



Política, dialogismo e historicidade em *Clube da Esquina n°2*, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges: análise do discurso poético-musical a partir de reflexões de Foucault

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PROCESSOS CRIATIVOS EM MÚSICA POPULAR

Rodrigo Borges

UFMG - rodrigomcborges@gmail.com

Mônica de Pádua

UFMG - monicapedrosa1@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o discurso poético-musical em *Clube da Esquina n°2*, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges, a partir das reflexões propostas por FOUCAULT (2012) em *A Ordem do Discurso*. A análise evidenciou que a canção *Clube da Esquina n°2* possui em seu discurso, implicitamente, as três formas de exclusão apresentadas por Foucault – interdição, oposição entre razão e loucura e entre verdadeiro e falso. Concluímos que a canção *Clube da Esquina n°2* é política, dialógica e histórica. Esperamos, assim, contribuir para que intérpretes percebam a *performance* construída nas inter-relações com diferentes vozes sociais.

Palavras-chave: Clube da Esquina; Análise do Discurso em Foucault; Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges; Práticas de *performance* do canto popular brasileiro.

Politics, dialogism and historicity in *Clube da Esquina n°2*, by Lô Borges, Milton Nascimento and Márcio Borges: analysis of the poetic-musical discourse from Foucault's reflections

Abstract: This article aims to analyze the poetic-musical discourse in *Clube da Esquina n°2*, by Lô Borges, Milton Nascimento and Márcio Borges, based on the reflections proposed by FOUCAULT (2012) in *The Order of Discourse*. The analysis showed that the song *Clube da Esquina n°2* possesses in its discourse, implicitly, the three forms of exclusion presented by Foucault - interdiction, opposition between reason and madness and between true and false. We conclude that the song *Clube da Esquina n°2* is political, dialogical and historical. We hope, therefore, to help interpreters perceive the performance built in the interrelationships with different social voices.

Keywords: Clube da Esquina; Speech Analysis in Foucault; Milton Nascimento, Lô Borges and Márcio Borges; Brazilian popular singing performance practices.

1 – Introdução

Movimentos estudantis, rebeldia, ditadura militar, resistência política, metáforas poético-musicais e espírito libertário. Esse era o pano de fundo social dos anos 1960 e 1970 em boa parte do mundo.

No Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte, um grupo de jovens encontrou na amizade e na paixão pela música os ingredientes necessários para extravasar a

verve criativa e amplificar, a partir da poesia e da canção, os desejos e sonhos de toda uma geração.

Nascia o *Clube da Esquina*, movimento que sintetizou – e aprofundou – a estética de grandes correntes musicais historicamente consolidadas: Milton Nascimento trazia a música negra e a América espanhola; Lô Borges e Beto Guedes recriavam os Beatles e o rock progressivo; Toninho Horta bebia nas águas do jazz e da Bossa Nova.

Tão importante quanto compreender as fusões musicais e as construções harmônicas e melódicas é analisar o discursoⁱ poético proposto especialmente pelos principais letristas desse movimento – Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos – que, subrepticamente, consolida e amplia o sentido das notas musicais, transfigurando-se em canção. Os discursos são socialmente construídos. Refletem visões pessoais do momento histórico pelo qual singravam seus autores e possuem, quando olhados de perto, a complexidade das relações humanas, políticas e artísticas dos anos 1960 e 1970. Compreendê-los é dar sentido crítico e sobriedade à memória do nosso país e, doravante, estabelecer as bases para contraponto embasado e consciente, por intermédio das artes – em particular da *performance* musical –, aos movimentos radicais e conservadores que recrudescem no mundo e no Brasil. Para tal, o presente artigo propõe analisar o discurso poético-musical em *Clube da Esquina n°2*, composição de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges. Para esta comunicação utilizaremos como referência a gravação de Lô Borges, com participação especial de Solange Borges e arranjo de Wagner Tiso, lançada pela gravadora *EMI-Odeon*, em 1979, no álbum *A Via Láctea*ⁱⁱ. Como instrumental metodológico, utilizamos entrevista semiestruturadaⁱⁱⁱ – em abordagem qualitativa – com o autor da letra, Márcio Borges, gravada em outubro de 2018. A análise poética e musical da canção será realizada a partir das reflexões propostas por FOUCAULT (2012) em *A Ordem do Discurso – aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 02 de dezembro de 1970.

