

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

**“NUVEM CIGANA”
A TRAJETÓRIA DO CLUBE DA ESQUINA NO CAMPO DA MPB**

SHEYLA CASTRO DINIZ

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

CAMPINAS / SP
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP**

D615n Diniz, Sheyla Castro, 1985-
 “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube de Esquina no
 campo da MPB / Sheyla Castro Diniz. - - Campinas, SP
 : [s. n.], 2012.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Clube de Esquina. 2. Música popular brasileira –
Crítica e interpretação. 3. Registros sonoros – Indústria –
Brasil. 4. Ditadura e ditadores – Brasil. I. Ridenti, Marcelo
Siqueira, 1959- II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: “Gypsy cloud”: Corner Club’s trajectory in the MPB
field

Palavras-chave em inglês:

Corn Club

Brazilian Popular Music – Criticism and interpretation

Sound recording – Industry - Brazil

Dictators

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Marcelo Siqueira Ridenti [Orientador]

Adalberto de Paula Paranhos

José Roberto Zan

Data da defesa: 29-03-2012

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Sheyla Castro Diniz

***“Nuvem cigana”:
A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29/03/2012.

BANCA:


Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (DS/IFCH/Unicamp)

Prof. Dr. José Roberto Zan (IA/Unicamp)

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos (DECIS/UFU)



SUPLENTE:

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz (DS/IFCH/Unicamp)

Prof. Dra. Danieleia Ribas Ghezzi (FESP-SP)

Março / 2012

Para meus pais e irmão, ouro de mina(s).
Para Pituca, que hoje vive no céu dos cachorrinhos.

*Alunar, aterrar
lá em casa minha mãe
não parou de pensar
“tudo em paz com nosso Deus”
Alunar, aterrar
“assegure o amanhã...”.*

(Lô Borges e Márcio Borges)

AGRADECIMENTOS

Como todos nós somos aptos a resignificar, reinterpretar ou mesmo dessignificar canções, faço meus os versos de Fernando Brant após dar por concluída esta dissertação: “Não lembro de canseira maior, em tudo é o mesmo suor...”. No entanto, várias pessoas contribuíram para que essa “canseira” se tornasse mais leve. Resumir aqui o quanto elas foram importantes no decurso dessa trajetória é uma tarefa injusta. Digo injusta porque eu jamais conseguiria traduzir em palavras as sutilezas das convivências amistosas e a dimensão das oportunidades acadêmicas e afetivas que essas pessoas me proporcionaram. Mesmo assim, eu não poderia deixar de redigir, aqui, uma pequena parcela de meu apreço e minha gratidão.

Antes de tudo, falo com carinho de meus pais Leonardo e Percília e de meu irmão Lucas. Cada um deles, com suas semelhanças e diferenças, soube compreender os motivos de minha distância física, compensando-a com enorme amor e dedicação. Sou agradecida pelos inúmeros e demorados telefonemas de minha mãe, por sua felicidade em saber de minhas conquistas, por ser, enfim, minha fonte inesgotável de força, otimismo, colo e conselhos insubstituíveis. Ao meu irmão, sou grata pelas confidências, pela admiração recíproca, por aliviar minhas preocupações em nossas festas e velozes passeios de moto e por cuidar de nossa saudosa Pituquinha. Já os incontáveis vai-e-vem na rodoviária, as histórias e fotos das andanças de caminhão Brasil afora, bem como os brindes regados à cerveja e diálogos preciosos os agradeço ao meu pai. Também sou grata às minhas tias Margarida, Keilimar e Sirlene e à minha avó Benedita que, com seus 12 filhos e seus 80 anos de idade, além de agradar-me com deliciosas guloseimas nas ocasiões em que eu visitava Patrocínio/MG, é um exemplo de alegria e juventude. Todos, de distintas formas, sempre apoiaram minhas decisões e ousadias. Por isso e por outras razões, minha família é partícipe da elaboração deste trabalho.

Ao prof. Dr. Marcelo Ridenti agradeço seu aceite e interesse em orientar-me no desenvolvimento desta pesquisa, tarefa que ele conduziu na medida certa entre exigência e liberdade acerca dos prazos e de minhas abordagens analíticas. Sou grata por seu incentivo, pelas conversas e amizade e pela prontidão com que sempre apoiou e atendeu minhas solicitações. Agradeço igualmente o seu convite para que eu pudesse integrar as reuniões do projeto temático vinculado à FAPESP e intitulado “Formação do Campo Intelectual e da Indústria Cultural no Brasil Contemporâneo”, coordenado pelo prof. Dr. Sérgio Miceli e composto por alunos e

professores da USP, Unicamp e UNESP. Também estendo meus agradecimentos a CAPES pelo subsídio financeiro que obtive ao longo dos dois anos em que cursei o mestrado.

