a logomarca da casa gravadora. Nos envelopes *standard*, eram divulgadas informações sobre o catálogo dos discos da casa gravadora, a sua qualidade sonora e a promoção de equipamentos (LAUS, 1998, p. 120).

Ary Vasconcelos, em prefácio ao seu *Panorama da Música Popular Brasileira*, afirma que no ano de 1913 a Casa Edson instala no Rio de Janeiro a primeira fábrica de discos da América do Sul, com a projeção de que em poucos anos a produção atingiria o montante de um milhão e quinhentos mil discos anuais (1964, p. 14).

A “era da reprodução mecânica”, anterior a 1914, com os fonógrafos e gramofones (ainda de acesso restrito, mas presentes pela Europa e Estados Unidos), sofre, no entre guerras, uma transformação, com os discos e aparelhos disseminados e postos à disposição de um público bem maior (HOBBSAWM, 1997, P. 195). O primeiro grande *boom* de vendagem da indústria fonográfica ocorreu ainda no período da gravação mecânica, entre as décadas de 10 e 20, mas a indústria demorou a alcançar estabilidade alternando, por longo tempo, períodos de crescimento e crise. (VICENTE, 1996, p. 17 - 18).

Com a instalação do processo de radiodifusão no Brasil, na década de 1920, a incipiente indústria fonográfica local se faz presente com destaque para “os maxixes e sambas cariocas, as marchinhas de carnaval, além de algumas toadas, descantes e canções sertanejas paulistas e ainda com um repertório de música clássica, alguns boleros e tangos argentinos, e ritmos americanos, como *jazz, fox-trote, one-step*” (SEVCENKO, 1999, p.593). Nicolau Sevcenko também afirma que ao Rio de Janeiro recaiu o papel de metrópole-modelo, sede do governo, cartão-postal, maior cidade e porto do país, mas principalmente, centro cultural. Com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação, a cidade torna-se “o eixo de irradiações e a caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo

mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro”. (1999, p. 522).

Fabiana Lopes da Cunha afirma que, desde a década de 1920, vinha ocorrendo o processo de paulatina profissionalização dos músicos envolvidos nas gravações. Donga, Pixinguinha e João da Baiana, principais componentes dessa nova geração de músicos e sambistas, e que são lançados pela indústria fonográfica, tocam em teatros e salas de espera de cinema, e até internacionalmente, como o caso de Pixinguinha e do grupo vocal musical Os Oito Batutas. No final da década de 1920 e começo da década de 1930, no bojo da transição para o sistema de gravações elétrico, há uma inovação no mercado fonográfico: a instalação de inúmeras gravadoras, a sua grande maioria no Rio de Janeiro, que ajudam a explicar o caráter e a afirmação do samba carioca como símbolo da brasilidade sobre a égide das gravações mecânicas (2004, p. 43- 45).

As gravações mecânicas eram efetuadas com a instalação de um cone similar ao de um gramofone, para onde os sons seriam direcionados, para assim, por meio de um mecanismo captador das vibrações sonoras, transferi-las para uma matriz de cera. Para tanto, o intérprete deveria se colocar bem defronte à abertura do cone e gritar a plenos pulmões, para que sua voz sobressaísse aos instrumentos da orquestra, que ficava colocada logo atrás. Os instrumentos menos potentes vinham à frente, assim como aqueles que desempenhariam o papel de solista, ou fariam a introdução (CUNHA, 2004, p. 89).

Esse processo de gravação, puramente acústico, resultava da ação direta das vibrações sonoras da voz ou do instrumento musical, garantindo certa fidelidade na gravação da voz, mas ainda muito grosseiramente conseguia captar as gravações de músicos e orquestras (KENNEDY, 1994, p. 385).

As gravações mecânicas marcaram essa etapa de transição e construção da música popular, através de uma experiência contínuas nas experiências e transformações tecnológicas, que influenciariam os principais gêneros musicais que alcançariam prestígio ao longo do século XX, como o samba e o jazz, a bossa nova e o rock, entre outros. Nesses gêneros estão patentes as limitações impostas pelo sistema de gravação: há limites quanto aos arranjos e instrumentações das músicas e também quanto à sua duração. O disco transformou a forma de circulação da

música no mundo, tornou-a transitável ainda que restritamente nesse primeiro período.

Segundo José Roberto Zan, a dificuldade em conseguir um tempo razoável de execução do disco trazia um desafio a ser vencido com a padronização do tamanho do disco e velocidade de execução, a questão era conseguir um período de tempo razoável de execução do disco, os padrões no início do século oscilaram entre 70 e 82 rpm para discos de 7, 10 e 12 polegadas de diâmetro, o que garantia durações de execução de 3 e 4 minutos e meio.

Verificam-se, nesse período, os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção. O tempo de duração das músicas gravadas fixou-se em torno de 3 minutos e converteu-se em elemento formal da canção. Certos tipos e instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveriam ter certos pré - requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico (2001, p. 108).

As mudanças no processo de gravação mecânica ou acústica para o sistema elétrico ocorreram em 1925, com a introdução, pela americana *Wester Electric*, do sistema que utilizava microfones para a captação das vozes ao invés de um cone. Esse sistema de gravação elétrica em pouco tempo determinaria o desaparecimento das gravações mecânicas. Essas modificações no sistema de produção das gravações apresentam já as bases para aprimoramento das tecnologias posteriores, como as mudanças de velocidade de rotação, criação do som estéreo e os recursos da Alta-Fidelidade elétrica (VICENTE, 1996, p. 17).

A gravação mecânica não permitia a valorização dos detalhes e as nuances de cada um dos instrumentos que “ficavam difusos”, o que impossibilitava a introdução de instrumentos percussivos. Em 1927, é introduzido, no Brasil, o sistema de gravação elétrica, que consistia no uso de microfones e alto-falantes para uma captação mais sensível da *performance*. Esse tipo de gravação permitiu maior apuração e, conseqüentemente, maior qualidade nas músicas (CUNHA, 2004, p. 89).

Segundo Ary Vasconcelos, em seu *Panorama da Música Popular Brasileira*, e sobre o sistema de gravação e aparelhagem elétrica,

(...). E já em abril de 1925 saía, na América do Norte, a primeira '*Ortophonon Victrola*', vitrola elétrica munida de '*pick-up*' eletromagnético, amplificador de válvulas e alto-falante. A energia mecânica contida no sulco dos novos discos (gravados pelo sistema elétrico) era convertida em energia elétrica que o alto falante novamente transformava em energia mecânica. Sons até então inéditos em gravação puderam ser percebidos, inclusive as baixas frequências e os sons sibilantes. Em 1927, com a vinda das primeiras vitrolas elétricas e o lançamento dos primeiros discos elétricos, iniciava-se uma segunda fase da música popular brasileira. Esse progresso estendeu-se, em pouco tempo, também ao rádio até então de galena: surgiu o microfone e o alto falante. Já não havia mais necessidade de gritar nem de se apurar o ouvido: podia-se cantar e ouvir naturalmente (p. 21, 1964).

Com o novo sistema de registros sonoros, a gravação dos sulcos nas matrizes passou a se dar por meios elétricos, possibilitando o registro de sons e frequências que até então não se ouviam nos fonogramas. Os novos equipamentos de reprodução permitiam melhor qualidade das reproduções dos discos. A partir dessas novas condições de produção, os intérpretes desenvolveram novos estilos de canto popular, por vezes distanciando-se da maneira habitual de canto cheio de traços operísticos das gravações das décadas precedentes, e ao mesmo tempo, essas gravações começaram a contemplar novas formas instrumentais projetando os nomes de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali. Nesse período, a radiodifusão se expande, transformando-se no principal meio de divulgação e circulação de música popular pelo país.

A qualidade do som melhoraria a partir de 1930, mas com limites de tempo. O alcance das músicas dependia da vendagem dos artistas, mas o rádio já permitia que a música fosse ouvida a grandes distâncias por um número incontável de ouvintes (HOBBSAWM, 1997, p. 195).

No Brasil, em 1928, é fundada a gravadora *Pharlophone*, uma subsidiária da *Odeon*, que dá início ao surgimento de outras. No ano seguinte, instalam-se no Brasil as americanas *Columbia*, *Victor* e *Brunswick*. *Pharlophone* e *Brunswick* têm vida curta e não duraram até 1933, fenômeno que pode se observar com outras gravadoras surgidas em âmbito regional, influenciadas pelo rádio ou pelo sistema de gravação. Assim, entre 1933 e 1943, perduraram apenas três fábricas de discos: *Odeon*, *Victor* e *Columbia* (SANTOS, 1982, fls VI - VII).

Alguns anos depois, as emissoras ampliaram suas instalações e estruturas, construindo palcos e amplos auditórios para realizar programas musicais e receber o público cada vez mais numeroso. Esse processo contribui para a ampliação do mercado fonográfico, tornando-o atraente para empresas estrangeiras (ZAN, 2001, p. 110).

Atraída pela expansão do mercado fonográfico no Brasil, e retomando a obra de Noel Rosa, que estava fora de catálogo, a gravadora Continental então lança, um álbum de Aracy de Almeida, com as canções do compositor falecido a dez anos. Aracy de Almeida, entre 1948 e 1952, trabalhava como cantora permanente na boate Vogue na cidade do Rio de Janeiro, o night-club da moda e ponto de encontro da boemia abastada da cidade. No repertório do show sempre músicas de Noel Rosa como base para a apresentação.

Continental então empreende uma valorização da música brasileira e, em de 1947, edita um álbum de Aracy de Almeida, retomando a obra de Noel Rosa, que estava fora de catálogo. Nessas gravações a cantora carioca interpreta sambas de Noel em novas versões. Nesse período, a cantora, que trabalhava em São Paulo, cantava nas boates da moda e fazia muito sucesso junto ao cativo e seletor público dos estabelecimentos com o repertório de Noel Rosa, o que levou a gravadora e seu produtor artístico acreditar nessa empreitada.¹

Dessa forma, dentro do projeto de resgate da obra de Noel Rosa, capitaneado por Almirante, seu parceiro e radialista de enorme popularidade, a gravadora Continental lança três discos de 78 rpm, com oito canções de Noel Rosa cantadas por Aracy de Almeida, incluídas em um “álbum único”, com capa de Di Cavalcanti, textos de Lúcio Rangel e Fernando Lobo, arranjos de Vadico. Esse álbum foi o primeiro de seu gênero no Brasil, lançado com a supervisão de seu diretor na época, João de Barro, e foi um empreendimento considerado audacioso. O enorme sucesso alcançado pelo Álbum acabou por gerar outro com o mesmo

¹ Esse é apontado como o mais marcante entre os primeiros lançamentos de Álbuns de discos de 78 rpm no Brasil. Egeu Laus afirma que “(...) O mais admirável deles é um álbum com músicas de Noel Rosa cantadas por Aracy de Almeida, que traz um belo desenho de Di Cavalcanti, tendo no interior desenho a traço de Augusto Rodrigues datado de 1947”, pela Gravadora Continental (LAUS, 1998, p. 16). Nesse caso, observamos que o Álbum lançado em novembro de 1947 em 78 rpm, é depois relançado em 1955 como um LP de 10 polegadas em 33 rpm, apenas acrescentado a expressão LP, pela gravadora Continental, dirigida por Braguinha. Isso nos ajuda a perceber que a mudança de suporte, também proporcionou a reprensagem de material já gravado dos arquivos da Gravadora.

tratamento, de apuro gráfico e escolha de repertório, com Aracy de Almeida cantando músicas de Noel. Outros cantores e intérpretes também se utilizaram do formato, como o caso do cantor Mário Reis, afastado há muito e retomando sua carreira cantando músicas selecionadas do compositor Sinhô, seguindo o mesmo esmerado padrão de acabamento e forma (ENCICLOPÉDIA, 1977, p. 485).

Esse período marca a transição entre os padrões de velocidade de rotação. Em 1948, a empresa americana *Columbia* lança uma novidade no mercado: os discos de 33 rpm, os chamados *long-playing*. Isso não significou o fim da circulação dos discos de 78 rpm, mas o *long-playing* (LP) começa a influir nos formatos já na década seguinte, com o convívio entre a novidade proposta pelas novas tecnologias, mas também um período de convivência entre os padrões 78 e 33 rpm. No Brasil, os discos de 78 rpm foram produzidos e comercializados até 1964.

1.2 O Vinil: A Longa Duração em Alta Fidelidade

No Brasil, o início da década de 1950 assiste a uma mudança tecnológica, proposta pela indústria fonográfica, a chegada do vinil e a modificação do padrão de velocidade de rotação do disco para 33 e 1/3 rpm,² o que configurou o padrão *long-playing* ou Longa Duração, conhecido como LP. O padrão estabeleceu-se como o principal, atingindo tanto a música de concerto, como a popular. Mas foi criado para as construções musicais complexas que demandavam uma duração maior para a sua execução, como muitas peças clássicas ou sinfônicas de tratamento erudito. Isso permitiu que não fosse necessário que a música parasse e houvesse a necessidade da troca do suporte, prejudicando a audição da obra como um todo. Esse padrão se estabeleceu com poucas alterações até o final do século XX.

O lançamento pela *Columbia* dos discos de Longa Duração, rodando a uma velocidade de 33 rpm revolucionou a audição de música de concerto, e logo alcançaria a música popular. Esse sistema tecnológico que chega ao Brasil em 1951 é creditado às experiências advindas do pós-guerra com os derivados de

² O padrão de 33 e 1/3 rpm será designado, a partir daqui, por simplesmente 33 rpm, como é recorrente.

petróleo. Assim, o Vinil, conhecido desde a década de 1920, mas com poucas funções comerciais, apresenta-se como solução à fragilidade quebradiça e rigidez da goma-laca (LAUS, 1998, p. 124).

No seio dessas transformações tecnológicas, podemos perceber que essas mudanças na produção musical afetarão os padrões de criação dos artistas envolvidos. Com a permissão do tempo, esses artistas utilizaram-se das possibilidades técnicas para produzir com mais refinamento suas obras e montar, em disco de “longa duração” (long-playing), sua obra musical.

Assim, a partir do início da década de 1950, o panorama da produção de música gravada sofreu uma mudança considerável, se comparado com os primeiros 50 anos da produção de música em disco como suporte material. Uma modificação nos padrões de gravação e execução que de certa forma transforma boa parte da produção de música popular, na segunda metade do século XX. Mesmos esses padrões de qualidade e longa duração (long-playing) sendo criados para a música de concerto, foi na música popular que eles imprimiram maior impacto.

A adequação do artista e do gênero ao formato permitiria um salto argumentativo em relação à obra produzida até então, em uma nova demanda aberta pelo mercado fonográfico. As novas possibilidades para a criação e gravação de música foram incorporadas à produção musical, inovações que também interferem no padrão de circulação dessas músicas, e a forma que estas chegam até o amplo público: embaladas em uma seleção de músicas mais ou menos coerentes. A utilização do disco de vinil como suporte, a alta fidelidade e o LP vão marcar nitidamente esta situação condizente com a tecnologia, que permitiu agregar músicas em um mesmo suporte, com o ganho de força argumentativa já em meados da década de 1950.

A substituição da antiga laca rija por vinil possibilitou, entre outras coisas, uma nova forma de produzir obras musicais, além de garantir às antigas uma nova possibilidade. Entretanto, não podemos resumir essa substituição de tecnologia apenas como uma adequação de materiais pela indústria, como se ela não provocasse uma modificação nas formas de construção material da música. E por quê? Exatamente porque o vinil como suporte e o padrão de execução de Alta Fidelidade (Hi-Fi) possibilitaram à música executada maior tempo, maior sensibilidade e maior fidelidade no resultado da reprodução e da gravação do som.

Um dos pontos altos do desenvolvimento do suporte material das gravações e reproduções dos sons tem mais um salto tecnológico depois do fim da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento da “alta-fidelidade elétrica”. Esse recurso pretendia conseguir um som realista, que procura dar à sonoridade uma “experiência tátil”, com a sensação de estar bem próximo dos instrumentos tocados. O outro ponto de desenvolvimento está no conceito do “som estereofônico”, ou o som em torno, ou envolvente, com a separação do som em duas caixas, constituindo o som em profundidade (MCLUHAN, 1971, p. 316).

Esses conceitos de qualidade estão em oposição ao som produzido pelos aparelhos que utilizavam o disco de laca rija de 78 rpm e seus sistemas de reprodução. Nesse período, as gravadoras e indústria de aparelhos também lançarão novas tecnologias que se colocarão lentamente à disposição, como o sistema de gravação/reprodução do som de mono para estéreo.

A passagem da fase de rotações tem elementos importantes a serem considerados, principalmente o aparecimento sistemático das capas (que identificavam o próprio disco), a mudança da matéria-prima utilizada, a aquisição de mais tempo e também de um novo tipo de som com maior qualidade. Os discos são estabelecidos inicialmente como tamanho padrão de dez polegadas, são utilizadas as capas de papel que identificariam os artistas com uma imagem, uma foto ou caricatura, por exemplo, o repertório, propagandas de outros discos da companhia. Esses primeiros discos eram quase sempre coletâneas, muito associadas às festividades anuais.

A alta fidelidade, que mesmo sendo um recurso utilizado já nos discos de padrão mono de execução, produz no som uma característica de maior limpidez e clareza. As faixas do disco de vinil poderiam ser várias, comportando algumas músicas e não mais apenas duas em dois lados, mas agora seis ou sete por lado do disco. Como no selo não poderia caber toda essa informação, a capa foi reutilizada para dar mais informações sobre o artista e as músicas, sendo comum na década de 1950 a utilização de textos explicativos nas contracapas dos discos.