2 – Foucault e a temível materialidade do discurso

Para analisar a ordem do discurso proposta por FOUCAULT (2012) é importante estabelecer a interseção entre linguagem e *performance*.

Na musicologia, KUEHN (2012, p.13) associa a “teoria dos atos de fala”, de Langshaw Austin, baseada na linguística, e a *performance* artística, para desenvolver a seguinte equação conceitual, que remete à mímica e à atuação cênica: *ato + ação = atuação*.

A questão central versa sobre o que acontece exatamente no momento do ato performativo da fala – em consonância com o que observamos no *hic et nunc* da prática musical. Toda apresentação musical só se completa a partir da interação do (da) *performer* com o público presente e, por conseguinte, a construção de sentidos que acontece nesse processo influencia e transforma todos os atores diretamente envolvidos no ritual da *performance*. Sob este aspecto, a *performance* foi, é, e será, inexoravelmente, dialógica, social e histórica.

O discurso, em suas múltiplas formas, também se realiza na esfera social e, portanto, sugere lutas, vitórias, derrotas, libertações, dominações, servidões e inquietações. Tais desdobramentos conduzem à seguinte hipótese elaborada por FOUCAULT (2012):

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2012, p.8-9).

De acordo com FOUCAULT (2012, p.9-10), podemos conhecer e experimentar socialmente várias formas de controle e delimitação do discurso, com destaque para três formas de exclusão que, segundo o autor, seriam mais evidentes e familiares. A primeira delas é a interdição. Existe um contrato subjacente às relações dialógicas que estabelece limites e circunstâncias para o discurso. Sabe-se que não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar, especialmente nos campos da sexualidade e da política ou nas ligações da retórica com o desejo e o poder. O autor cita ainda três tipos de interdição que se relacionam e se fortalecem, a saber: *tabu do objeto*, *ritual da circunstância* e *direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*.

O segundo princípio de exclusão vigente em nossa sociedade reside na oposição entre razão e loucura, não mais pela interdição, mas pela separação e rejeição. FOUCAULT (2012, p.10-13) constata que durante séculos fechavam-se os ouvidos para a palavra do louco que, ou era rejeitada tão logo proferida, ou era tomada como verdade ingênua, secretamente investida pela razão. De qualquer maneira, inexistente. Atualmente, a separação se exerce por outras vias, por meio de instituições que controlam os sistemas de informação, educação e induzem, muitas vezes, as apropriações sociais e culturais.

O terceiro sistema de exclusão proposto por FOUCAULT (2012, p.13-17) considera a oposição entre o verdadeiro e o falso, separação esta construída historicamente. Nos poetas gregos do século VI, por exemplo, o discurso verdadeiro associava-se a quem por

direito poderia pronunciá-lo, que representava a justiça e tinha o poder de profetizar o futuro e provocar a adesão dos homens, em trama com o destino.

Ao fim e ao cabo, a vontade de verdade anseia o desejo, o poder e a exclusão daqueles que apresentam discurso que se contraponha à ordem vigente. Textos religiosos, jurídicos, em certa medida, científicos, literários, e, na musicologia, os registros musicais, ou partituras, tornam-se, muitas vezes, narrativas maiores que se contam, se repetem e ganham, muitas vezes, *status* de verdade absoluta.

Neste trabalho, portanto, partimos da premissa de que o discurso – e a *performance* enquanto enunciado – são fenômenos socioculturais e, por isso, caracterizam-se como instrumentos de ação e mediação nas relações entre instituições, indivíduos e grupos de poder.