Sou grata aos meus amigos e ex-professores Dr. Adalberto Paranhos e Dra. Kátia Rodrigues Paranhos. No desenrolar dessa caminhada, pude contar com o apoio e, sobretudo, com a imensurável confiança de ambos, grandezas que me liberaram de uma série de preocupações. Em particular, agradeço ao prof. Adalberto, que acompanhou e auxiliou meu crescimento intelectual durante o período em que eu era aluna de graduação em Música e em Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia. Além disso, ele colaborou com dicas e anotações perspicazes referentes ao meu texto de qualificação, mostrando-se igualmente atencioso e minucioso na leitura do presente trabalho.

Ao prof. Dr. José Roberto Zan sou grata por sua disponibilidade, por seu empenho em ler e discutir meu projeto bem como o resultado de minhas pesquisas, por suas aulas ministradas nas quais pude aguçar a “desconfiança” no manuseio de minhas variadas fontes e pela acolhida com que me recebeu no grupo de estudos “Música Popular: História, Produção e Linguagem” do Instituto de Artes/ Departamento de Música da Unicamp. Aproveito para dizer que os colegas do grupo foram de grande importância nessa jornada, com destaque para aqueles com os quais eu tive e tenho mais contato: Adelcio Machado, Gabriel Rezende, Marcelo Gomes, Maria Beatriz Moreira, Rodrigo Vicente, Sheila Zagury, Thaís Nicodemo e prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos. Ainda no âmbito acadêmico, digo obrigada ao prof. Dr. Renato Ortiz, que se dispôs a aderir à comissão avaliadora desta dissertação. Pelo mesmo motivo, agradeço à Dra. Daniela Ribas Ghezzi que, ademais de aceitar o convite para participar da banca suplente, manteve comigo algumas proveitosas conversas sobre a MPB.

Com enorme respeito e carinho de fã e pesquisadora registro meus agradecimentos aos membros do Clube da Esquina Fernando Brant, Márcio Borges e Tavinho Moura. Em entrevistas concedidas a mim e realizadas sob um clima amistoso e simpático, eles se dispuseram a partilhar algumas de suas histórias e perspectivas, experiências que cooperaram significativamente para que se abrisse um vasto leque de possibilidades às minhas investigações. Em especial, agradeço ainda ao Fernando Brant pelos vários *e-mails* que trocamos a respeito de datas e outros detalhes envolvendo a produção musical do Clube da Esquina.

Menciono, com gratidão, meus queridos amigos Daniela Vieira dos Santos e nosso gosto em comum pelo estudo da MPB; Marcela Mendes Sales e sua tamanha ternura e hospitalidade em

Belo Horizonte; Raphael Machado e seu carinho e cuidados desde Uberlândia; e Vinícius Santos, o “Xegado”, parceiro duplamente fiel daquele tenso momento no qual se aguarda sua vez para ser entrevistado numa banca de pós-graduação. Também encontrei ouvidos e corações abertos em meus colegas da turma de mestrado Igor Figueiredo – que foi o primeiro a noticiar minha aprovação no doutorado –, Nara Roberta, Henrique Pasti, Omar Rodrigo e Ana Luiza (doutoranda). A vocês agradeço pelas horas conjuntas, pelo estímulo e pelas inúmeras conversas. Sou igualmente grata à Maria Christina Faccioni, secretária do Departamento de Pós-graduação em Sociologia da Unicamp, cujo auxílio acerca de assuntos burocráticos foi de extremo valor na reta final dessa trajetória.

Sou agradecida aos meus quase irmãos de Uberlândia: Gabriel Rimoldi, que deixou as Gerais para assumir o mestrado em Música na Unicamp e que sempre se mostrou disposto a discutir questões suscitadas pelo universo musical. Ana Clara Cunha Sisterolli, agora mestranda em Ciências Sociais na UERJ e que me recebeu tão afavelmente quando fui ao Rio de Janeiro realizar buscas por materiais em museus e arquivos. Kely Alves Costa, por ajudar-me com questões práticas e pelas tantas vezes em que escancarou para mim as portas de sua casa. Pedro Barbosa, pelos telefonemas divertidos e pela camaradagem sincera e de longa data. Gleides Pamplona, pelas palavras afetuosas e abraço inesquecível. E Gaspar Rodrigues, pianista talentoso que me apresentou Joviniano Resende, outro super amigo de um bom-humor peculiar, sem o qual minha adaptação em Campinas não teria sido permeada por tamanho aconchego e alegrias.