Assim, as capas foram utilizadas também como instrumento para dar coerência e identificação à obra, expondo por vezes o próprio sentido do disco. As imagens do artista podem refletir o clima que segue o disco, os gêneros e estilos predominantes, e ainda formam uma maneira de criar um impacto visual da obra,

chamando atenção não só para as músicas desse artista, mas para o álbum como um todo. Nesse sentido, agregando mais músicas, algumas das informações contidas no selo do disco migraram para as próprias capas.

Paiano aponta que o lançamento dos discos de vinil - com outra matéria-prima e uma tecnologia muito mais barata de produção e gravação - desencadeou nos Estados Unidos o surgimento de pequenos selos regionais. Esses selos, ou as *race recordings*, como gravadoras independentes se popularizaram ainda mais e contemplavam em seu catálogo uma ampla variedade, que incluíam o *country & western*, o '*rhythm and blues*' - o *blues* em suas variações urbana e rural -, os *spirituals* e *gospels*, a *folk-music*, e ainda o *jazz* em suas variadas vertentes e estilos, tendo ainda a reedição de clássicos do *jazz* antigo, sobretudo o estilo de Nova Orleans. Interessante pensar que estes gêneros musicais não interessavam ou pouco interessavam às grandes gravadoras, como a *Columbia* e a *Victor* americanas (1994, p. 182).

A relação posta está construída da seguinte forma: mesmo com a produção em LP desenvolvendo-se, ainda existe a presença maciça de compactos ou *singles*, simples e duplos, que ainda dominariam o mercado por muito tempo. Mesmo com o lançamento desses novos discos, durante muitos anos ainda a música foi preferencialmente difundida por meio de discos de músicas soltas (os *singles*) e por meio de coletâneas, construídas a partir da escolha das gravadoras e não necessariamente dos artistas.

Sobre essa questão, Enor Paiano aponta que nos Estados Unidos gravadoras regionais, as *race recordings* galgaram nos circuitos culturais um espaço maior para suas vendas, através de singles ou compactos (1994). Nesse período, as grandes gravadoras investiram em música orquestrada e de concerto e em versões pasteurizadas dos grandes sucessos das *race recordings*.

As paradas de sucesso indicavam cada vez mais a presença de companhias independentes que lançavam música negra, no formato ideal para seu custo de caixa: o *single* ou compacto. O LP, que havia sido criado pelas grandes companhias no início da década, em 1955, representava o grosso do volume de negócios da indústria, principalmente graças à venda de música erudita. Assim as grandes demoraram a preocupar-se com a crescente importância dos independentes no formato (PAIANO, 1994, p. 182).

Assim, a forma que adequou a música popular, fixa nos três minutos no disco de 78 rpm, agora sofre uma mudança com o advento do padrão 33 rpm, mesmo que ainda paulatino. Lentamente as possibilidades do LP foram utilizadas para a construção de obras mais complexas, e na música popular foi o *jazz* que fez a utilização desta tecnologia em favor de sua própria complexidade. Uma adequação que foi explorada entre o suporte e o gênero musical, e também fundamentalmente pelo artista que pôde criar e produzir sua obra de uma outra maneira. O LP como principal suporte permitiu que as músicas se aproximassem cada vez mais da própria *performance* de gravações, havendo espaço para as improvisações em sua forma mais coletiva e liberdades de tempo para a construção do arranjo da música.

Nos Estados Unidos, onde já havia uma indústria fonográfica altamente desenvolvida, a aproximação da música gravada com a *performance* se evidenciou no *jazz* com as construções musicais tanto na geração que estava surgindo no princípio da década de 1950, como nos antigos compositores, como Duke Ellington e Count Basie. Esse gênero começa a galgar um espaço na audição do público e, em meio à incisão que a música negra imprimia no mercado, no final da década de 1940, o *jazz* vivencia uma de suas mais importantes inflexões, o *bop* ou *bebop*. Um grupo de jovens compositores, entre eles Charlie Parker e Dizzy Gillespie, retrabalha suas referências do *jazz* tradicional, em uma nova elaboração, e procura construções profundas em se tratando da virtuosidade com o instrumento que privilegiaria, sobretudo, a capacidade técnica do instrumentista.

Eric Hobsbawm, escrevendo em 1958, nos dá uma interessante perspectiva sobre o tema e, sobretudo, sobre a transição entre as tecnologias de gravação e reprodução de músicas.

Do ponto de vista puramente comercial, os discos também impuseram uma forma especial à composição *jazzística*: a minimatura de três minutos. Pois até o final da década de 40 os discos de 78 rotações com aquele tempo aproximado eram praticamente o único meio de gravação de *jazz*, talvez porque os discos de 12 polegadas, de cinco minutos de duração, fossem caros demais, talvez porque as peças mais longas que exigiam trocas de discos e que quebravam a continuidade, não eram adequadas para a dança, quase que certamente por se tratar da unidade de produção mais barata. Esse tempo de três minutos, porém é altamente artificial para o *jazz*. Uma dança, unidade que seria mais óbvia para esse tipo de música, costuma durar por volta

de dez minutos. Uma criativa apresentação ao vivo, como uma *jam session* pode - sem enchimento artificial - durar quinze ou vinte minutos. Mas como por mais de um quarto de século as apresentações permanentes de *jazz* tiveram de ser comprimidas dentro do limite de três minutos, os músicos tiveram de inventar uma forma extremamente densa, formalmente rígida e concisa. E eles tiveram um sucesso extraordinário (2001, p. 205).

Com esse salto que a produção musical conhece, ao longo da década de 1950, com a produção em Long Play (LP), uma significativa mudança se observa na própria produção de música, com a simples ampliação de possibilidade dos autores produzirem músicas que melhor veiculassem as suas mensagens.

Em 1948, a *Columbia*, nos Estados Unidos, e, em 1951, a gravadora *Sinter*, no Brasil, através da Companhia Brasileira de Discos, lançam o primeiro LP, seguido da *Odeon* em 1953, nos tamanhos de 10 e 12 polegadas. Em 1958, desaparece o LP de dez polegadas dando definitivamente ao disco de vinil o tamanho de doze polegadas ou trinta e um centímetros (LAUS,1998, p. 124 -126). Os primeiros LP eram de compilações de músicas, com o repertório de diversos artistas. O primeiro continha músicas de carnaval e, nas capas, primeiro ilustrações e depois fotografias dos artistas.

O LP *Carnaval em Long-Playing*, o primeiro lançado pela *Sinter*, e o primeiro lançado no Brasil pode exemplificar o processo descrito. Tratava-se de uma coletânea de músicas com os artistas da empresa fonográfica cantando temas de carnaval, com Geraldo Pereira, Oscarito, Neuza Maria, Heleninha Costa, Marion, César de Alencar e Irmãs Meirelles. Na capa, desenhos de foliões vestindo as suas fantasias e personagens estilizados do carnaval, como a baiana, mulatos tocando tambores, pierrô, mulheres desnudas. Na capa não estão destacados os nomes dos intérpretes, mas apenas os nomes das sete canções, a marca da gravadora e fundo branco com citados desenhos.

Em razão do quinto aniversário do lançamento, a mesma *Sinter*, com o seu *cast*, lança um disco comemorativo: uma coletânea que privilegia uma série de gêneros e estilos, com regionalidades diferentes, com música instrumental e canções. Neste disco de 12 polegadas, lançado em 1956, o texto da contracapa (não assinado) celebra com entusiasmo os feitos da companhia na fabricação do microsulco no Brasil, tecendo a trajetória do primeiro LP, o referido *Carnaval em*

Long-Playing, em que explica o disco ter saído com a etiqueta *Capitol*, pois a Sinter existia apenas como uma “Companhia produtora e não como marca de disco”. A realização do disco, *Carnaval em Long-Playing*, é então descrita como um feito de difícil execução, em se tratando das dificuldades materiais. A descrição do feito na contracapa, como se observa abaixo, é apontada como heróica, tece os meandros que dificultaram o empreendimento, seus impedimentos, e a ação da empresa para dar cabo no projeto.

(...). Muitos problemas se antepunham à realização do disco; a falta de matéria prima; de maquinaria especial e o ceticismo destruidor de alguns. A matéria prima foi importada. A maquinaria adaptada. O ceticismo desprezado. E dias depois estava nas ruas o primeiro disco LP feito no Brasil (1956 – contracapa de “Carnaval em Long-Playing”).

Na capa do disco comemorativo, estão também estampados os últimos lançamentos da *Sinter*, e podemos observar como esses LP procuram construir uma identidade entre o repertório escolhido, o artista e também a capa, com a aquisição de um título para o conteúdo do disco. Assim, entre os títulos de discos oferecidos pela empresa *Sinter* em 1956 entre eles estão: *O samba*, de Ismael Silva; *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, interpretado por Paulo Tapajós. E ainda a gravadora oferece de Ataulfo Alves, *Suas pastoras e seus sucessos*, com uma montagem fotográfica do rosto de Ataulfo e das pastoras, além de figuras carnavalescas desenhadas; ou com “*Ecos do Brasil*”, de Radamés Gnattali, com a capa denotando um tom nacionalista com uma imagem estilizada com teclas de pianos e uma tira em verde e amarelo (1956 – contracapa de *Carnaval em Long-Playing*).,

Esse disco comemorativo pode nos dar uma dimensão dos lançamentos de uma gravadora, e as formas como ocorrem a adequação das músicas ao suporte, que aos poucos vai formatando e adequando a própria produção de discos em obras mais coesas. Outra perspectiva que também merece ser ressaltada é a do próprio acabamento dado à música lançada em disco, como a organização de repertórios com temáticas que as identifiquem entre si.

Produto final de uma sessão de composição, *performance* e gravação, os discos de longa duração poderiam realizar uma determinada idéia, que deveria

também vir encartada num título e numa capa e contracapa, expressar uma maior articulação de signos e elementos em torno de uma obra. Com o LP, há a possibilidade de execuções mais longas, criando intersecções e intertextos musicais, citações que se repetem, timbres, o prolongamento de um clima proposto pelas construções de arranjos.

Assim, ao artista é apresentada a possibilidade da construção de “uma obra” segundo uma possível e determinada temática, superada a condição do disco como apenas um produto de uma simples aglutinação de músicas gravadas ao longo de um período. As condições técnicas permitem aos autores, artistas e performances, organizarem e articularem suas produções, em músicas ou canções, de forma a vincular suas idéias e mensagens em um maior grau de elaboração. Para além do LP (base material), é necessário conceber outros fatores que podem ser percebidos por dentro da própria produção musical, bem como um mercado mais dinâmico, graças à tecnologia que possibilita a intensificação das trocas musicais.

Frank Sinatra foi um dos primeiros a fazer uso da tecnologia somada às possibilidades de construção de uma obra, ao reunir em um LP músicas com a mesma temática. Em seu *Songs for young lovers*, 1954, *Capital*, o intérprete escolhe a dedo canções dos irmãos Gershwin e de Cole Porter que, depois os arranjos e orquestrações intimistas do maestro Nelson Riddle, que se tornaram *standards* da música norte-americana. Esse foi o primeiro LP de Sinatra pela gravadora *Capital* e neste período os LP costumavam ser apenas coletâneas dos lançamentos anteriores de um artista em 78 rpm. Não demandavam novas gravações e sim relançamentos.

Sinatra conseguiu o aval para a escolha de um repertório que pudesse concentrar a idéia do disco, e, por isso, as alusões ao universo romântico estão em todo lugar como conceito central. Na capa do disco, podemos ver Sinatra debaixo de um poste de luz, sozinho, com todo o ar apaixonado observando casais namorando que o circundam. Na mão, o cigarro aceso. O olhar distante, como se escolhesse as canções para jovens namorados (CASTRO, 1994, p. 271).

Sinatra, em um processo de construção de uma obra, escolhe músicas que tivessem na temática amorosa o padrão para as canções escolhidas, além disso, procura também para a produção o maestro Nelson Riddle, conjugando para o disco uma sonoridade mais específica, que dê vazão à temática escolhida e seja

amplamente abordada pelos arranjos e orquestrações do maestro. A capa e as fotos do disco também procurariam realçar esse mesmo clima de romantismo, mas direcionando-se a um público jovem.

Com as possibilidades e condições técnicas criadas pelas gravadoras, a formatação da produção musical tem seu eixo deslocado para o reforço do sentido autoral e de concepção de seu autor. Com o LP, a obra extrapola o padrão de uma música por lado, para abranger um conjunto de músicas, em um sentido mais amplo, que se identificam com a temática. Assim, a escolha das músicas e sua disposição estão atreladas a um universo de referências que as torna reconhecíveis e identificáveis enquanto conjunto.

No Brasil, três lançamentos de Dorival Caymmi podem nos apresentar algumas pistas nesse sentido. Em 1956, saía o então chamado LP *Sambas de Caymmi*,³ contendo oito músicas. Todas originalmente gravadas para o lançamento do disco, com arranjos novos, mas na verdade, são músicas já lançadas por Caymmi em outro suporte. No ano seguinte, já com Aloysio de Oliveira na Direção Artística da *Odeon*, é lançado outro disco: *Eu vou para Maracangalha*.⁴ “Neste disco, a *Odeon*, além de oferecer a *Maracangalha* aos adeptos do LP, reuniu outras seleções não menos importantes, todas elas escritas e interpretadas por Caymmi” (ODEON, 1956).

A produção dos discos de Caymmi também se deve à interferência de Aloysio de Oliveira, que retorna ao Brasil em 1956, depois da morte de Carmem Miranda, em agosto de 1955. Quando aporta no Rio de Janeiro, trabalha inicialmente como locutor de *jingles* e de documentários da Disney, quando foi convidado para trabalhar como diretor artístico da *Odeon*. Um de seus trabalhos nesse período foi a idéia de produzir um disco de Dorival Caymmi e Ary Barroso, em 1958 (p. 154-156, CASTRO, 2002).

É importante notar a presença e o papel de Aloysio de Oliveira na *Odeon*, que muito utilizou deste formato em sua trajetória como produtor musical. O que aqui deve ficar claro é que essas possibilidades técnicas são amplamente

³ “Sábado em Copacabana”, “Não Tem solução”, “Nunca Mais”, “Só Louco”, “Requebre que eu te dou um doce”, “Vestido de Bolero”, “A Vizinha do Lado”, “Rosa Morena” (músicas de Dorival Caymmi).

⁴ “Eu vou pra Maracangalha”, “Saudade da Bahia”, “Acontece que eu Sou Baiano”, “Fiz uma viagem”, “Vatapá”, “Roda Pião”, “365 Igrejas”.

difundidas e utilizadas por um amplo grupo, independente de nacionalidade ou estilo musical.

Em *Sambas de Caymmi*, o texto da contracapa anuncia que cada lado possui um clima diferente. A “face A” do disco é composta por músicas do “Caymmi modernizado das ‘boites’”, com arranjos de cordas e próximo ao samba-canção. Já na “face B”, há m um clima diferente, apresentando um Caymmi “brejeiro” e de “ritmo alegre” (ODEON, 1956).

Nesse disco podemos perceber dois momentos distintos, proporcionados pelo suporte e pela nova tecnologia dos discos de vinil e o sistema de LP. Nesse sentido o aspecto quantitativo das músicas motiva uma escolha qualitativa, denotando um diferencial entre a maneira como os arranjos das *performances* são escolhidos e executados. De um lado, as músicas que se seguiam se reportam a canções ligadas à regionalidade de seu autor, Caymmi, referendando assim uma determinada sessão de músicas em que a perspectiva do baiano são as suas ditas raízes musicais, identificadas como de “ritmo alegre” e “brejeiras”. Já no outro lado, as canções teriam um caráter mais moderno, ligado ao samba-canção e ao circuito da noite, como boates, com a intenção de ligar a um estilo renovado do samba, de modernização, inovação. O que se percebe é a forma de se separar os dois lados do disco como que em duas pontas distintas do “samba” do próprio Caymmi, uma ligada à modernização e outra à tradição.

Esses dois LP, ainda seguindo o padrão inicial de dez polegadas de tamanho dos discos, suas capas já trazem consigo um conceito que a indústria fonográfica irá se utilizar ao longo das décadas seguintes. As capas desses discos trazem imagens de Caymmi, no primeiro, há uma fotografia e no segundo, uma caricatura do cantor baiano, contendo na contracapa textos que celebram os adventos da tecnologia de gravação e reprodução, como principalmente a longa duração do disco e a fidelidade da gravação.

Algumas das modificações técnicas que estariam presentes nas gravações de meados da década de 1950 foram tão impactantes quanto a ampliação de instrumentos e a utilização de microfones na década de 1930. A gravação em fita magnética e a criação do sistema de alta-fidelidade (Hi-Fi) foram um importante canal de novas possibilidades para as *performances* dos artistas. Dessa forma,

possibilitaram a expansão de exploração de formas artísticas até então não utilizadas em música popular (FRITH, p. 4, 2002).

A partir da década de 1950, os gravadores de rolo foram adotados maciçamente pela indústria fonográfica, e com esses equipamentos ocorreu também uma drástica diminuição de custos de produção, e uma ampla flexibilização no processo de gravação. Com as fitas, instrumentos podiam ser adicionados posteriormente à primeira gravação, e diferentes gravações poderiam ser sobrepostas, umas as outras, o que geraria uma versão final que poderia, e muito, ser transformada, com utilização dos *takes* e gravações distintas das sessões (VICENTE, 1996, 21).

Em *Dorival Barroso e Ary Caymmi - Um interpreta o outro*, de 1958, estão externados pontos que evidenciam o processo de modificação dos LP em relação aos discos de 78 rpm. Neste disco existe a propagação dos valores de sua qualidade e em relação à fidelidade de sua execução, bem como das maneiras como o disco deveria ser usado e guardado. Deparamo-nos com o seguinte texto no envelope protetor do vinil:

... algumas palavras sobre a ALTA FIDELIDADE

Este envelope contém um disco que foi gravado com a mais adiantada técnica eletrônica da atualidade. Essa técnica representa um cuidado meticuloso a fim de se obter uma qualidade superior em cada estágio da produção de discos e é uma necessidade básica da Alta - Fidelidade.