A seguir, no item 3, veremos como essas três formas de controle e delimitação do discurso baseadas na exclusão – interdição, oposição entre razão e loucura, e oposição entre o verdadeiro e o falso – atuam na canção *Clube da Esquina nº 2*, e quais são as estratégias utilizadas por seus autores para superá-las, de modo a contrapor os enunciados hegemônicos à época, amplamente divulgados por instâncias de poder do Estado, por grandes grupos de mídia, e até por parte da sociedade, que assimilava e reproduzia narrativas favoráveis à manutenção do *status quo*.

3 – *Clube da Esquina nº2*: análise do discurso poético-musical

Clube da Esquina nº2 nasceu da parceria entre Lô Borges, criador da harmonia, e Milton Nascimento, responsável pela melodia, e foi gravada originalmente em 1972, como instrumental, sem letra, no icônico álbum *Clube da Esquina*. Segundo BORGES (2018), os pais da canção acreditavam que a concepção criativa encontrava-se encerrada e repleta de sentido. Não cogitavam nenhuma construção poética adicional. Nana Caymmi subverteu o desejo dos autores originais e pediu que Márcio Borges fizesse – à revelia de Lô e Milton – uma letra para que ela incluísse a canção em seu, à época, novo álbum^{iv}.

As três formas de exclusão do discurso – que são experimentadas socialmente – propostas por FOUCAULT (2012, p.9-17) podem ser implicitamente observadas nesta letra. A primeira delas, a interdição, versa que existe um contrato implícito às relações dialógicas que estabelece limites para o discurso. Não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar, especialmente no campo da política. Márcio Borges, e seus pares mais engajados como Chico Buarque, Gonzaguinha, Caetano Veloso, Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Gilberto Gil,

sabiam disso, e valiam-se das metáforas para driblar a censura imposta pelo regime militar. O *tabu do objeto* seria o próprio desejo pela democracia, latente na impossibilidade de expressão e vocalização do discurso político contrário ao poder vigente. Existiam regras e *rituais de circunstância*, com delimitação – e quase anulação completa – das esferas públicas de discussão. O *direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala* encontrava-se nas mãos dos generais, nas informações da grande mídia pautada e financiada pelos grupos de poder político e econômico, e nos discursos dos acólitos da Justiça e de parte das classes médias das grandes capitais. Mantendo as devidas proporções, consideramos relevante pontuar que algumas dessas formas de interdição, relacionadas aos anos 1960 e 1970, ganharam novamente força e visibilidade após as manifestações de 2013, marco do recrudescimento dos movimentos de direita – e extrema-direita – no Brasil.

O segundo princípio de exclusão de FOUCAULT (2012, p.10-13) – que opõe razão e loucura – não mais pela interdição, mas pela separação e rejeição do discurso, evidencia-se na forma com a qual as instituições de poder se relacionavam, e se relacionam com os jovens, com as minorias e com a classe artística. As vozes desses grupos tendem a ser prontamente rejeitadas, desqualificadas, reguladas e, então, eliminadas, ou tomadas como verdade ingênua. Surgem os rótulos e os estereótipos: loucos, *hippies*, drogados, desocupados, malandros, vagabundos e uma miríade de adjetivos para desconstruir o lugar da fala do outro e anular, absolutamente, qualquer tipo de relação dialógica.

O terceiro sistema de exclusão de FOUCAULT (2012, p.13-17) considera a oposição entre o verdadeiro e o falso e está presente, de forma tácita, nos embates entre narrativas que anseiam o poder em nossa sociedade. O uso de metáforas na música popular brasileira – sobretudo nos anos 1960 e 1970 – funciona como contraponto poético ao discurso ufanista dos governos. Os gases lacrimogêneos de Márcio Borges, camuflados pela beleza harmônica e melódica da criação musical de Lô e Milton, insurgiam contra a propaganda oficial que apregoava o “*milagre econômico brasileiro*” e, ao mesmo tempo, ameaçadora, bramiam o *slogan* patriótico “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”, inacreditavelmente relançado em 2018 pelo dono do Sistema Brasileiro de Televisão, SBT, Sílvio Santos, após eleições presidenciais marcadas pela ampla divulgação de notícias falsas, amplificadas pelo uso indiscriminado de novas tecnologias e plataformas de comunicação, principalmente o *Whatsapp*, o *Facebook* e o *YouTube*.

Para concluir a análise, torna-se premente a conexão das características musicais desta canção ao terceiro conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin, e rediscutido por FIORIN (2010), que considera sociosemiótica a consciência do sujeito, ou seja, formada por

discursos sociais que dialogam com construções internas históricas e particulares, resultante do embate e das inter-relações desses dois tipos de vozes.

Esse mesmo sujeito pode produzir um enunciado como reação emocional às concordâncias e dissonâncias de seus mundos interno e externo. HEVNER (1936), por sua vez, associou elementos musicais e emoções em 67 adjetivos que podem descrever uma música e constatou em sua pesquisa – atualizada posteriormente por SCHUBERT (2003)^v – que composições escritas em modo maior tendem a ser consideradas mais alegres e esperançosas do que composições feitas em modo menor. Isso acontece em *Clube da Esquina n°2*. A tonalidade maior, associada ao arranjo quase minimalista de Wagner Tiso, que também tocou piano na gravação, transmitem a calma e a beleza necessárias ao enfrentamento dos gases lacrimogênicos dos versos de Márcio Borges. A harmonia e a melodia cíclicas da *seção A* transmitem ideia de movimento, criam ambientação favorável ao discurso de juventude da primeira estrofe e proporcionam a *Clube da Esquina n°2* ares de canção estradeira, com paisagens poéticas que funcionam como trilha sonora de um *road movie*.^{vi} A seção rítmica cadenciada conduzida pela linha melódica do baixo de Paulinho Carvalho provoca sensação de relaxamento, e a leveza das cordas que entram nas transições, na *seção B*, ou refrão, na *seção A''* e no final da *Coda*, constroem cenário de graciosidade e esperança. Tais elementos combinados colocam em primeiro plano a narrativa da juventude e amenizam o teor político e a carga dramática da segunda estrofe. Nessa canção, os discursos poético e musical dialogam em relações consonantes e dissonantes. Contudo, a narrativa poético-musical aqui observada acaba por enaltecer o sentimento de esperança e liberdade, não sem antes nos oferecer boas doses de melancolia.

4 – Considerações finais

A análise do discurso poético-musical em *Clube da Esquina n°2* – fundamentada na reflexão sobre os conceitos de exclusão de FOUCAULT (2012) – aponta alguns caminhos e questionamentos importantes para a compreensão crítica da *performance* musical.

Concluimos que a canção *Clube da Esquina n°2* possui em seu discurso, implicitamente, as três formas de exclusão apresentadas por FOUCAULT (2012). A interdição – que socialmente estabelece limites, regras e rituais para o discurso – é confrontada na poesia pela utilização de metáforas como “aço” e “gases lacrimogênicos”. A oposição entre razão e loucura surge na rejeição do discurso pela estereotipagem e

desqualificação dos interlocutores que contrapõem o regime ditatorial, principalmente os jovens, os artistas e as minorias. Contraditoriamente, são justamente os “*moços*” que, na letra de “*Clube 2*”, transformam-se em homens que não perdem a capacidade de sonhar e oferecem, dessa forma, contestação ao discurso repressor. Os sonhadores contrariam o estereótipo da loucura e “*ficam, calmos, calmos, calmos*”. A oposição entre o verdadeiro e o falso sugerida por FOUCAULT (2012) também é evidente na letra da canção, principalmente no dialogismo entre o discurso da juventude, presente de forma marcante na “*viagem de ventania*” da primeira estrofe, e “*os gases lacrimogênicos*” do Estado destacados na segunda estrofe. Diferentes grupos sociais anseiam o poder e, mais do que isso, desejam a imposição de visões de mundo que precisam inexoravelmente do *status* de verdade absoluta. É justamente nesse ponto que a relação entre texto literário e música ganha importância como instrumento de resistência. Da mesma forma que melodia e harmonia assumem posições ambíguas e, em alguns casos, antagônicas, percebemos na letra, em consonância com o pensamento de Bakhtin, rediscutido por FIORIN (2010), o diálogo entre a voz de autoridade, centrípeta, e a voz particular de Márcio Borges, hibridizada e centrífuga. A consciência do poeta é forjada no embate e inter-relação dessas duas vozes. A expressão “*os sonhos não envelhecem*” transmite esperança e, *pari passu*, prepara o(a) ouvinte para a realidade na qual a calma é algo a se conquistar diante dos “*gases lacrimogênicos*”. Musicalmente, as dissonâncias entre discurso político, arranjo e interpretação provocam no ouvinte sentimentos ambivalentes de tranquilidade, inquietação, alegria e melancolia.