Assim que este disco ficou pronto foi colocado neste envelope a fim de assegurar o seu recebimento, por parte de V. S., em estado absolutamente perfeito. Daqui Por diante a reprodução e a conservação dessa qualidade dependerá de V. S., sendo necessário um bom equipamento para reproduzir a riqueza de detalhes musicais contidos nesta gravação. É igualmente importante o tratamento que este produto de precisão requer. Suas mãos deverão entrar em contato somente com as bordas e o centra; remova a poeira da superfície com um pano ligeiramente úmido; certifique-se de que sua agulha está perfeita para evitar estragos nos sulcos do disco; mantendo o disco sempre dentro da capa quando não estiver em uso.

Seguindo esses poucos conselhos V. S. sempre desfrutará da beleza dessa gravação em qualidade excepcional.

Acerca do suporte, esse disco tem uma interessante ressalva, que é esse próprio texto que apresenta ao ouvinte a forma de melhor cuidar desse novo objeto, o disco de vinil, e das diferenças de cuidado e tecnologia deste para com o formato 78 rpm. Esse disco, assim como a produção do período, privilegia as capas e contracapas para informar o ouvinte sobre o disco e também para identificar o teor e características da obra no suporte contida.

Conforme o próprio título do disco, em *Dorival Barroso e Ary Caymmi - Um interpreta o outro* temos intercaladas no disco, faixas de interpretações dos dois compositores da música um do outro. Ary Barroso ao piano reconstrói as canções do baiano e Dorival Caymmi interpreta ao violão as músicas de Barroso: um interpreta o outro. Nesse Álbum, já se observa o padrão de tamanho definitivo do disco de vinil, maior que os dois anteriores de Dorival Caymmi pela *Odeon*: 12 polegadas. Está sempre externada nas interpretações a identidade que cada um dos compositores tem como intérpretes. O título dado ao disco sugere bem essa idéia com a mistura dos nomes dos dois, como na inversão de personalidade proposta na capa e investida nas próprias *performances* contidas no disco.

Na capa, aparecem os dois juntos à beira do mar. Com uma inversão de características, explícita no texto da contracapa, e para referendar a idéia de que um interpreta o outro, na fotografia temos Dorival Caymmi vestindo uma camisa do Flamengo, clube o qual Barroso era fanático. E este aparece como pescador, de pés descalços e vara de pescar na mão, como que referendando o personagem de Caymmi e a sua ligação com o mar. Nesta capa entendemos que existe a constituição de um conceito já seguido pelas gravações das músicas, que inclui a escolha do repertório, arranjos e gravações, por exemplo, com um autor se entregando ao estilo ao outro. O conceito é reforçado duplamente, pelo texto e pela capa, bem como pelas *performances* do disco, e é valorizado pelas possibilidades de identidades invertidas. O Álbum, como se observa, não se configura apenas um conjunto de fonogramas dispostos sobre um suporte qualquer.

Nas interpretações de Ary Barroso ao piano, apresentam-se *performances* instrumentais bem livres das canções de Caymmi, que ganham um estilo jazzístico cheio de fraseados, que na contracapa do disco é chamado de “barroseanas”. Barroso se utiliza de muitas citações de músicas suas ou do repertório de sambas das décadas anteriores nas canções de Caymmi que interpreta, bem como canções

incidentais e intertextualidade como recursos em suas interpretações. Já Dorival Caymmi contempla nas canções de Ary Barroso o mesmo “clima brejeiro” referido em seu disco anterior, tocando e cantando de maneira peculiar ao seu estilo. Nesse sentido, explora aspectos de identificação de sua própria produção musical nas canções de Barroso, acompanhado de seu violão e dos timbres graves de sua voz.

Ary Barroso e Dorival Caymmi apresentam a construção de uma obra em *Dorival Barroso e Ary Caymmi - Um interpreta o outro* através das escolhas e construções como artistas, ao se utilizarem das reinterpretações específicas, construídas para aquele disco. Com a articulação das músicas em torno de uma idéia, perseguida como mote pela própria obra construída complexamente.

Nesse sentido, para discutir o tema é importante constatar a contemporaneidade deste disco com o *Kind of Blue*, *Columbia*, 1959 de Miles Davis. Assim, entre limites e avanços, aos autores e intérpretes a construção musical de suas obras vai se aprimorando, entre possibilidades tecnológicas de estúdios e discos, e as criações em determinadas condições materiais de execução. A trajetória do disco em relação à construção de um Álbum como conceito está presente, ou seja, nesse ponto a produção da obra musical inclui não apenas a música, mas também o disco como um complexo composto de várias músicas. Em amplos aspectos, estes discos estão entre os que apontam essa apropriação e utilização do conceito de obra em suas produções.

Em *Kind of Blue*, a idéia de Miles Davis, seu idealizador, é quebrar com o *jazz* focado em variações de acordes e virtuosismo de instrumentistas, propondo um retorno à melodia, e uma atmosfera densa, mas respeitada a suavidade e criatividade do autor e da *performance* de gravação. O Álbum de Miles Davis modifica os padrões do *jazz* quanto à execução dos temas, pautando-se por uma idéia de clima e de constância em sua música, uma vez que quebra com a idéia de acordes rápidos e improvisações com muitas notas, para trazer de volta as melodias elaboradas. Miles escreve as melodias (cinco temas novos influenciados pelo *blues*) e escolhe músicos com muito cuidado para a gravação.⁵

⁵ A gravação desse Álbum de Miles Davis foi uma experiência: nenhum dos músicos envolvidos já havia tocado essas melodias antes. Elas são apresentadas aos músicos apenas algumas horas antes da sessão de gravação. Foram executados em apenas um *take* para cada música, para forçar o músico a ser espontâneo, com a difícil tarefa de improvisar em novo material numa sessão de gravação.

No contexto de produção e gravação desse disco está evidente a intenção de seu autor de prensá-las em um mesmo suporte, evidenciar no clima da gravação e das músicas uma identificação como um momento único. Mas, sobretudo, observar que a produção do disco existe dentro de uma especificidade envolta em um caráter simbólico. O processo de criação de seu autor, a produção da gravação e a posterior circulação em disco dos fonogramas formam a obra *Kind of Blue* de Miles Davis. Esse caráter encontra-se intimamente relacionado à própria produção do Álbum como único e que evidencia a sua idéia de singularidade frente à produção de jazz do período e a sua influência na produção posterior.

Os Álbuns, como um artefato minucioso, programado e pensado, devem ser observados neste contexto. É necessário articulá-los com o conjunto de canções localizadas no tempo conforme uma gravação ou retrato dinâmico de um período, uma obra artística, não mitigando os aspectos relativos à sua construção e coerência interna. É importante, então, privilegiar, em qualquer análise historiográfica, tanto seus diálogos internos como os externos, e é patente compreender este conjunto de canções como dinâmico e aberto a diálogos.

Bob Dylan nos revela muito bem por que se fazer um Álbum, organizado em torno de uma preocupação mais elaborada com uma finalidade mais específica. Quando de sua chegada a Nova Iorque, entre 1961 e 1962, circula entre o circuito boêmio da cidade já decidido a tornar-se um cantor de *folk-music*. Mas, para tanto, não se resignaria a fazer um compacto. Pois os compactos (de 78 ou 45 rotações por minuto) serviam apenas para alimentar o *dial* das rádios. Para ele, estas estigmatizadas “canções de rádio” não traziam em si os questionamentos que moviam o seu pensamento. Dylan procura para a sua obra um conceito artístico mais elaborado, que converge com a necessidade de articular suas canções entre si, dar vazão ao seu pensamento trabalhando o conteúdo de sua música.

Naquele momento, a tradição *folk* e *country* por vezes se misturavam, criando uma música áspera e direta, o *rock’n’roll*, e isto se mostrava frutífero para Bob Dylan. Essa nova música ultrapassava em muito o tipo de música pouco profunda que circulava naquele momento. “Eu estava ansioso para fazer um disco, mas não queria fazer um compacto de 45 rpm – canções que tocavam no rádio. Cantores

folks, artistas de *jazz* e músicos clássicos faziam LP, discos longos (...)", escreve Dylan (2005, p. 44).

1.3 - O Álbum na década de 1960 e o início da contracultura

Transformado em uma obra complexa, em Álbum, o disco agrega valores e constitui-se, na década de 1960, em importante veículo para divulgação da música destinada ao consumo da juventude. Para compreendermos esse processo, vamos abordar parcela da produção e algumas das influências recíprocas entre Bob Dylan e *The Beatles*, sendo descritos alguns dos primeiros discos temáticos desses artistas.

A produção desses discos – Álbuns materializados em vinil e vinculados à indústria fonográfica envolve os fonogramas que se articulam entre si: canção, capa e encarte. Nos dois últimos, há o desenvolvimento de uma linguagem visual específica, fotografias, detalhes técnicos e muitas vezes, as letras das canções. Essa linguagem visual pode ser motivada pelas próprias reflexões e inquietações de produtores, compositores, intérpretes e instrumentistas, que traçam eixos de relações com a produção de bens culturais, a circulação e o consumo da canção para a juventude no período.

Nesse período, que vai de 1965 até 1968, o que se percebe é a proliferação desse tipo de formato, e a sua rápida assimilação por meio de grupos que destinavam sua produção à juventude. Nesse sentido, o suporte vai influenciar a própria audição de um grupo de consumo recém-criado: o LP e a utilização do formato Álbum, com canções encadeadas em um sentido, possibilitado por modificações técnicas e produção artística mais elaborada.

Este corpo documental que se articula ao Álbum apresenta ao historiador uma questão metodológica que nos leva a considerá-los como obras, que requerem, como aponta Chartier, a necessidade de inscrevê-lo inscrevermos este corpo documental nos lugares e meios de sua elaboração, em seus repertórios específicos

e em suas convenções próprias, observando a maneira de sua circulação e as apropriações na obra utilizadas (2004, p. 12).

Assim, analisamos aqui o Álbum como construções que respondem por uma coesão, trazem consigo significados, elementos e contradições que são pertinentes se observadas no período de criação destas enquanto obras. Envolvendo suas motivações e justificativas, escolhas e rejeições, eles imprimem em si um forte caráter que celebra o compartilhamento de sentimentos e modos de fazer coletivos, contemplados em trocas e influências recíprocas.

Em meados da década de 1960, podemos observar que Bob Dylan e *The Beatles* fizeram com que suas obras fossem mais que simples canções aglutinadas, dispostas sem nenhuma preocupação em ambos os lados de um disco de vinil, e produziram um minucioso trabalho que denotariam um artefato programado para ter a dinâmica de uma obra.

Em 1965, os *Beatles* lançam *Rubber Soul* ⁶ que sinaliza uma mudança nos rumos do grupo, com uma temática mais adulta e reflexiva que se repetirá no ano seguinte, em *Revolver*, ambos pela gravadora *Parlophone*, uma subsidiária inglesa da EMI. Nesse mesmo período, Bob Dylan lança *Highway 61 Revisited* ⁷ (*Columbia*, 1965) que, junto à produção da banda inglesa, modifica o panorama da produção musical do período.

Segundo Roberto Muggiati, *Rubber Soul* marcaria o que seria uma “cisão epistemológica” na discografia dos *Beatles*. Vale lembrar que esse disco apresenta uma série de canções com a exploração de sonoridades acústicas, através de violões de seis e doze cordas, e toda uma construção mais intimista. Este “corte radical”, para o crítico musical, “não era um balaio de canções avulsas, sem ligação uma com a outra, mas uma obra coesa em que as peças se encaixavam, ideológica e musicalmente” (1997, p. 78).

⁶ Faixas: *Drive My Car* (Lennon/ McCartney), *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* (Lennon/ McCartney), *You won't see me* (Lennon/ McCartney), *Think for yourself* (Harrison), *The Word* (Lennon/ McCartney), *Michele* (Lennon/ McCartney), *What goes on* (Lennon/ McCartney/ Starkey), *Girl* (Lennon/ McCartney), *I'm looking though you* (Lennon/ McCartney), *In my life* (Lennon/ McCartney), *Wait* (Lennon/ McCartney), *If I needed someone* (Harrison), *Run for your life* (Lennon/ McCartney).

⁷ Faixas, todas compostas por Bob Dylan: *Like a Rolling Stone*, *Tombstone Blues*, *It takes a lot to laugh, it takes a train to cry*, *From a Buick 6*, *Ballad of a thin man*, *Queen Jane approximately*, *Highway 61 revisited*, *Just like Tom thumb's blues*, *Desolation row*.

Nesses Álbuns, algumas idéias importantes estariam sendo germinadas. E no ano seguinte, os *Beatles* produzem um ambicioso projeto, *Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band*, que, de maneira marcante, representa a fusão de diversas vertentes do *rock* em geral, com os chamados Álbuns Conceituais. O que marca essa proposta de construir essa obra é a forma com que se procura um enredo ou um sentido, e as formas de intersecção que unem as músicas como um todo, e que constroem um argumento que dá unidade ao próprio conjunto de músicas no disco.

O processo de modificação da música dos *Beatles* em direção ao aprimoramento das letras e arranjos acompanhou de perto a eletrificação da *folk-music* de Bob Dylan. As referências e as trocas musicais são intensas e, depois de 1965, tornam-se fundamentais para toda a produção musical do período destinada à juventude. Para os *Beatles*, a temática mais adulta substitui a ingenuidade do início da carreira, um clima nostálgico pede passagem e aponta para uma série de trabalhos reflexivos desse período. Para Dylan, há um aprofundamento em direção ao som eletrificado e o diálogo com um público ainda maior, através de sua guinada rumo ao *pop-rock*.

Esse período importante de redirecionamento das idéias do quarteto de Liverpool é marcado por idéias alternativas, que lhes foram apresentadas por Bob Dylan. Este universo alternativo seria a aproximação de idéias que contrastavam ao pensamento externado pelas canções iniciais dos *Beatles*, ligadas à temática do amor juvenil e a descrições adolescentes. Alguns fatos guiaram as novas motivações do grupo inglês. Podemos citar: a aproximação de Dylan e, conseqüentemente, das idéias críticas ao *american way of life* e a aproximação aos referenciais que alimentariam, em um momento seguinte, a chamada contracultura. Nesse período, os *Beatles* estavam cansados da rotina exaustiva de apresentações e filmagens.⁸ Assim, a partir de 1965, eles decidiram que diminuiriam paulatinamente o ritmo de apresentações e os compromissos promocionais,⁹ para que pudessem se dedicar ao lazer familiar e, sobretudo, a composições e gravações

⁸ Longas viagens de apresentações da banda, em concertos em estádios pelos Estados Unidos, Austrália e Japão, além da Europa tornavam a atividade criativa dos *Beatles* pouco produtiva, e ainda nos anos de 1964 e 1965 haveria ainda as filmagens dos longa-metragens *A Hard Day's Night*, em preto e branco, e *Help*, colorido, ambos dirigidos por Richard Lester.

⁹ Compromissos e estratégias promocionais que marcaram a carreira do grupo nas mãos de seu empresário, Brian Epstein, que guiava a punhos de aço a carreira da banda, e que foi um dos responsáveis pela criação da "febre" dos *Beatles* ou a chamada "Beatlemania".

que vão culminar no próximo Álbum da banda, o *Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band*.

Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band representa a fusão de diversas vertentes do *rock* em geral, em uma forma muito elaborada de fazer música *pop*¹⁰. Neste Álbum, foi executado um interessante inventário do universo da cultura *pop* do período, constituindo uma colagem de referências que vão do clima vitoriano à influência das filosofias místicas da Índia. O que se ouve na música e se vê na capa deste disco é a multiplicação de referências construindo um artefato altamente valorizado e culturalmente híbrido, revestido de todo um caráter simbólico. Por outro lado, horas de estúdio, negociações de direito de imagem com as personalidades homenageadas na capa, parafernália da mais alta tecnologia e equipamentos de gravação, mixagem, mesas e sobreposição de gravações, tudo altamente organizado em um processo de produção custoso e que demandou meses.

Villaça aponta para como a música dos *Beatles* se guiou nesse sentido de criação de inventário do universo da cultura *pop*, por meio de uma colagem de referências que transitam entre universos díspares, construindo um artefato valorizado, culturalmente híbrido, o que imbui os Álbuns de um caráter simbólico.

A influência dos *Beatles* sobre o universo musical-popular em termos gerais deveu-se a algumas características que revolucionaram o tratamento conferido às chamadas 'canções comerciais'. Letras repletas de lirismo e imagens fantasiosas, arranjos sofisticados de orquestra combinados a recursos eletrônicos (obtidos pela utilização do processo de mixagem em estúdio, que ampliou recursos como o eco, a equalização, a distorção do timbre, a reverberação e a amplificação do som, por exemplo), uso de instrumentos orientais, eletrônicos, pedais e sintetizadores, emprego de '*backin-vocals*' a várias vozes (combinação de solo e coro na forma de 'pergunta e resposta', por exemplo), incorporação do canto falado e até do 'grito', são alguns dos elementos que caracterizam a revolução musical provocada pelos *Beatles* (VILLAÇA, 2004, p. 149-150).

¹⁰ Acerca disso podemos observar diversas fontes, como o interessante encarte para CD do Álbum *Pet Sounds*, dos Beach Boys de 1966, que apresenta uma série de entrevistas e material que referenda esta interação entre as idéias de se fazer um disco, e como produzi-lo (técnica e intelectualmente) naquele período. Em contrapartida, também podemos observar uma série de entrevistas que estão organizadas cronologicamente na edição impressa do documentário *Anthology*, sobre *The Beatles*, que referendam o material exposto no encarte de *Pet Sounds*. Sobre estes assuntos, também foi possível colher informações do jornalista e crítico musical Roberto Muggiati, sobretudo em *Rock: os anos heróicos* e *Rock: os anos de ouro*, ambos livros da coleção Primeiros Passos.

O projeto de produção, gravação e distribuição de *Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band* envolvia a idéia do baixista da banda, Paul McCartney, com a vinculação da autoria da obra a uma outra banda, a fictícia *Banda dos Corações Solitários do Sargento Pimenta*. O lançamento do disco prensado com as músicas, desta vez, seria de responsabilidade do grupo, com a distribuição de um Álbum idêntico, tanto para a Inglaterra como para o resto do mundo, garantindo um controle sobre a construção da obra, porque já que era prática comum das gravadoras nacionais distorcerem as versões originais dos *Beatles*, desdobrando-as em coletâneas. Assim, o produto final das centenas de horas de gravações, com a contratação de orquestras e músicos de estúdio, seria um produto final único, destinado ao consumo massivo, mas como um conceito único, sem sua divisão em outros produtos (FRIEDLANDER, 2004, p. 129).

Dessa forma, o controle da obra por parte dos *Beatles* seria crucial para a proposta de singularidade da própria banda. Há ainda o agravante na situação de a banda não mais tocar ao vivo devido às impossibilidades de se reproduzir o som do estúdio num palco. Isso seria um estímulo a mais para a produção de discos singulares, explorando mais e mais a capacidade de músicos em estúdio, mas sobretudo do estúdio na mão de produtores e dos próprios *Beatles*..

Na capa de *Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band*, certa pompa e um leve tom fúnebre dão o tom em meio a um colorido caleidoscópio de cores, flores e imagens lembrando uma cerimônia. As capas se abrem em duas partes, como numa grande foto da banda, e, além disso, o disco continha uma série de brindes como bigodes de Sgt. Pepper, divisas de sargento e imagens da banda para recortar. Por outro lado, o Álbum sinaliza o aprofundamento das mudanças mais uma vez empreendidas pelo grupo, que envolvia muito trabalho de marketing por parte de seus empresários. Mas nesse trabalho, fica claro que os “rapazes de Liverpool” deram outro enfoque e outra sonoridade, e não mais os mesmos padrões e encadeamento das músicas. A doçura alimentada de certa ironia engraçadinha presente nas aparições públicas e na criação de uma imagem foi substituída pelo tom ácido e sarcástico. Os psicodélicos membros da banda, trajados em suas fardas coloridas, simbolicamente enterram os jovens rapazes de terno e gravata e cabelos

“tigelinha”. Tanto que eles também presentes na capa, em uma reprodução estilizada.

Na “cerimônia” estilizada na capa, estão presentes os ícones da cultura pop, expoentes das gerações em conflito: Marx, Jung, Einstein e Huxley; personagens como Laurence da Arábia, as figuras dos comediantes o Gordo e o Magro; os amigos Bob Dylan, Stu Stucliffe; e ainda artistas contemporâneos como o escritor Willian Burroughs e o compositor Stockhausen. O lançamento do disco envolveu ainda o compacto simples, *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*. Essas duas músicas não estavam incluídas no Álbum, mas seguiam essa mesma temática e a mesma estética sonora.

Outra interessante forma de localizar o papel destas construções musicais é a observação de Nestor Canclini, no prefácio a *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, acerca das sociedades contemporâneas. Canclini, aponta os caminho para entendermos esse processo, com a utilização do conceito de hibridação cultural, das multidimensões e das colagens entre o novo e o antigo, do entrecruzamento das referências para as construções intelectuais, e, sobretudo, as fusões musicais.

A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de quê se trata. É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quantos os casamentos mestiços, combinações de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? Algo freqüente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer em fenômenos tão diversos, quanto a *chica*, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano *Irakere*, as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos *Beatles*, Peter Gabriel e outros músicos. (...) (CANCLINI, 2004, p. XX).

Precisar as influências construídas nessas trocas culturais na década de 1960 é também perceber o papel do suporte no período, e da utilização do formato álbum como forma de divulgação de música para a juventude. Assim, a vinculação da música em grupos, como nos discos com várias músicas com uma capa e um título, desponta entre o cosmopolitismo e identidade de uma geração de artistas e as suas possibilidades e formas de produção musical.

As influências recíprocas entre os jovens ingleses e Bob Dylan podem ser também estendidas a toda uma geração de músicos no Ocidente. A influência de Bob Dylan como cancionista, nas décadas de 1960 e 1970, está relacionada à transformação da própria canção e ao alargamento de seu público. O caráter ingênuo e comportado, que estigmatizou os primeiros anos da carreira dos ingleses, foi paulatinamente substituído. O amor ingênuo e adolescente das primeiras canções deu lugar ao amor universal, influenciado por outras formas de construção e expressão poética, derivada de um tratamento diferente da canção *folk* e sua hibridação com a canção *pop rock*.

A guinada de Dylan em direção ao *rock* e posteriormente seu envolvimento com o estilo não foram, porém, uma mudança radical, mas sim às raízes musicais. (...). Ciente da potencial limitação comercial da música *folk* acústica e do surpreendente sucesso da invasão das bandas inglesas, 'eletrificar-se' provou ser a progressão natural de um artista que não se restringia ao convencional. Havia entre os *Beatles* e Dylan um processo de influência recíproca: Dylan afirmava que os *Beatles* deveriam buscar letras poéticas de cunho social e político; (...). (FRIEDLANDER, 2004, p. 202).

Em Bob Dylan, podemos encontrar respostas para entender esse processo de trocas e assimilações. Dylan aprofunda o teor existencial e reflexivo do compositor em suas canções, combinando força argumentativa e lirismo, e tomou as paradas de sucesso e influenciou gerações de músicos. Sua forma de resgatar a *folk music* não consiste em apenas eletrificá-la, mas sim reincorporar uma temática intelectualizada, que esta canção já possui, mas direcioná-la a um público maior. Para Dylan, compete ao próprio cancionista trazer para a canção um aparato intelectual que justifique suas escolhas e expectativas. Nesse sentido, é importante escrever canções com as justificativas que fortaleçam a construção de um discurso, em busca de um reconhecimento social de sua música, e, por conseguinte, de seus autores e do público identificado com ela.

Bob Dylan, em *Highway 61 Revisited*, de 1965, lançado pela *Columbia*, modifica o panorama da produção musical do período como influência da fusão de gêneros tradicionais como as baladas de protesto com as quais esse compositor havia feito muito sucesso. As músicas desse disco pautaram-se por uma formatação das antigas tradições da música do interior dos Estados Unidos, como o *folk* e o

blues em uma maneira elétrica, com a incorporação também de elementos da poesia *beat* e do inconformismo de sua geração diante das contradições vividas.

Longas letras de tom surrealista dão ao disco uma disposição diferenciada, quebrando o estigma de música de três minutos. Indo além, Dylan incorpora a essas canções instrumentos elétricos e utiliza-se destes para alargar a temática surrealista rumo a idéias vinculadas ao ideário psicodélico e dos movimentos da Contra-Cultura.

Depois de ser cultuado como cantor da tradição *folk* americana, e reconhecidamente como dos principais expoentes de sua geração, Dylan circulou pelos principais pontos do *underground* e do circuito da Contra-Cultura. Participa dos principais festivais de música tradicional e é cultuado nos palcos mais intelectualizados dos Estados Unidos e da Inglaterra, e muito repreendido e vaiado pela utilização de instrumentos elétricos nas suas músicas.

Intitulada *Crônicas, Volume Um*, a autobiografia de Bob Dylan apresenta ao leitor aspectos do universo particular do compositor, em um panorama singular: um olhar ao seu próprio interior, que percorre um itinerário minucioso do mundo exterior, revelador de suas referências e trocas culturais. Dylan inicia suas narrativas em seu próprio início de carreira, contando a história do jovem Robert Zimmerman, que sai do Minnessota rumo a Nova Iorque, aportando no bairro boêmio *Greenwich Village*, com o objetivo de se tornar um cantor de *folk music*. Sua formação como músico e cancionista se solidifica conforme o leque de suas influências e vai se tornar um amálgama. A literatura marginal tem um lugar privilegiado nas memórias do autor. Os clássicos da literatura anglo-saxã como Edgard Allan Poe e Charles Dickens convivem em suas referências com os expoentes da geração *beat*, e que são referências fundamentais para esse importante compositor.

Interessante notar que, em suas descrições de suas “Crônicas”, a construção de um sentido e de sua versão dos fatos indica também a própria construção de uma memória recheada de circuitos culturais alternativos ligados à crítica da produção massiva e sem reflexão da cultura. Também para Dylan, a criação (ou auto-construção) da sua imagem como a do cantor de música *folk* foi construída cheia de contradições ao longo dos anos, com a sua própria contribuição através da

seletividade de suas informações, com a substituição do convencional pelo exótico, do tradicional para o excêntrico.

Esse relato construído condensa um importante conteúdo que revela a maneira como este expoente da geração nascida durante a Segunda Guerra via o mundo, seus sonhos, expectativas e frustrações. Serve para o analista ou ouvinte-leitor aproximar-se das idéias do autor-compositor-cantor, com o seu tempo e as suas canções. Nesse sentido, é interessante notar como o ideário produzido pelo grupo de escritores *beat* ou *beatniks* influenciou Dylan e vários de sua geração.

Existe uma forte consonância do gênero musical que o compositor escolhera para expressar seus sentimentos e visões de mundo, a *folk-music*, com a tradição libertária de suas influências literárias. Essa consonância também comunga na identificação de um sentimento de desconfiança e, por vezes, de perda de esperanças, reincidentes em suas temáticas, bem como a pesquisa nas próprias referências musicais de Bob Dylan, com a figura de seu grande guru, Woody Guthrie.

Dylan, em suas primeiras composições lançadas em discos, por uma longa fase seguia o modelo tradicional das canções de protesto, sobretudo denunciando as injustiças sociais, combatendo a autoridade, a guerra e as expropriações. Entretanto, ele muda suas temáticas e procura outras formas de musicar suas poesias por achar que o modelo tradicional dessas baladas não atingia a profundidade de seus novos questionamentos. Assim, tornou as suas canções mais surrealistas e psicodélicas (ROSZAK, 1971, p. 73).

A temática das canções de Woody Guthrie estava sempre impregnada de marginalidade e o cotidiano hostil dos tempos da depressão pós 1929, e o cotidiano pobre do interior do país no período. Entre os personagens clássicos de suas canções podemos salientar: homens que perderam tudo, menos a esperança; homens desprovidos financeiramente, perambulando pelo interior do país; o mendigo errante, que um dia teve fortuna; trabalhadores proibidos de trabalhar porque não se alinhavam às políticas dos sindicatos. As canções falavam de greves e canções ligadas ao universo sindical e de associações e do choque para os homens entre o meio urbano e rural.

As canções de protesto sempre fizeram parte da tradição musical dos Estados Unidos. Suas temáticas estavam ligadas a eventos políticos e sociais,

narrando “histórias pessoais para denunciar acontecimentos passados”, retratando as desigualdades da sociedade americana. Para Guthrie, essas canções poderiam divulgar a necessidade de associação entre as pessoas para lutarem por seus direitos. E ele usou de seu talento de combinar temas espinhosos e difíceis em letras cruas e diretas, baseadas em melodias *folk* e religiosas (FRIEDLANDER, 2004, p. 194).

Porém, no começo da década de 1960, nas inquietações do compositor, existia ainda a necessidade de ir além, pois nas canções de rádio não havia a identificação com a ideologia promovida por seus outros inspiradores: o grupo de intelectuais ligados à chamada “geração *beat*”, de *On the road* e *How*, que, para Dylan, expressavam-se como “uma nova forma de existência humana” (2005, p. 44).

Nos dois lados do país a contracultura - nesse caso a geração *beat* - buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50. Embora fossem dinâmicos e criativos, estes movimentos permaneceram marginais, não conseguindo sensibilizar a maioria dos jovens americanos (FRIEDLANDER, 2004, p. 38).

A geração *beat*, como ficou conhecida, envolvia poetas e escritores que também se dedicavam à agitação cultural, e tem como expoentes o livro *Pé na Estrada*, de Kerouac e os poemas *O Uivo* e *América*, de Ginsberg. Essas obras constituem-se em uma expressão de crítica e descontentamento com a sociedade em que viviam, e expressam também a angústia de uma geração em um latente reclamo em relação aos anos de ouro e opulência da sociedade americana da década de 1950. Estes poetas estavam envolvidos em protestos e manifestações públicas, e em seus livros estão algumas das expressões do cotidiano e dos fundamentos do comportamento da contracultura.

Cláudio Willer, autor da tradução, notas e organização da edição brasileira de vários poemas de Allen Ginsberg, no livro *Uivo, Kaddish e Outros poemas*, afirma que o termo *Beat* foi cunhado por Hebert Huncke e difundido por Jack Kerouac e por John Clellon Holmes, autor do livro *Go!* A palavra *beat* pode ter um sentido polissêmico e ambíguo, pode dizer derrotado ou abatido, do inglês *beaten*,

com referir-se a batida do ritmo do *jazz*. Já o termo *beatnik* é uma forma depreciativa e foi cunhado pela “mídia conservadora” (1984, p. 193).

Escrito por Jack Keruack, *Pé na Estrada* é considerado um dos maiores clássicos do grupo e conta as viagens de Salvatore Paradise pelo interior dos Estados Unidos, recriando na narrativa um universo de pessoas à margem de todo o sistema econômico e de afirmação cultural norte-americana. Na narrativa, o grupo percorre o interior do país em viagens de carro, ônibus, trem e, sobretudo carona, sempre embalados pelo ritmo do *jazz*, experimentando drogas, discutindo filosofias alternativas. Eles convivem com os subterrâneos do *american way of life*, explorando as distintas contradições entre o urbano e o rural, entre o Norte e o Sul. A transposição entre ficção e autobiografia desponta na obra de Keruack, que nos apresenta interessante quadro em relação ao conjunto dos escritos dos *beat* (KERUAC, 1993).

Nesse sentido, a obra de Allen Ginsberg é crucial. Em *O Uivo e América* (1956), ele retrata em uma série de imagens sucessivas um quadro pessimista dos Estados Unidos do final de década de 1950. Sua temática cáustica revela uma *anti-américa*, representada por uma série de pessoas excluídas e por cidadãos de segunda categoria, frente a um afloramento de consumo e prosperidade do período.

O autor evoca, em um inventário de sua crítica, um universo paralelo e marginal: as tradições anarquistas, as reuniões do partido comunista americano, a perseguição aos imigrantes e negros, a herança da escravidão, a exclusão dos índios, o anti-semitismo, a crise nuclear, questionando sempre valores estabelecidos pela democracia da maioria branca e protestante norte-americana. Ginsberg, posteriormente considerado o maior poeta de sua geração, expõe, em *América*, a crise de identidades entre a prosperidade do país e o vazio intelectual causado pela repressão e censura aos setores mais intelectualizados (GINSBERG, 1984).

A cultura *beat* é incorporada às mensagens e ideologias, divulgada então como uma forma alternativa às formas de pensamento vigente, e, como tal, sofre transformações na visão de outros artistas e intelectuais. Ela se configurou como uma perspectiva de criação de uma corrente paralela à corrente principal e a oposição convicta às instituições hegemônicas, públicas ou privadas. Esta tradição

de crítica aos valores tradicionalmente estabelecidos torna-se mais um mote e um elemento de inspiração para as construções da música de Bob Dylan.

CAPÍTULO 2:

O Clube da MPB e o Álbum

2.1 - Contracultura e o Clube da MPB

As épocas possuem suas modalidades e formas específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, como também maneiras características de acreditar, sentir e pensar. Dessa forma, o imaginário deita suas raízes no repertório cultural de uma sociedade e se utiliza de sua carga simbólica como inspiração para suas construções. Assim, o imaginário será mesmo criador e criatura, em uma via de mão dupla, em trocas e em reconstruções, num jogo de símbolos e imagens que darão forma e conteúdo ao discurso relativo ao período e a uma geração (BACZCO, 1984, p. 309).

Na virada da década de 1960 para 1970, uma geração inteira de artistas, músicos, intérpretes e instrumentistas compartilharam de um inegável fator de agregação, em torno de formas de pensamento, de um circuito cultural comum e a identificação em suas formas, usos e práticas, bem como de suas construções musicais.

Conforme observado até aqui, é importante a relação entre a canção e o seu suporte, uma vez que é a relação de um documento histórico com a sua materialização em objeto simbólico, de seu formato com a mensagem nele incutida. Artefato cultural, o Álbum como um corpo documental privilegiado apresenta coerência e características próprias, enquanto um conjunto de canções agregados em um mesmo suporte.¹¹

Assim, relação entre o suporte e a produção musical se apresenta como um caminho, para a reconstituição necessária para a composição de parâmetros, a reconstrução de contextos e a criação de uma linha referencial de entendimento deste fenômeno. Essa linha se revela ao historiador, por meio dos diálogos de conceitos entre as músicas do Álbum e entre eles próprios, como obras. E se revela também, em compreendê-lo como um texto, artefato histórico de valor simbólico, em que se encontram elementos das próprias relações culturais em processo.

¹¹ Os Álbuns materialmente postos, podem ser trabalhados muito além das suas próprias músicas, mas como objetos materiais feitos a partir de projetos gráficos elaborados, *lay out*, diagramação da capa e contracapa do disco, com seus encartes.