Por fim, sugerimos para estudo futuro, a partir das considerações aqui elaboradas, traçar um paralelo entre a canção brasileira atual e a produzida nas décadas de 1960 e 1970, utilizando novamente a metodologia de análise do discurso poético-musical. Esperamos, assim, contribuir para que intérpretes, musicistas, artistas e público percebam a *performance* como ação dialógica e política, flexível, mutável, histórica e indubitavelmente construída nas inter-relações com diferentes vozes sociais.

5 – Referências

BORGES, R. Entrevista de Rodrigo Borges com Márcio Borges realizada em 8 de outubro de 2018. Belo Horizonte, registro audiovisual feito na casa da família Borges, no bairro de Santa Tereza. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IZkuLJuHFng>>
CLUBE DA ESQUINA Nº2. Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges (Compositores). Lô Borges e Solange Borges (Intérpretes). Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1979. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qvDKUKP25qk>> Acesso em 27 de novembro de 2018.

- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008, 144p.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France em 2 de dezembro de 1970*. 22. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- HEVNER, K. L. The affective character of the major and minor modes in music. In: *American Journal of Psychology*, 47, 1935, p.18-103.
- KUEHN, F. M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p. 7-20.
- SCHUBERT, E. Update of the Hevner adjective checklist. *Perceptual and Motor Skills*, 96, 2003, p.1117-1122.

Notas

ⁱ Análise do Discurso é um campo da comunicação e da linguística cuja especialidade é identificar e investigar construções ideológicas presentes em um enunciado ou texto. Do ponto de vista do discurso, não se pode considerar a linguagem como algo separado da sociedade e da história. O presente artigo propõe como referência inicial a perspectiva de FOUCAULT (2012) que considera que o alvo da Análise do Discurso seria a fala do homem, porque é por meio do homem falando que podemos perceber as ações do discurso que possibilitam que o sujeito e o sentido se realizem. Neste artigo, ampliaremos o conceito da análise e consideraremos também o discurso musical, bem como sua transfiguração em canção, cujo sentido é construído e ampliado a partir da relação direta entre poesia e música.

ⁱⁱ A gravação de *Clube da Esquina n°2* no álbum *A Via Láctea* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qvDKUKP25qk>

ⁱⁱⁱ A entrevista com Márcio Borges foi gravada para o 4º Congresso de música *Nas Nuvens* e encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IZkuLJuHFng>.

^{iv} O álbum “*Nana Caymmi*”, com a gravação de *Clube da Esquina n°2*, foi lançado em 1979.

^v A lista de Hevner é referência quando tenta-se identificar as respostas emocionais à música. Farnsworth revisou-a nas décadas de 50 e 60. Schubert (2003) a atualizou por meio de pesquisa com 133 músicos e uma lista com 91 adjetivos que descreviam as emoções sobre uma música. Também foram utilizados os 67 adjetivos do círculo original de Hevner e de Farnsworth, além dos adjetivos do modelo de Russell (1980) e do dicionário de afeto de Whissell (1989). A lista final apresenta 46 adjetivos agrupados em nove grupos de emoção.

^{vi} *Road Movie* – ou *Filme de Estrada* – descreve um gênero cinematográfico cuja história se desenvolve durante uma viagem.