Ao conferir ao Álbum o estatuto de texto e ao disco o de suporte para uma obra musical, é necessário perceber as maneiras em que as distintas escutas (ou leituras) se comportam, nas gravações e *performances* dos artistas registradas nas faixas dos discos. Sobretudo conceber a produção musical como passível de diversos significados que se constroem enquanto texto, e que compete ao historiador restituir as tramas de sua historicidade. A escuta musical desses artistas e músicos é pensada aqui no sentido de influência para o consumo e apreciação do próprio autor que cria em sua obra, a partir da reprodução e inventividade, escolhas em um jogo de seletividade, exclusões e apropriação, representado como tensão na sua própria criação musical.

Conforme Roger Chartier aponta, a separação extrema entre produção e consumo leva à constatação de que “as idéias ou as formas têm um sentido intrínseco, totalmente independente da sua apropriação por um sujeito ou por um grupo de sujeitos”. Assim, é necessário observar que a própria produção cultural pressupõe um “‘consumo’ cultural ou intelectual (...) tomado como uma produção” investida na obra pelo autor (CHARTIER, 1990, p. 58 - 59).

Concebidos como um espaço aberto a múltiplas leituras, os textos (...) não podem ser apreendidos nem como objetos, cuja distribuição bastaria identificar, nem como entidades, cujo significado se colocaria em termos universais, mas como presos na rede contraditória das utilizações que os construíram historicamente (CHARTIER, 1990, p. 61).

“(…). O texto, literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real (que pode talvez definir-se como aquilo que o próprio texto apresenta como real, construindo-o como um referente situado no seu exterior) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita. O que leva, a antes de mais, a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender a sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que uma descrição. (...). O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na

historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita” (CHARTIER, 1990, p. 63).

Então, o Álbum como texto é compreendido como aberto, construído como artefato histórico, produto complexo, mediado pela formatação ao suporte da música, e da dialética entre o artista e a tecnologia, resultando em uma construção repleta de historicidade, produzido e destinado a um uso, e fruição de uma determinada sociedade. Essa construção contempla um campo de possibilidades criações e revelam-se obras em seus respectivos tempos, conforme as amarras que as tecnologias tecem ao redor do homem. As músicas compostas e gravadas apontam para demanda intelectual de seus autores, como as suas inquietações e visões de mundo no período. Assim, as canções articuladas permitem uma amplitude para a construção de um olhar, que apresenta um acervo cultural de seus construtores, as opções e escolhas de cada um dos compositores e *performers* gravados nos discos.

O impacto produzido pelo LP nas esferas de produção e circulação de música reconstituiu a forma de se conceber a obra do cancionista em música popular. A substituição da idéia de discos de longa duração, como eram chamados os LP, pelos Álbuns marca determinantemente essa produção cultural.

Enor Paiano, em *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, aponta uma importante reflexão sobre o impacto do LP na produção musical da segunda metade do século XX. Afirmar que nos anos 50 o disco (de 10 e 12 polegadas) era um subproduto da atividade dos músicos, mas traz um grande impacto na década de 60, quando se estabelecer como formato de obra, e na década de 70 o disco determina o mercado. O autor ainda identifica o período, como o da chegada definitiva do disco de longa duração (LP), bem como das mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico, uma vez que acarretou uma restrição de custos para a indústria e, conseqüentemente, uma otimização dos investimentos (1994).

Observando que ocorre, concomitantemente ao processo acima descrito, entre os circuitos mais intelectualizados da produção cultural, uma discussão acerca do papel da canção no Brasil. O LP, depois de 1969, representou a personificação da criação e da *performance* musical, idéia esta reforçada pela Bossa Nova e ligada à necessidade de identificar as músicas aos movimentos culturais, visando uma

realização mais segura com o público consumidor. Dessa maneira, existe para o período a necessidade de relacionar a canção a um compositor conhecido e a um movimento musical determinado (NAPOLITANO, 2001, p. 83 e 84).

Assinala Marcos Napolitano que esse período pelo qual estamos iniciando este percurso descritivo representa uma nova fase no processo de institucionalização da MPB, iniciado em meados da década anterior. Esse processo marcante consolida o deslocamento do lugar social da canção, esboçado desde a Bossa Nova. A canção que desse processo resultou não significou uma busca de identidade única ou de uma coerência estética rigorosa. A MPB, enquanto uma instituição cultural, incorporou uma pluralidade de escutas e abertura a gêneros musicais que, “ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB” (NAPOLITANO, 2002B, p. 2).¹²

Para Luiz Tatit, a década de 1970 pode ser vista como uma “distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados dez anos antes”, e em relação à canção produzida no período, cita que entre a Bossa Nova e o tropicalismo¹³, a música no Brasil pode ser representada pela canção nacionalista engajada, e por um versão nacional do *rock* anglo-saxônico, a Jovem Guarda. A partir de meados da década de 1960, essas manifestações tiveram como ponto de encontro os festivais da canção e programas musicais, patrocinados pelas redes de televisão. Estes festivais, sob a égide da inclusão ou exclusão de músicas e artistas, formaram o padrão “de critérios valorativos para a classificação das canções que resultaram em um impasse estético e ideológico, só solucionada pela dispersão dos gêneros e estilos e dos próprios veículos de difusão da década seguinte” (2006, p. 119).

Assim, para Tatit, foi essa “dispersão de gêneros e estilos e dos próprios veículos” que se constituiu como “nova mentalidade” que norteou certa produção de música popular dos anos 70. Uma produção musical sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas que consolidou a libertação da canção dos

¹² Marcos Napolitano em outro texto mais recente, para periodizar essa produção “pós – Tropicalista” localiza algumas marcas referenciais. Começa com o AI-5, como “fim do sonho” no Brasil, e termina com a consolidação da abertura política. Nesse sentido, a MPB consolidou-se como um dos foros privilegiados de expressão pública de um sentimento de oposição ao regime militar, e o período que vai de 1968 a 1972, caracteriza-se como um momento de experimentação e pesquisa musical. (2006, p. 125)

gêneros rítmicos predefinidos. “A conduta de assimilação contumaz das dicções, que surgira como prática tropicalista, passou a caracterizar naturalmente o trabalho de criação de boa parte dos cancionistas”. Em vez de produzir um samba, um blues, um baião ou um rock, o compositor propunha um ‘modo de dizer’ melódico que só mantinha compromisso com a própria letra” (TATIT, 2006, p. 121 - 122).

Para esse período, José Roberto Zan afirma que existe um aprofundamento da segmentação do mercado fonográfico, paralelamente à produção ligada ao engajamento da década anterior, que manteve a “aura de um segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar”, mas que esboça uma aproximação da face *pop* do Tropicalismo mais do que da Jovem Guarda. Disso resultou uma produção musical bastante difícil de ser identificada com uma tendência musical propriamente dita. Se, na década de 1960, ocorre numa parcela da produção musical uma intersecção entre a esfera política e a cultural, a partir do início da década de 1970, podemos observar um caminho à despolitização da música popular, que podemos associar não apenas ao clima de repressão exercido pela ditadura militar (2001, p. 116 -117).

Dessa maneira, na década de 1970, podemos perceber que a pulverização da MPB promove uma outra forma de incorporação dos elementos estrangeiros na música brasileira, permitindo um trânsito muito mais fluído com o rock na produção musical do período, por exemplo. Assim, o que observamos é a promoção de uma abertura de um campo para uma pluralidade de escutas e gêneros, com a incorporação de influências do *pop-rock* de maneira diferente, levando a uma tensão entre a tradição local e a experimentação cosmopolita.¹⁴

Nesse caminho iniciado aqui, comparar as fontes é compor um quadro para apreciar essa produção cultural, não se furtando em avaliar o processo histórico como uma trama que se compõe por sobreposições (contraditórias, desconexas e por vezes descontínuas) de referências emaranhadas postas ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970. No período, essa situação é representada em uma série de transformações nas experiências musicais, que se seguiram às intensas polarizações da década de 1970.

Na primeira metade da década de 1960, essa cultura jovem tornou-se muito representativa e aglutinou criativos diálogos e referências sobre a “radicalização política” e a “revolução cultural”, que, frutos de processos de fusões e trocas, formam elementos que alimentam as “subculturas” de grupos jovens¹⁵.

¹³ Aludindo ao sentido da chamada “linha evolutiva da música brasileira” advogada por Caetano Veloso e exposta nos artigos reunidos em *O Balanço da Bossa* de Augusto de Campos.

¹⁴ O conceito de MPB para Marcos Napolitano é impensável sem a idéia de uma cultura política marcada pelo nacional-popular de esquerda. “A busca de uma expressão que fosse, ao mesmo tempo, nacional e cosmopolita, popular e sofisticada marcou a gênese da MPB ‘moderna’, em meados dos anos 1960, tornando-a o centro da reorganização da própria tradição musical brasileira. (...). Esses dilemas foram vividos sob o signo de escolhas que pareciam auto excludentes, e estiveram presentes como um todo: tradição e ruptura, engajamento e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo, populismo e revolução, folclore e erudição, cultura popular e indústria cultural. Se tomarmos o caso específico da MPB dos anos 60 e 70 veremos que essas tensões dicotômicas estavam presentes no próprio material estético das canções e não apenas no contexto sociológico que elas, como se diz corriqueiramente ‘refletiam’”. (2006, p. 126-127).

¹⁵ Segundo Eric Hobsbawm, a radicalização política do final da década de 1960 na Europa e nos Estados Unidos foi executada por jovens ativistas e engajados politicamente depois considerados dissidentes culturais e marginalizados sob vários rótulos. A afirmação desse jovem como ator consciente de si mesmo, tomava cada vez maior entusiasmo dos fabricantes de bens de consumo,

Para o Brasil, Tânia da Costa Garcia aponta que a reelaboração do político nos anos 1970 apresenta em sua gestão um diálogo diverso da dos anos 1960. Na década de 1970, existe uma relação intensa, a ponto de se acreditar que a arte representava um caminho para a revolução. Já nos anos 1970, mesmo o caráter militante tendo diminuído devido ao aparelho repressivo instaurado pelo governo militar, permanece ainda um potencial contestador. Mas a necessidade exige mudanças na maneira de contestar e formular oposição, que se torna-forçosamente mais subjetivo, com a utilização de subterfúgios indiretos e de “valores oriundos da contracultura como *estratégia de dizer*” (s. d., p. 4 e 5).

Nesse sentido, a contracultura fornece uma forma de construção de uma oposição de maneira mais subjetiva, incorporando o sentido de burla, e não balizada por uma coerência que possa excluir elementos até então contraditórios.

Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. Ao aproximá-las, havia o sentimento de que os caminhos ‘tradicionais’ da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí, de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lupenproletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultural quanto em meio às organizações da guerrilha urbana. Eram índices que apontavam, festivas ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas (RISÉRIO, 2006, p. 25).

A contracultura ¹⁶ é uma frouxa reunião que pode ser entendida como um amálgama de forças reunidas, com frequência contraditórias, por um sentido de oposição ao oficialismo. O estilo de vida provocativo é dado como um dos principais referenciais da contracultura para alguns, que comporta o uso de drogas ilegais ostensivamente e o comportamento sexual livre, e coloca-se fora dos padrões familiares. Existe também a preocupação com a política institucional que acreditavam ser parte de um sistema opressivo de ideologias e instituições (SNOWMAN E BRADBURY, 1998, p. 349 – 350).

Rozsak vai compreender a contracultura como múltipla, porosa e cheia de entrecruzamentos, comparando-a até mesmo a uma nuvem de fumaça, como uma construção ampla e nebulosa, porosa e cheia de entrecruzamentos que daria conta de abarcar as variedades de expressão da rebeldia da juventude. Ao primeiro olhar, esse perfil disforme dá a contracultura uma aparência de pouca coerência, “há, por

como também a atenção de governos, com a diminuição de diversas faixas etárias para exercício de funções públicas, como título de eleitor, licença para dirigir, entre outras coisas (1997, p. 318).

¹⁶ Também pode o termo contracultura ser caracterizado por um conjunto de valores, normas e padrões comportamentais que contradizem diretamente os da sociedade dominante. A palavra *counterculture* foi acrescentada a língua inglesa no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, referindo-se aos valores e comportamentos da geração mais jovens de norte-americanos que se revoltaram contra as instituições culturais dominantes em seu país. A palavra entra no léxico inglês para justamente especificar o conflito de gerações, ao que se refere as percepções de mundo (DICIONÁRIO DO PENSAMENTO SOCIAL DO SÉCULO XX, 1996, P. 134).

um lado, a boemia descuidada dos *beats* e dos hippies; por outro, o ativismo político exacerbado da Nova Esquerda estudantil”, mas que pode ser encontrada quando observamos o seu viés de contestação e burla aos padrões vigentes e que a unifica como bandeira de luta comum (ROSZAK, 1972, p. 66).

É possível que a boemia de *beats* e hippies esteja distanciada demais da ação social para se ajustar ao radicalismo da Nova Esquerda; mas esse distanciamento segue em uma direção facilmente entendida pelo ativista. A ‘viagem’ é interior, rumo a níveis mais profundos de auto-análise (ROSZAK, 1972, p. 72).

Theodore Roszak escreve seu livro *A Contracultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*,¹⁷ no meio do caldeirão em ebulição dos elementos que alimentaram a própria contracultura no ano de 1968, a partir de uma resenha dos principais eixos que convergem para a construção do corpo do ideário da contracultura. Cita, por exemplo, Aldous Huxley, Herbert Marcuse, Willem Reich, Norman Brown, Allen Ginsberg entre outros, como intelectuais que alimentam a própria contracultura com elementos de uma tradição crítica a sociedade capitalista, com a propositura de formas alternativas e de oposição às principais linhas de pensamento e tradição ocidental, e aponta as divergências e fatores de unidade que dar corpo à contracultura.

A tensão que se percebe entre esses dois movimentos é bastante real. Mas penso que existe, num nível mais profundo, um tema que harmoniza essas divergências e que explica o fato de o hippie e o estudante ativista continuarem a ver-se aliados. Evidentemente, há o inimigo comum contra o qual juntam-se as forças; mas existe, além disso, uma semelhança positiva de sensibilidade (ROSZAK, 1972, p. 67).

Para Roszak o ponto chave da crítica a tradição cultural ocidental e ao sistema capitalista, é a propositura de uma nova visão que seria comungada com a resposta inconformista da juventude à sociedade tecnocrática herdada de seus pais. Assim o autor apresenta essa questão como um choque de gerações e a tensão

¹⁷ A tradução e edição brasileira é de 1972.

existente entre a manutenção da tradição cultural e as idéias defendidas como renovação pelos mais jovens.

O que a transição de gerações a que estamos assistindo tem de especial é a escala em que ela está ocorrendo e a profundidade de antagonismo que ela revela. Na verdade, quase não parece exagero chamar de 'contracultura' aqueles fenômenos que estamos vendo surgir entre os jovens. Ou seja, uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que em muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante (ROSZAK, 1972, p. 54).

Nos Estados Unidos, para Snowman e Braudbry, os elementos constituintes da contracultura que despontam em conjunto em meados dos anos 1960, alcançam “seu pico de visibilidade e audibilidade em 1967 ou 1968 e em grande parte se dispersaram, se reagruparam ou declinaram no início dos anos 1970”. Mas, no entanto, o ano de 1968 foi o apogeu da contracultura e também o ano da eleição para presidência da república de Richard Nixon, para muitos americanos, essa votação correspondia ao retorno da “ética puritana de trabalho árduo e honesto, parcimônia, de uma economia de *laissez faire* e de respeito aos pais e idosos”. Na prática isto era interpretado, como dar fim ao protesto político, a agitações e violência nas ruas e nos campi, e às manifestações contra a guerra do Vietnã (1998, p. 353 – 354).

Depois da Segunda Guerra, uma geração de norte-americanos confiantes e orgulhosos de seus valores culturais e assentados em uma imensa prosperidade material, com fé na ciência e na razão, na tecnologia e no trabalho, são desafiados pela geração que cresce sob os auspícios desse quadro. Essa geração desafiadora encontra nos elementos aglutinadores da contracultura a postura para a crítica ao sistema vigente, e a perda da fé na democracia representativa, optando então para uma posição participativa e manifestante (DICIONÁRIO DO PENSAMENTO SOCIAL DO SÉCULO XX, 1996, p. 135).

Os elementos que se aglutinam nesse amálgama que é a contracultura referem-se a uma contestação mais de caráter comportamental que político, que envolve o indivíduo em si, circunscrito ao seu próprio universo em descoberta, do que na comunidade pura e simplesmente. Esse desprendimento em relação ao político, e a valorização do indivíduo em relação ao coletivo, não pode ser pensada sem matizarmos as questões que envolvem o início da década de 1970, e organização dos indivíduos em grupos menores, as comunidades.

Antonio Risério um dos canalizadores da contracultura no Brasil, em seu artigo *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*, caracteriza nessa passagem alguns dos elementos que compunham o quadro de relações que eram

compartilhadas entre o período autoritário no Brasil e a incisão da contracultura no país.

Era a distância entre a metralhadora e o LSD, ‘pedra filosofal’ do contraculturalismo. Nem foi por outro motivo que os desbundados, embora freqüentando compulsoriamente delegacias em todo o país, estiveram mais próximos da clínica psiquiátrica do que de tortura. Mas é uma tolice afirmar, como muitos fizeram na época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. (p. 26).

A separação radical que opõe “a metralhadora e o LSD” apresenta um sentido de oposição entre a opção armada e a busca da pedra filosofal através das drogas, mas também desponha como uma saída alternativa ao binômio polarizador ‘direita’ e ‘esquerda’. Nesse sentido, também não condiciona a contracultura ao fechamento do horizonte político institucional, mas sim a relaciona como um ideário de força transnacional, que apresenta uma manifestação específica no Brasil.

Essa manifestação específica se refere à expressão “desbundados”, como eram qualificados aqueles que optaram pelo ‘desbunde’, como ficou conhecida o viés híbrido da contracultura no Brasil. Esse termo aparece como pejorativo, como nos apresenta Heloísa Buarque de Hollanda, e procurava desqualificar aqueles que se recusavam a pautar as suas composições em um “jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta vozes heróicos da desgraça do povo, são violentamente criticados e tidos como ‘desbundados’, ‘alienados’ e até ‘traidores’ (...)” (2006, 103).

Ana Maria Baiana afirma que o visual “desbunde” era composto por um ar desleixado e sem maiores formalidades, o que era realmente um dos objetivos do “desbundado”: ir contra a formalidade. Banho, preferencialmente de cachoeira e pelado, e o cabelo sem corte e por toda parte. A casa “desbundada” era sem móveis e com almofadas espalhadas pelo chão, panos indianos por todos os lados, pelas paredes, os pôsteres dos festivais e concertos de rock (o que se desdobra na própria ligação com a música) e com a aparelhagem de som: “o som”, um dos principais elementos da casa, uma estrutura de aço, válvulas e circuitos, caixas e componentes, e na versão popular não dispensava o toca discos e a novidade dos gravadores e toca-fitas cassete (2006, p. 39 – 42).

No campo da política institucional no Brasil o final da década de 1960 é marcado pelo AI - 5 de dezembro de 1968, diploma legislativo que significou a intensificação da vigilância e pressão sobre qualquer atividade intelectual que se posicionasse contrária ao regime instituído. A referida norma veio a desdobrar-se em perseguições e exílios, bem como fechamento de jornais e prolongamento da intervenção de censores na produção intelectual do período, atingindo principalmente jornalistas, dramaturgos e compositores. A ditadura toma dimensões cada vez mais reacionárias e perigosas contra os grupos intelectuais e opositores ao regime, há intensificação da vigilância e da violência, o Congresso Nacional foi fechado e partidos tiveram seu registro cassado, os meios de comunicação foram censurados.

A repressão instaurada sobre tropicalistas e emepistas, posterior à edição do AI - 5, mesmo causando traumas no cenário musical brasileiro, “acabou criando uma espécie de ‘frente ampla’ musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura”. Mesmo considerando-se os embates estéticos e ideológicos de 1968, e uma possível cisão definitiva da “música popular moderna no Brasil”, entre correntes contra - culturais e nacionalistas, o trauma do exílio e o clima tenso lembravam da existência de um “inimigo comum: a censura e a repressão imposta pelo regime” (NAPOLITANO, 2002, p.68 - 69).

Baixado o golpe de 1964 e os atos normatizadores da quebra institucional os estratos intelectuais críticos ao regime foram progressivamente vigiados, perseguidos e calados em dezembro de 1968. Com o AI - 5 o cerco que ainda permitia poucas, mas constantes questionamentos e protestos, fecha-se e marca de violência o período.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a passagem da década de 1960 para a de 1970, tem a marca de acontecimentos decisivos no processo político cultural brasileiro, uma nova derrota “dos movimentos de massa – especialmente o de composição estudantil – e das esquerdas”. O “segundo golpe” que instala definitivamente a repressão política de direita, e organizada pelo Estado. Marca também um novo quadro conjuntural “onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do ‘milagre brasileiro’”. Um clima de ufanismo e exaltação toma conta do país, com o Estado presente na construção de obras monumentais, e no campo da produção cultural, a “censura torna-se violentíssima, dificultando e

impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico” A repressão volta-se não mais contra os militantes apenas, mas também contra intelectuais e artistas, que enquadrados pela farta legislação coercitiva, são obrigados, muitas vezes a deixar o país (p. 100-101, 2004).

No início dos anos 70, para difundir uma mensagem se faz através da incorporação de um discurso marginal, que se fixaria nos circuitos paralelos aos canais institucionais.

É evidente que aquela farra experimentou constrangimentos políticos específicos em cada país onde vicejou. Mas, expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura. Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes - e não podemos responsabilizar o general Emílio Garrastazu Médici pelo florescimento da contracultura na Califórnia ou em Amsterdã. Aliás, *establishment* o contestador brasileiro pode não ter sabido aquilatar a subversão contracultural, mas o *establishment* conservador soube. Nem foi por acaso que a mídia brasileira, naquela época, armou um verdadeiro bloqueio para evitar que as informações sobre a movimentação jovem internacional chegassem até nós. E foi também por isso que acabou se articulando por aqui uma rede informacional alternativa, com as páginas de Maciel em *O Pasquim* e publicações como *Flor do Mal*, *Presença*, *Bondinho* e *Verbo Encantado* (p. 26).

O período que vai de 1968 a 1972 produziu uma multiplicidade de manifestações, que se desdobram e marcam o imaginário e a produção cultural do período. Este período estendido ente estes quatro anos podem ser considerados de intensificação de algumas experiências da década de 1960 com o prolongamento evidenciado por influências estrangeiras e um resgate da música brasileira do século XX. Neste quadro de referências caberiam tanto o universo local como referência, como também as experiências internacionais que esses compositores forçosamente (ou não) fizeram. O visual e estética hippie – ou desbundada – delimitaram parte do comportamento dos jovens do período, e a fusão dos elementos locais com uma tradição cosmopolita que, refundida, encontra vazão no próprio sentido da mistura alimentaram as sociedades do período.

Nessas sociedades a hibridação cultural se dá sob multi-dimensões, envolvendo aspectos contraditórios, como as já referidas colagens e o entrecruzamento das referências para as construções intelectuais, e, sobretudo, as musicais. Transformando as relações da “alta” cultura com o consumo massivo, de maneira a tornar mais acessível às distintas classes sociais as inovações estéticas das “metrópoles” com a expansão dos repertórios cosmopolitas e a reserva cada vez maior de repertórios exclusivos. “Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades” (CANCLINI, 2003, p. 88).

Tecer a relação entre a canção e o seu suporte, é, observar de forma atenta as mudanças e permanências na sua produção e mensagens, e no desenrolar da mensagem comportamental que elas podem descrever do período. Assim não

podemos destituir da canção esse caráter aglutinador de tendências e formas de pensar que unem a juventude o início dos anos 1970 e a contracultura.

Assim, podemos observar as maneiras, e como a canção serviu como uma forma paralela às vias tradicionais de divulgar mensagens e visões de mundo para um grupo. Esses elementos nos ajudam a tecer a trama que emaranha o grupo de jovens e as mensagens a eles direcionadas, o suporte dessas mensagens e a construção musical concatenante a eles.

O status *alternativo* extrapolava o mercado e caracterizava também um modo de vida, o comportamento, daqueles que aderiam “à proposta. Como já afirmamos aqui, a contracultura, ao disponibilizar um índice de valores e comportamentos, possibilitou a muitos pinçar desse universo as informações que interessavam e adapta-las as seu cotidiano, inventando um estilo eclético que dialogava com o movimento. Nesse sentido, ser *alternativo* significa viver “quase” marginalmente: criticar o “sistema”, ser anti-sociedade de consumo, não se submeter às convenções da “sociedade burguesa”, e se não fosse possível viver em comunidade, ter, pelo menos, um espírito aguçado de solidariedade (GARCIA, S. D., p. 7).

Nesse sentido precisamos observar quais são as teias em que se constroem as relações entre os artistas e as gravadoras na produção dos álbuns e obras dos artistas. Assim levando em consideração as gravadoras e os artistas e o produto fonográfico final, o disco, como um processo mitigado em instâncias internas, entre artistas e gravadoras, e a autonomia que as partes tinham em relação a produção de músicas e concomitantemente, de discos. Para o historiador essas esferas de análise trazem a necessidade de retomar as esferas de criação – produção e circulação da obra. Contextualizar a produção musical é necessário para instrumentalizar, o estudo da canção popular, sob a perspectiva de um recorte temporal, analisando as condições materiais de produção e consumo desses bens simbólicos, bem como aspectos relevantes da sociedade que os criou e deles usufruiu.

Um dos principais meios para a circulação do corpo de idéias díspares que podem ser convencionalmente intitulados contracultura foi o rock, fundamentalmente o produzido a partir do final da década de 1960 e princípios da década seguinte. No início dos anos 70, a contracultura incorporada à temática das

canções se tornou um dos principais veículos para difundir mensagens contestatórias, através de um discurso marginal, fixado principalmente, nos circuitos paralelos ou alternativos.

No período, no Brasil a ditadura militar impõe censura e perseguições a artistas e compositores, e exige, por parte desses para a circulação de suas mensagens, a criação de subterfúgios indiretos, incorporando ao ato de burlar os mecanismos de controle do sistema vigente a contracultura. Fornece uma forma de canção que incorpore oposições de maneira mais subjetiva e ambígua, e não balizada por uma coerência que possa excluir elementos até então contraditórios. Ocorre a mudança na maneira de contestar e formular oposição, e esses elementos que se aglutinam em torno da contracultura deslocam-se de um caráter político para o comportamental.

Segundo Heloísa Buarque de Holanda: “A contracultura, o desbunde, o rock, o underground, as drogas e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear” (2006, p. 74). “o que se pode perceber nesse momento é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesse, de certa forma, um remapeamento da realidade”. A “realidade dos grandes centros urbanos” e a contracultura privilegiam a valorização de aspectos do underground, do universo dos “subterrâneos” o que serviam de parâmetros nesse momento é a atitude “marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels”. A identificação agora não se dá mais em um primeiro plano com o “povo” ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal do morro, pivete, madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (2006, p.75)

Essa produção que incorpora elementos da contracultura pode ser marcada, entre outros, vários Álbuns. Como por exemplo, dois álbuns duplos. O primeiro, *Fatal – Gal a todo vapor*, lançado no final de 1971 pela cantora Gal Costa, pela gravadora Phillips. Retrata a gravação do show homônimo. O outro álbum, *Clube da Esquina*, de meados de 1972, por Milton Nascimento e Lô Borges, lançado pela gravadora Odeon, obra de estúdio de caráter altamente coletivo. Ambos os discos possuem por volta de vinte músicas, superando em muito, na quantidade as músicas que comumente preenchiam os discos, como também possuíam um

tratamento da parte gráfica diferenciada do padrão brasileiro de então. Nessas obras, podemos encontrar alguns meios de circulação do ideário da contracultura no período, com fusões de gêneros e estilos da música brasileira com o rock.

A estas duas obras podemos incluir outras obras representativas dessa aproximação com o rock na produção musical do período. Álbuns como Milton de 1970 de Milton Nascimento, lançado pela gravadora Odeon. Como também em A divina comédia ou Ando meio desligado, dos Mutantes de 1970, Jardim elétrico de 1971 e Os Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz de 1972, todos lançados pela gravadora Phillips. Expresso 2222 de Gilberto Gil de 1972, pela Phillips também. E Transa de Caetano Veloso, pela Famous/ Phillips de 1972. Acabou Chorare de 1972 dos Novos Baianos, pela recém inaugurada gravadora Som Livre.

Esses discos se aproximam muito do rock, e podemos pensar que esta produção teve muito mais contato com o rock no final da década de 1960 e princípios da década de 1970 que se caracterizam pela construções de obras mais fechadas com influencia direta dos álbuns contextuais. Esses discos marcam transformações que percorrem tanto na temática para as letras, como as maneiras de produção musical, como instrumentação. Pois, as mudanças em marcha em desde o final da década de 1960, aportam de forma mais elaborada neste contexto do começo da década.

Para compreender essa produção musical podemos e necessitamos de observar os discos que marcam o circuito que envolve a produção cultural e as formas de manifestações desta individualidade, nas letras das canções, nas atitudes e no próprio deslocamento do coletivo para o indivíduo. Evidenciam isso, também as formas de misturar o rock com a música brasileira.

Assim o processo de Fusões de gêneros e estilos da música brasileira com gêneros internacionais, como o jazz e o rock, principalmente, e ganhando um caráter autoral múltiplo, do grupo musical que está criando a música, dos próprios autores da performance no ato das gravações, que possuem uma maior gestão desse seu trabalho como afirmação autoral. Essa produção também ganha em um tratamento coletivo, com os grupos trabalhando mais coletivamente em composições experimentais, releituras em novos arranjos de músicas consagradas ou obscuras. Podemos também apontar essa liberdade de escolha e gravação do repertório, adquiridas pelo prestígio de seus autores, consagrados ainda nos anos

1960, pelos trabalhos nos festivais promovidos pelas redes de televisão e sob a supervisão dos departamentos de vendas das gravadoras.

Essa guinada em direção a novas formas de hibridação dessa música produzida no Brasil representa não só uma mudança no padrão de música para festival e música para rádio e música para ser vendida em compacto, para uma forma mais trabalhada no conceito de álbum. *Corpus* documental de características marcantes – capa, encartes, fotos, músicas mais longas.

Assim, essa produção desse início de década de 1970 representa um corpus documental de características marcantes, o que nos leva a concebê-lo como um amplo espaço de discussões e trocas culturais entre esses músicos. Essa possibilidade de compreender as relações existentes entre esses discos os grupos que os produziram, nos remete a acreditarmos que essa produção intelectual de um grupo bem diverso possui um campo de referências e influências parecido, mesmo dentre uma gama enorme de referenciais.

A ligação de alguns produtores de cultura do pós-tropicalismo e identificação com o grupo concretista através de uma situação de transgressão e marginalidade, segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós Tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambigüidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a libertação erótica, a experiência com drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com um uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político (HOLLANDA, 2006, 76-77).

Marginalidade como ameaça ao sistema – e o rock como marginalidade e modernidade – e segundo Heloísa, a integração do rock – mais do que como um gênero musical – se da por meios comportamentais, pois é adotado “como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas”. O seu significado é identificado

com modernidade e marginalidade, e serve como um a luva para a crítica pos – tropicalista ao sistema. E essa rejeição ao sistema e a descrença nas esquerdas ocorrem em um momento de desilusão política, com a decretação do AI - 5 (HOLLANDA, 2006, 77).

Mesmo assim, encontravam ainda espaço mesmo nos circuitos de maior visibilidade, mas com menor apego tradicionalista e conservador. Esses subterfúgios que construíram um movimento de burlar a própria perseguição do regime de forma a ser utilizada por intelectuais, artistas e músicos, que foram encampados através da Contracultura. Nesse processo ocorre um deslocamento das questões políticas para o universo comportamental, como a própria emancipação individual frente à emancipação social, conforme presente nas utopias que guiaram o imaginário da década de 1960. Assim, transforma-se numa demanda individual o que antes era coletivo, e o que deveria ser contida numa solução para toda a sociedade, transmuta-se em uma opção individual, para ser resolvido de forma solitária. Dessa forma, nesse imaginário do início dos anos 1970, o que antes é representado como sonho, que é a emancipação coletiva da sociedade se transmuta na opção individual, que alçada ao coletivo, representa um estilo comportamental de um grupo grande de indivíduos. Por fim, a transmutação de um imaginário que tinha em seu centro o coletivo para o indivíduo. O que alimenta essa forma alternativa é a inoperância e certo desencanto quanto à ação coletiva em torno da liberdade, como uma busca comum, para se tornar uma opção individual, que pode ou não, ser acolhida em um grupo que tenha essa solução individual em comunhão de idéias.

Esse caminho é marcado, sobretudo pela influência do pop rock de origem norte-americana e inglesa, mas que encontra-se diluído por todo o mundo, misturando aspectos das músicas locais e incorporando novos elementos a esse gênero musical, transformando essa leitura em uma música cheia de arranjos elaborados e que freqüentemente misturam o velho e o novo, a tradição e a experimentação, o internacional e o nacional. Essa produção não se media por esses pares explicativos, mas sim pela somatória e deglutição desses elementos contraditórios que alimentam os caminhos da construção de um determinado discurso cultural. – a chamada contracultura.

2.2 – Clube da Esquina e o Álbum

Conforme observado até aqui consideramos a canção como um documento histórico, e o Álbum como um corpo documental privilegiado. Essa construção contempla um campo de possibilidades criações e revelam as obras em seus tempos. Assim as composições emergem de uma demanda intelectual de seus autores e seus questionamento individuais, e envolvem não apenas canções isoladas, mas sim uma série de canções que permitem uma amplitude para a construção de um olhar pelo historiador.

Podemos descrever e traçados eixos desta produção artística no Brasil e relaciona-la com o rock produzido nos Estados Unidos e na Inglaterra, evidenciando em Clube da Esquina as tensões entre experiências e tradição, misturando elementos entre o local e o cosmopolita. Esses artistas reproduziram as suas mensagens se utilizando de idéias disseminadas através de movimentos transnacionais disseminados pela juventude, compondo uma interessante colagem entre aspectos da cultura brasileira como os elementos da contracultura.

Assim as informações da contracultura se fazem presentes, colocando no seio do debate “as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo e o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc”. O que demanda também que o centro das viagens internacionais e principal ponto de partida idéias se desloque da Europa para os Estados Unidos. Nova Iorque configurando-se então como o grande centro de informações, o templo da contracultura, do rock, da movimentação jovem, como o referencial da nova atitude que se configura com a contracultura (HOLLANDA, 2006, p. 71 – 72).

Dessa maneira, em Clube da Esquina podemos observar as fusões, trocas culturais e hibridações, torna-se fundamental para o trabalho, conjugado ao objetivo de formar uma observação descritiva e uma análise interpretativa das canções dos Álbuns, tanto em sua coerência interna, como na externa O que demanda traçar as relações que em trama compõem o universo cultural das referências presentes no Álbum.

Nessas sociedades a hibridação cultural se dá sob multi-dimensões, envolvendo aspectos contraditórios, como as já referidas colagens e o

entrecruzamento das referências para as construções intelectuais, e sobretudo, as musicais. Transformando as relações da ‘alta’ cultura com o consumo massivo, de maneira a tornar mais acessível às distintas classes sociais as inovações estéticas das “metrópoles” com a expansão dos repertórios cosmopolitas e a reserva cada vez maior de repertórios exclusivos. “Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades” (CANCLINI, 2004, p. 88).

Enor Paiano em *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, afirma que nos anos 50 o disco era um subproduto da atividade dos músicos, já na década de 70 o disco determina o mercado., e identifica o período como o da chegada definitiva do disco de Longa Duração (LP), bem como as mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico: restrição de custos para a indústria e otimização de investimentos (1994).

Observando que ocorre, concomitantemente, entre os circuitos mais intelectualizados da produção cultural, uma discussão acerca do papel da canção. O LP depois de 1969 representou a personificação da criação e da performance musical, idéia esta reforçada pela bossa nova e ligada à necessidade de identificar as músicas aos movimentos culturais, visando uma realização mais segura com o público consumidor. (NAPOLITANO, 2001).

O Álbum Clube da Esquina evidencia essas misturas culturais apontadas por Nestor Canclini, que também são evidenciadas pelos filtros impostos pela transposição da contracultura ao Brasil. Em um primeiro momento podemos salientar o fusão de gêneros e estilos da música brasileira o rock. O rock como a música que forte identificação possui com o universo jovem e por consequência com a própria contracultura.

E nesse sentido, cabe afirmar que o próprio caráter autoral múltiplo do grupo de autores do Álbum Clube da Esquina tenha influenciado para as fusões de gêneros, que se revelou na gestão do trabalho de afirmação autoral, com grande liberdade de escolha de repertório e gravação do material.

Nascido no Rio de Janeiro e criado na mineira Três Pontas, Milton vai para Belo Horizonte no início da década de 1960, contratado para trabalhar como auxiliar de contabilidade, mas decidido de que o seu negócio era música. Frequentador do

circuito boêmio da cidade, logo estreita ainda mais sua relação com a música, que já possuía desde menino em sua Três Pontas e pelo interior de Minas Gerais. Havia sido *disc-jockey* na rádio local e *cronner* de uma banda com seu amigo Wagner Tiso “excursionando” pelas cidades circunvizinhas. Com as suas composições para o Festival Internacional da Canção de 1967, Milton Nascimento havia conseguido finalmente o almejado reconhecimento como compositor.

Milton conseguiu classificar três músicas neste Festival – “Travessia”, “Morro velho” e “Maria, minha fé”. Sendo que as duas primeiras ficaram cotadas entre as dez primeiras. A sua canção “Travessia”, em parceria com Fernando Brant e defendida por Elis Regina, foi um dos maiores sucessos do ano, ficando em segundo lugar. Milton trazia em suas composições novos materiais sonoros e poéticos para a MPB, cheio de harmonizações complexas que sustentam as suas melodias sutis e delicadas, e ainda, as tradições da música regional mineira, aliada a uma certa reminiscência em suas melodias e ornamentos da música sacra de Minas Gerais. Esse material original era submetido às influências da música internacional, passando por correntes diversas, de jazz até as canções de Yma Sumac. Seus parceiros poéticos, Márcio Borges e Fernando Brant, quebravam com o tom épico em voga e as formas narrativas lineares, tomando em suas letras uma perspectiva poética intimista, estruturada em métricas mais livres (NAPOLITANO, 2001, p 226).

Para a gravação de Clube da Esquina, Milton Nascimento colocou dentro do estúdio um grupo que muito representaria as suas afinidade musicais. As sessões ocorriam no Rio de Janeiro, no estúdio de dois canais da Avenida Rio Branco, de propriedade da Gravadora Odeon. Segundo Marcio Borges: “tinha muita gente capaz de ajudar Bituca e Lô a realizar um trabalho competente”. E as performance de Milton e companhia no estúdio eram “simplesmente espetacular” (BORGES, 2004, 267).

Nesse sentido, na gravação de Clube da Esquina estariam representados as principais relações musicais entre Marcio Borges e Milton Nascimento, principalmente tendo em vista a trajetória musical de Milton, e as teias e circuitos que transitados por este.

O Ponto dos Músicos de Belo Horizonte, reduto de boêmio e musical da cidade estava representado por Rubinho Batera, Wagner Tiso, Toninho Horta,

Paulinho Braga. O edifício Levy, morada da família Borges por muito tempo e ponto de encontro e concentração de pessoas ligadas a música, pelo próprio Márcio Borges, seu irmão Lô Borges e por Beto Guedes. O Colégio estadual em que Márcio Borges estudou também, com Fernando Brant, Nelson Ângelo e Tavito. E por fim a cidade do Rio de Janeiro, onde Milton nascera também representada por Robertinho Silva, Ronaldo Bastos, Luís Alves, Paulo Moura, Eumir Deodato. “A capacidade de Bituca era especialmente esta: ajuntar os iguais, segundo sua história pessoal” (BORGES, 2004, 267-268).

A figura de Milton Nascimento é central nesse caso, como principal elemento de convergência de idéias e pessoas para a feitura de Clube da Esquina. É dele a idéia de uma obra que possua uma coerência em um trabalho conceitual, que pudesse explicitar em uma série de canções o momento vivido pelo grupo de amigos e parceiros. Como contratado da gravadora Odeon quer construir um projeto em que sejam abarcadas as composições dos seus companheiros, e que também a própria gravação dê conta de acomodar os músicos, instrumentistas, compositores e intérpretes que faziam parte desse grupo de amigos.

Os músicos, compositores e intérpretes de Clube da Esquina podem ser identificados como oriundos das classes médias. Alguns desses compositores desenvolviam outra atividade profissional e não apenas a carreira musical. As composições ficaram a cargo de Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Lô Borges, além de Milton, o grande catalisador de unidade da obra. As parcerias ficariam a cargo da definição de Milton e conforme as situações de proximidade geográfica. As composições do álbum exigiram ainda de seus autores pontes rodoviárias entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, cidade onde Milton e Ronaldo Bastos moravam no período (1971 e 1972), tendo sempre Lô Borges e Beto Guedes como hóspedes (BORGES, 2004; DOLORES, 2007).

Dos intérpretes e performers em estúdio, a maioria pode ser considerada de escolados músicos com experiências em sessões de gravação e estrada. Fazem parte da empreitada das gravações ainda Danilo Caymmi, Tavinho Moura, Novelli e Toninho Horta. Os orquestradores foram Wagner Tiso e Eumir Deodato, e o regente Paulo Moura.

Narra Márcio Borges que Milton Nascimento pretendia fazer um disco duplo, “(...) com princípio, meio e fim, que não seja só um apanhado de canções. Um disco

conceitual”. E para tanto, sua idéia era convidar Lô para dividir o álbum. Logo eles trataram de “esvaziar as gavetas”, e “cada um dos três letristas da turma (eu, Ronaldo e Fernando) ficou com um monte de melodias para criar” (2004, p. 256 – 257).

Nesse contexto, em 1972, “explodia outro fenômeno musical”, Milton Nascimento já conhecido como compositor a algum tempo, trouxe um conjunto de compositores, instrumentistas e intérpretes de Minas Gerais, “que fundiam gêneros estilos locais com o rock”. O disco Clube da Esquina deste mesmo ano, de Milton Nascimento e Lô Borges, pode ser considerado como uma “verdadeira coleção de clássicos da canção, que apresentavam uma visão mais sutil, porém, não menos crítica, do momento social e político”. “O Trem Azul”, “San Vicente”, “Nada será como antes”, “Paisagem na Janela”, estas canções entre outras, retratavam em suas letras a “busca por liberdade individual e coletiva, por meio de imagens poéticas sutis e música sofisticadas, fora das fórmulas conhecidas até então” (NAPOLITANO, 2001B, p. 87).

Assim, o Clube da Esquina é um disco gravado com canções de um grupo muito específico e substancial de compositores que, deslocados geograficamente do espaço tradicional do meio musical brasileiro, o eixo Rio – São Paulo. Encontram-se capital do estado de Minas Gerais, e servem-se de uma esquina concreta e “imaginária” para materializar as suas “violadas”, suas leituras sobre o mundo que os cerca. Uma versão em que dialogam o provincianismo e o cosmopolitismo, influências musicais da terra, a expressão tradicional e local, o elemento estrangeiro, representados por uma diversidade de gêneros musicais ¹⁸ e referências culturais.

Assim podemos localizar uma diversidade de gêneros musicais explorados nas canções do Álbum. O caráter que dá unidade a obra, ganha uma outra dimensão se observamos essa diversidade e as tensões presentes em seu interior. Ao mesmo tempo que podemos encontrar canções que incorporem o rock, ouvimos nos discos a presença de samba ou gêneros musicais latinos.

¹⁸ Em busca da “sonoridade específica”, do referido álbum, Thaís Nunes aponta que é possível encontrar na sua produção: “(…); música instrumental; regionalismo, latinidade; religiosidade; rock; jazz; vocais; arranjos com seções bem definidas; tratamento timbrístico e a música brasileira de décadas anteriores” (p. 3, 2004).

Assim, quando ouvimos canções como Tudo o que você podia ser (Lô e Márcio Borges), O trem azul (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Nuvem Cigana (Lô Borges e Ronaldo Bastos), Um girassol da cor de seus cabelos e Trem de doido (ambas da dupla Lô e Márcio Borges), ou Nada será como antes (Milton Nascimento e Fernando Brant), é quase que impossível não relacioná-las com o gênero rock. Em um primeiro momento, podemos perceber que essas composições são em sua maioria parcerias de algum dos letristas do grupo com o jovem Lô Borges.

Em Tudo o que você podia ser (Lô e Márcio Borges), a música que abre o disco apresenta um clima que vai crescendo como os instrumentos se encaixando lentamente conforme os compassos vão avançando. O órgão de Wagner Tiso dá sustentação à canção fazendo sempre o fundo e mantendo o clima, permitindo as intersecções das guitarras a cargo de Toninho Horta e de Tavito.

Essa canção cantada por Milton Nascimento aponta em sua letra as próprias angústias da geração pos-tropicalista e que toma como referencial a contracultura, mas também estão explicitados em tensões os dilemas da juventude engajada da década anterior.

Explica Heloísa Buarque de Hollanda que como as manifestações culturais encampadas pela esquerda tiveram seus canais cerceados para o acesso às camadas populares, pela repressão e vigilância da ditadura, “a produção engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média” (2006, p. 35).

“Com sol e chuva. Você sonhava que ia ser melhor depois. Você iria ser o grande herói das estradas. Tudo que você queria ser”. A canção Tudo o que você podia ser, apresenta assim um caráter de ambigüidade, amedrontamento e certa melancolia em torno de frustrações em não atingir um objetivo. Os versos seguintes da canção terminam sempre com as afirmações de expectativas criadas sobre o próprio futuro: com “tudo que você devia ser, sem medo”, depois “tudo o que você podia ser, na estrada”, e por fim “tudo o que você consegue ser, ou nada”.

Essa canção reporta explicitamente as expectativas de um jovem no início da década de 1970, com as incertezas do futuro e as idealizações de projetos, mas também aponta para a própria desconfiança quanto à concretização desses sonhos,

terminando exatamente na tensão cheia de ambigüidades entre a concretiza desses planos ou nada.

Márcio Borges escreve essa letra a partir da música de Lô Borges, e a compõe no escritório em que trabalhava, na agência de publicidade Standard BH, em Belo Horizonte. Conta o autor que trabalha na letra da canção na véspera de seu casamento, longe dos olhares de seu chefe e observado por funcionários e por um estagiário. Para a composição da letra da música Márcio Borges em suas memórias se reporta as lembranças recentes do filme Viva Zapata de Elia Kazan, que acabara de assistir. “Minha inspiração foi Marlon Brando morrendo picotado de balas, cercado e traído na praça estreita” (2004, p.251-2)

De certa forma, para o autor da letra da canção a imagem que inspira a sua criação está na própria derrota do revolucionário, e nas perspectivas de desvio desse fim trágico e derrotado, e que deixa uma alternativa na própria letra da canção: “Ah! Sol e chuva na sua estrada. Mas não importa, não faz mal. Você ainda pensa e é melhor do que nada. Tudo que você consegue ser, ou nada”.

Depois de faixa de abertura do disco, vem a segunda faixa do lado A do primeiro disco, Cais (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). Nessa faixa o clima levemente agitado e crescente da canção anterior é quebrado, tomando um tom mais intimista e tenso.

A letra acompanha a tensão e apresenta em sua narrativa as possibilidades para quem procura alguma um segurança existencial, quem procura um porto, um cais. “Para quem quer se soltar. Invento o cais. Invento mais que a solidão me dá. Invento lua nova para clarear. Invento amor e sei a dor de encontrar”. É interessante pensar que a segurança descrita na letra é sempre inventada pelo autor, em uma dinâmica de construção fictícia para um conforto passageiro, já que o mesmo ponto de chegada, o cais, também é ponto de partida. “Para quem quer me seguir. Eu quero mais. Tenho o caminho que sempre quis. E um saveiro pronto pra partir. Invento o cais. E sei a vez de me lançar”.

Explica Ivan Vilela, em seus comentários ao Álbum Clube da Esquina, que esta canção possui um compasso bastante diferenciado e sem uma métrica constante, paralelamente, um órgão bastante marcante, com uma sonoridade que amplia a tensão do acompanhamento do violão arpejado e único de Milton Nascimento. “A tensão criada na última frase musical tem a resolução fortalecida

por um corte que introduz um tema independente e marcante com canto e piano, que leva ao fim em *fade out*".¹⁹

Na canção Cais também é possível ver como a intertextualidade musical funciona como fator agregador das canções como obra no Álbum Clube da Esquina. O tema de piano e voz executados por Milton Nascimento ao final da canção e que termina em fade out, vai aparecer em outra canção, em Um gosto de sol (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

Justamente nessa canção em que Milton canta e toca piano, e que apresenta ao final o mesmo tema musical executado ao final da canção Cais, mas desta vez acompanhado de um arranjo para orquestra escrito por Eumir Deodato e regido por Paulo Moura. O tema produz uma ligação entre o primeiro lado do primeiro disco e o primeiro lado do segundo disco do Álbum duplo, como se funcionasse como uma vinheta, uma ponte entre as distintas partes da obra como um todo.

Assim como a letra de Cais, a letra da canção Um gosto de sol, também, é de Ronaldo Bastos, que acabou de retornar de uma temporada em Londres para o Rio de Janeiro. A letra acompanha a própria temática desolada e de poucas esperanças que dão à tônica em Cais. Um ponto que marca Um gosto de sol é a presença do exílio, como as experiências vividas numa cidade estrangeira, que "Lembrou os sonhos que eu tinha. E que esqueci sobre a mesa", que denota a ausência de uma opção de ação, sobrando apenas a ficção e o sonho para vivenciar.

Para retomarmos o primeiro lado do disco um de Clube da Esquina, a música que segue depois de Cais é O Trem Azul (Lô Borges e Ronaldo Bastos). Nessa canção, segundo Ivan Vilela, podemos destacar a harmonização em acordes em sétima maior que provoca toda uma tensão na melodia, e o destacado a introdução e o solo de guitarra de Toninho Horta, executado em terças e blocos de acordes, e que marcam o clima da canção.

Segundo Márcio Borges, Ronaldo Bastos em poucas semanas escreveu um série de letras para o Álbum. Algumas acompanhado por Milton, outras a partir de fitas cassete com bases criadas por Lô Borges, como é o caso de Nuvem Cigana e de O Trem Azul (BORGES, 2004, p. 257). Ambas as músicas possuem um clima de

¹⁹ Os comentário das canções do Álbum Clube da Esquina feitos por Ivan Vilela estão disponíveis na página da internet <http://www.museudapessoa.net/clube/exposicao/index.htm>, consultados dia 17/11/2007.

balada rock, com a presença de guitarras com timbres bem límpidos, bem próximos do violão, mas resguardado o caráter elétrico do instrumento.

Na letra de Ronaldo Bastos para O Trem Azul, novamente esta disposta a fragilidade dos sonhos e utopias, mas em um tom mais otimista apresenta como solução a própria canção, como divulgadora dos mensagens e das angústias que não deixam de incomodar o seu autor. “Coisas que a gente não se esquece de dizer. Frases que o vento vem as vezes me lembrar. Coisas que ficaram muito tempo por dizer. Na canção do vento não se cansam de voar”.

Nesse sentido, nesta canção está evocada não só a possibilidade da canção com difusora de mensagem, mas também o papel do artista em informar através da canção seus anseios. Nas canções escritas por Ronaldo Bastos as imagens de liberdade estão sempre referenciadas por um elemento alegórico, o Sol, em O Trem Azul, em Nuvem Cigana, Cravo e Canela, e Um gosto de sol.

Para Heloísa Buarque de Holanda a utilização de uma estética alegórica, que marca a modernidade será amplamente utilizado nesse período, sobretudo influenciado pelo Tropicalismo, num período (início dos anos 1970) em que o problema da industrialização e da modernização do país já estava definitivamente posto (2004, p. 68). Nesse sentido, mas utilizando-se de um outro olhar, Cláudio Novaes Pinto Coelho aponta que os procedimentos da contracultura para o rompimento com a padronização social propunham um rompimento com a racionalidade, com a finalidade de exposição “à ação repressiva da modernização autoritária” (2006, p. 42).

Assim alegoria e negação da racionalidade podem de forma clara evidenciar as relações entre a produção do Álbum Clube da Esquina e a influência do ideário contracultural na confecção de letras e divulgação de mensagens. O próprio circuito que envolve a produção cultural e as formas de manifestações da individualidade, nas letras e nas atitudes, apresenta esse movimento, com o deslocamento das preocupações do compositor do coletivo para o individual.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, os compositores revelados nos festivais promovidos pelas redes de televisão marcaram uma nova expectativa em relação a letra da canção popular. Nesse sentido, a letra passa a exigir um “certo status literário”, e irão lançar mão de artifícios poéticos, “através do uso dos

fragmentos e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência a tradição literária brasileira”, e passam a “assumir uma dicção culta” (2006, p. 41- 42).

Em referencia ao tolhimento das liberdades descrito em uma linguagem alegórica e com uma dicção culta podemos observar a canção, Saídas e Bandeiras (Milton Nascimento e Fernando Brant), dividida em duas, e presente em momentos distintos no Álbum, podemos encontra a maneira sutil da estrutura poética dos mineiros. Dividida em duas partes complementares, esta musica expressa em sua mensagem a idéia de resistência. Essas partes complementares estão dispostas um como a quarta faixa do primeiro lado do disco um, e a outra, também como a quarta faixa do primeiro lado do disco dois.

“O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé? O que vocês fariam pra sair dessa maré? O que era sonho virou terra. Quem vai ser o primeiro a me responde?” Nesse sentido, Milton Nascimento e Fernando Brant nos apresentam um dos questionamentos cruciais que envolviam a juventude do período. O que dizer dessa coisa que não dá mais pé? Desses oito anos de ditadura militar que assola o país e transformaram o sonho de uma geração em pó.

A letra, elaborada por meio de questionamentos nos levam a pensar que o projeto do Álbum Duplo de Milton e Lô deve ser encarado dentro da perspectiva de análise as críticas sutis, com a utilização de alegorias para construir uma versão sob o que está acontecendo durante a ditadura militar, utilizando-se da tática do desvio, da burla e da dispersão para tecer uma mensagem. Por fim, na segunda parte, “Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé. Juntar todas as forças para vencer essa maré. O que era pedra vira homem. E o Homem é mais sólido que a maré”. A idéia de resistência frente à maré é explicita, bem como a força da pedra que vira homem, apresentando, nesta figura de linguagem, a mensagem de que é necessária a oposição ao regime.

Essas alegorias e críticas sutis que permeiam o Álbum duplo encontram na letra de Nuvem Cigana um desafio de acreditar em possibilidades e em sonhos, com o seu refrão: “Se você deixar o coração bater sem medo”. A letra de Ronaldo Bastos segue o padrão já referido, com imagens que oscilam entre tensões e ambigüidades, cheia de imagens inventivas e surreais, mas que apresentam um sabor otimista condicionada a uma entrega, clamada no refrão: “Se você deixar o coração bater sem medo”. Segundo Ivan Vilela, esta canção possui “um acentuado

sabor rock”, destacando as orquestrações que podem lembrar arranjos de músicas dos Beatles em sua fase pré-psicodélica, com sopros e cordas arranjados por Wagner Tiso e com regência de Paulo Moura.

Das canções do disco também podemos destacar as pontes feitas com a tradição musical da América Latina. Em dois momentos do disco isso ficará evidente com as canções San Vicente (Milton Nascimento e Fernando Brant) e na regravação bolero de Dos Cruces (Carmelo Larrea). Essas duas canções talvez possam também ser relacionadas à canção Os Povos (Milton Nascimento e Márcio Borges). A temática que envolve tanto San Vicente como Os Povos podem ser identificadas por suas menções a cidade como uma entidade abstrata, e as referências surreais para as situações de incômodo provocadas pela própria situação política e existencial vividas.

Dois sambas também fazem parte do Álbum. Uma regravação de Me deixa em Paz (Monsueto Menezes e Ayrton Amorim) que contou com a participação de Alaíde Costa que divide os vocais com Milton Nascimento. Cravo e Canela (Milton e Ronaldo Bastos) o outro samba conta com a vocalização de Milton e Lô Borges juntos.

Márcio e Lô Borges são responsáveis em parceria por algumas das músicas que mais marcam o disco. Um girassol da cor de seus cabelos, Estrela, Trem de doido, e por fim, Clube da Esquina 2. Essas canções possuem uma feição um tanto diferente uma da outra, mas guardam um direcionamento comum, em direção a contracultura e os seus procedimentos artísticos.

Um girassol da cor de seus cabelos é uma balada romântica que fala de maneira muito delicada do amor adolescente entre seu autor e a então sua noiva. E mais que isso, toma o amor romântico como temática, coisa pouco explorada neste disco. Essa faixa encontra – se no lado B do disco um, e está entre Dos Cruces e San Vicente, mantendo um clima mais ameno para este lado do disco.

Um girassol da cor de seus cabelos também celebra o rock descompromissado e lírico, com as guitarras leves, em uma sonoridade que lembra a dos violões com cordas de aço. Segundo Ivan Vilela, o piano tocado por Lô Borges marca toda a canção dando a tônica leve acentuando a melodia junto com a percussão. Na última estrofe ocorre uma breve virada que acelera o ritmo e inicia uma breve parte nova, com um rock um tanto quanto mais intenso e veloz.

No mesmo lado do disco ainda temos duas composições da referida dupla dos Borges. Estrela e Clube da Esquina 2. Estrela assemelha-se muito a um poema concretista e como tal privilegia em sua estrutura o fragmento, tal qual a estética poética pós – tropicalista.”Poeira, na Noite. A festa da noite. Guerreira, estrela da morte. Festa negra amor. Mas é tarde”. Interessante reconhecer nesta canção que o tratamento vocal dado a ela, bem como o arranjo de metais completam-se e evidenciam uma solução muito diferente das outras canções do Álbum. Depois vem a faixa instrumental Clube da Esquina 2 (Marcio Borges, Lô Borges, Milton Nascimento) que fecha o lado do disco, e conta com uma vocalização magistral de Milton Nascimento.

A canção que abre o segundo disco é Paisagem na Janela (Lô Borges e Fernando Brant). Essa música feita por Lô e com letra de Fernando Brant, apresenta a visão de seu autor a partir da janela de um quarto em Diamantina.

Lília (Milton Nascimento) também é outra faixa instrumental que conta com os vocais solfeados em falsete de Milton Nascimento e que marcam muito como um estilo todo próprio do cantor e compositor mineiro. Essa música com seu clima agitado, alegre e de difícil classificação termina e depois vem Trem de doido (Márcio Borges e Lô Borges), cheia de agressividade e uma estridente guitarra executada por Beto Guedes logo nos primeiros acordes de introdução.

Ivan Vilela afirma que essa canção é “ilustrativa ao que tange à assimilação de uma sonoridade rock, não de forma passiva como a Jovem Guarda, mas uma síntese livre e criativa dos modelos vigentes na época”.

Essa canção apresenta em sua letra também uma afirmação de aspectos de alegorias e intertextualidade, retomando referências que já estiveram presentes ao longo do disco, já que esta canção faz parte do último lado do segundo disco. Nas imagens alegóricas estão presentes “os ratos” que povoam as “calçadas”, “as praças” e há a necessidade de encontrar um caminho, pois “é hora de achar o trem. E não sentir pavor dos ratos soltos na casa”. Nessa imagem provocada pela alegoria, temos que ter em mente toda a própria construção da obra Clube da Esquina em si. Os ratos podem representar não só as perseguições políticas, mas também os sonhos desfeitos, a inoperância dos projetos que tem que ser enfrentados para seguir o caminho nessa “estrada”.

A imagem da estrada como alegoria aparece repetidamente nas músicas do disco, e podem sinalizar a necessidade de buscar caminhos alternativos aos trilhados até então, ou seja, a criação de novas possibilidades ligadas a uma nova sensibilidade a ser perseguida e encontrada. E nesse sentido, a canção seguinte no lado do disco serve de complemento direto.

Em nada será como antes (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), a penúltima faixa do disco, as alegorias e as idéias de liberdade estão presentes em relação de complementaridade com outras canções. Nessa música, o clima de desapontamento e pessimismo dá lugar a uma perspectiva de mudanças no futuro.

“Eu já estou com o pé nessa estrada. Qualquer dia a gente se vê. Sei que nada será como antes, amanhã”. Essa perspectiva contrasta com a visão reincidente até então no disco, advogando mudanças “Resistindo na boca da noite. Um gosto de sol”. A própria alusão ao sol e a resistência conclamam o ouvinte receptor da mensagem a engajar-se dissimulado “na boca da noite” um pouco de liberdade.

Por fim, a última música do lado B do segundo disco de Clube da Esquina, Ao que vai nascer (Milton Nascimento e Fernando Brant) que pode ser considerada uma síntese final do Álbum depois das vinte músicas que a antecederam. Sua temática, bem ao sabor de seu letrista, Fernando Brant, comunga de aspectos alegóricos e surreais, que parecem uma série de fragmentos conectados pelo clima tenso da melodia.

“Memória de tanta espera. Teu corpo crescendo, salta do chão. E eu já vejo meu corpo descer. Um dia te encontro no meio. Da sala ou da rua. Não sei o que vou contar”. A letra apresenta nesse quadro de referências quase que aleatórias a situação em que se encontra o próprio grupo de artistas envolvidos no projeto álbum e pode ser partilhado pela mesma geração, a dificuldade de dizer algo em um momento de castrações e repressão as críticas ao sistema vigente.

O Clube da Esquina, considerado obra coletiva, apresenta a sua coerência como tal pode se vista na sua construção como Álbum. As músicas distribuídas em uma ordem específica, determinada. Alimentada pela linha dos arranjos implementados, da criação de intertextualidades internas, dos entrecruzamentos de temáticas, da repetição de argumentos e alegorias, na qualidade de obra coerente e construída como tal, e não como um conjunto de músicas simplesmente aglutinadas

em um mesmo suporte. Assim, esse disco como texto, retomando Chartier, deve ser visto também sob o prisma das suas próprias amarras internas para cadenciarem uma continuidade proposta pelas temáticas das músicas e seus arranjos, o clima de contracultura, as letras surreis, o clima e a influência do rock que pode ser aferida.

Nessa produção musical, podemos encontrar elementos que atestam esses diálogos, e que acabam por expressar a visão reincidente naquela geração de compositores, intérpretes e artistas brasileiros. As canções apresentam-se sempre com aspectos ligados a regionalidade, emaranhada em apontamentos e inspirações da contracultura e os elementos particulares que compuseram o acervo cultural pessoal de cada compositor, possuindo assim um caráter híbrido e aglutinador. Essa regionalidade ou cosmopolitismo, viés mais tradicional ou experimental, funciona como elemento para as misturas culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica ao longo do século XX proporcionou mudanças muito significativas ao que tange o suporte de música. Se num primeiro momento a música estava subjugada ao limite de três minutos por fonogramas por lado do disco, o desenrolar tecnológico permitiu que no início da

década de cinquenta as obras musicais pudessem agregar mais músicas, extrapolando em muito esse limite material.

O que podemos visualizar é que este campo de possibilidades estendidas sempre foi perseguido pelos artistas, com a finalidade de construir um conceito que identifique seu trabalho como obra. E nesse sentido foi utilizada a idéia de Álbum para dar conta de superar as imposições das limitações materiais, com o intuito de juntar em um mesmo corpo uma série de canções, e que acabou por ser incorporado como um tipo de linguagem.

Assim, como agregador de coisas dispersas surgem os Álbuns, primeiro como um objeto externo a própria produção musical, através de grandes brochuras onde poderíamos acoplar as coleções de discos de 78 rpm. Mas logo em seguida a própria indústria fonográfica tratou de incorporar esse suporte aos seus lançamentos, pautados nesse primeiro momento nas obras de música erudita, que demandavam muitos discos para a execução de uma obra completa.

Essa maneira de compilar músicas em um único suporte migra da produção musical erudita para a popular, ainda na era dos discos de 78 rpm. Mas com o advento do LP de 33 rpm, ocorre um impacto muito grande que mexe com a maneira de circular música pelo mundo. Os LPs, em se tratando de um suporte que pode acomodar de uma quantidade maior de músicas, influenciaram e demandando mudanças na forma como as companhias e os artistas produziam discos, e consequentemente obras musicais. O período intermediário entre a década de sessenta e setenta, assiste, por fim, a ascensão desse suporte, e a confirmação do Álbum com o formato que mais se adequava à produção de música jovem no momento.

Neste mesmo período um caldeirão de idéias esquentava o debate acerca dos rumos que as sociedades por todo o mundo ocidental iriam tomar. Esse caldeirão que recebeu o nome de contracultura, e opunha a cultura estabelecida contra uma nova forma de ver o mundo encampado pela geração jovem. Essa oposição gerou conflitos e encontrou na produção musical uma maneira de fazer circular essas idéias coloridas de inconformismo e contestação aos padrões vigentes.

Em Clube da Esquina podemos encontrar uma série de elementos que referendam a condição de Álbum como uma obra musical diferenciada. Esses

aspectos apresentam a obra como aberta a diálogos e trocas culturais, lê ocalizam a sua contextualização no princípio da década de setenta, e evidencia seu caráter múltiplo e híbrido, fruto de interações contínuas com a sociedade para qual este artefato foi concebido e que dele usufruiu.

Estes elementos que referendam o Clube da Esquina como um Álbum e consequentemente o caráter de obra em que estão presentes na coerência interna deste corpo documental. As linhas temáticas das letras das canções e as performances das músicas também essa coerência desdobrando –se em um texto aberto a influência e aos diálogos culturais de seu tempo.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

BACZCO, B. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 5 Antrophos-Homem, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. **Nada Será Como Antes**. MPB dos anos 70. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BING, Isabel (Org.). **A Estrada Revisitada**. Versos e Versões. São Paulo: Iglu, 1992.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: 34, 1998.

_____. **Tropicáli**. História de uma Revolução Musical. São Paulo: 34, 2004.

CAMPOS, Augusto de. **O Balanço da Bossa**. Antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perpectiva, 1968.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DOLORES, Maria. **Travessia**. A Vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2007.

DYLAN, Bob. **Crônicas**. Volume um. Rio de Janeiro: Planeta, 2005.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**. Uma História Social. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GALVÃO, Luiz. **Anos 70**. Novos e Baianos. São Paulo: 34, 1997.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “It verde amarelo” de Carmem Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume, 2004.

GARCIA, Walter. **Bim Bom**. A contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIL, Gilberto. **Todas as Letras** (organização de Carlos Rennó). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GUINSBERG, Allen. **O Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L & PM, 1984.

HOBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Trad. Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery, Lisboa: Dom Quixote, 1994.

KERUAC, Jack. **Pé na Estrada**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LAUS, Egeu. **A capa do disco no Brasil**: os primeiros anos. In: *Revista Arcos*, vol 1, p. 102-127, 1998.

MACIEL, Luis Carlos. **Geração em transe**. Memória do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MALSON, Lucien; BELLEST, Christian. **Jazz**. Campinas: Papirus, 1989.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1971.

MORAES, J. Jota. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Cultural**. *Um estudo antropológico*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MUGGIATI, Roberto. **A Revolução dos Beatles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. **Blues: da Lama à Fama**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **O que é Jazz**. São Paulo: Brasiliense, s/ d/.

_____. **Rock: os anos de ouro**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Rock: os anos heróicos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **História & Música.** História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **O regime militar Brasileiro. 1964-1985.** São Paulo: Atual, 1998.

_____. **Seguindo a canção.** *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. A Sonoridade Específica do Clube da Esquina. In. **V Congresso Latino-americano da IASPM - LA**, (Rio de Janeiro, abril de 2004), p. 1 – 6.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal.** Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. São Paulo: Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Descente.** *Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da Vida Privada no Brasil:** República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. V. 3.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi. **Homem de.** A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileiras: 1958-1985. São Paulo: 34, 1998. vol. 2

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar** – quarenta anos depois (1964 - 2004). Bauru: EDUSC, 2004.

STERN, Marshall W. **A História do Jazz.** São Paulo: Martins, 1964.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: 34, 1998.

_____. **Música Popular.** Do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Ática, 1981.

VÁRIOS AUTORES. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

VÁRIOS. **Enciclopédia da Música Popular Brasileira**: Erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.

VICENTE, Eduardo. A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical. Uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Campinas: Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 1996.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical**. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 - 1972). São Paulo: Humanitas, 2004.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. IN. **Eccos** . Cultura e Identidade. N. 1, Vol. 3. 2001.

ARTIGOS

CARVALHO FILHO, Ibanez de. O Rock Rural, a música da terra. In: Ana Maria Bahiana (Org.). **Rock**. A música do século XX. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). In: **Revista Brasileira de História**, Vol. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, v. 20, nº 35, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **IV Congresso de la Rama latino-americana del IASPM** (Cidade do México, abril de 2002), p. 1-12.

NAVES, Santuza Cambria. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. nº 51, São Paulo, 1º semestre de 2001, não paginado.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. A Sonoridade Específica do Clube da Esquina. In. **V Congresso Latino-americano da IASPM – LA**. Rio de Janeiro, abril de 2004), p. 1 – 6.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. Quarenta anos depois (1964 - 2004). Bauru: EDUSC, 2004.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: **O Nacional e o popular na cultura brasileira (música)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DISCOGRAFIA SELECIONADA

Caymmi, D. **Eu vou para Maracangalha**. São Paulo: Odeon, 1957. 1 LP (30 min).

_____. **Sambas de Caymmi**. São Paulo: Odeon, 1957. 1 LP (30min).

_____; Barroso, A. **Dorival Barroso e Ary Caymmi - Um interpreta o outro**. São Paulo: Odeon, 1958. 1 LP (45 min).

Costa, G. **FA-TAL**. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 2 LP (90 min).

Gil, G. **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 LP (45 min).

Nascimento, M.; Borges, L. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI – Odeon, 1971. 2 LP (90 min).

Veloso, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Famous/Philips, 1971. (45 min).

_____. **Transa**. Rio de Janeiro: Famous/Philips, 1972. 1 LP (45 min).