Por último (e os últimos nunca são menos importantes), digo muito obrigada ao meu companheiro Flávio Mendes. Sem dúvida, foi ele quem mais esteve próximo no decorrer desse percurso, e se envolveu nele desde as primeiras linhas. Não há como medir o quanto sua atenção, carinho, preocupação e paciência foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. Apesar de toda minha “canseira”, nossa cumplicidade, nossas viagens e passeios, diálogos e risadas me fizeram e me fazem extremamente feliz. Ao Flávio, mil beijos e o meu amor!

Com relação ao Clube da Esquina, grupo de músicos, letristas e amigos que representa o foco central de minhas reflexões, tenho comigo que “o negócio é o seguinte” (para usar uma expressão recorrente entre os “sócios” da turma): só se questiona muito as contradições e a produção artístico-social daquilo que faz algum sentido à existência do pesquisador, sujeito este que “briga” com seu objeto ao mesmo tempo em que o admira...

RESUMO

O trabalho aborda uma parcela da vasta e heterogênea trajetória do Clube da Esquina no *campo da MPB* (Música Popular Brasileira). Esse grupo de músicos, letristas e amigos, inicialmente gestado em Belo Horizonte/MG em meados dos anos 1960, atingiu o ápice fonográfico na primeira metade da década seguinte, conjugando um aguçado caráter experimental e coletivo na elaboração de seus discos e canções. Tomando como referência esses dois momentos, as análises almejam problematizar as particularidades estético-musicais e filosóficas da turma, suas relações com outros artistas e com a gravadora EMI-Odeon e suas variadas respostas culturais ao contexto político-social no qual estava inserida. A pesquisa também pretendeu por em destaque os processos que, na passagem dos anos 1970 a 1980, demarcaram a diluição do Clube da Esquina como uma *formação cultural*. A observância desse período permitiu estender as investigações para abarcar algumas recentes iniciativas e lutas simbólicas que visam garantir ao Clube da Esquina certo reconhecimento e legitimação no atual rol de debates acerca da MPB.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular Brasileira, Clube da Esquina, resistência cultural, ditadura civil-militar brasileira, MPB, disputas por legitimidade.

ABSTRACT

The research intends to verify the heterogeneous trajectory of *Clube da Esquina* in the field of *MPB* (Brazilian Popular Music). This group of musicians, songwriters and friends, gestated in Belo Horizonte/MG in the mid-1960s, reached the phonograph peak in the first half of next decade, combining a pointed collective and experimentally character in the preparation of their albums and songs. About these two moments, the analyses explored some aesthetic-musical and philosophical aspects of the group, their relationships with others artists and with the label EMI-Odeon and their cultural answers to social-political context. This academic work also examined the processes that, in the passage of the years 1970 to 1980, staked the dissolution of *Clube da Esquina* as a *cultural formation*. To observe that period allowed extending the investigations for study some recent initiatives and symbolic struggles that have ensured recognition and legitimacy to the *Clube da Esquina* in the current debates about *MPB*.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music, *Clube da Esquina* (Corner Club), cultural resistance, military dictatorship, *MPB*, disputes of legitimacy.

SUMÁRIO

Introdução	1
CAPÍTULO I – Romantismo, mineiridade e resistência cultural no campo da MPB	13
1.1 “Coisas que ficaram muito tempo por dizer”: dialogando com a bibliografia	13
1.2 “Solto a voz nas estradas”: trilhando o caminho nos anos 1960	22
1.3 “Bendito é o fruto dessas Minas Gerais”: mineiridade como componente romântico	43
CAPÍTULO II – Rock, <i>hippies</i> e contracultura: consolidação de uma <i>formação cultural</i> ...	65
2.1 Para pensar a emergência de uma nova <i>estrutura de sentimento</i>	65
2.2 “Resistindo na boca da noite”: entre o experimentalismo, a censura e a indústria fonográfica ...	96
CAPÍTULO III – “O que foi feito, amigo, de tudo que a gente sonhou?”: o <i>outsider</i> a caminho do <i>estabelecido</i>	133
3.1 “Nova República” e o declínio de uma <i>formação cultural</i>	133
3.2 Divergências internas e instâncias de legitimação	148
CAPÍTULO IV – Clube da Esquina <i>versus</i> Tropicalismo	171
4.1 Disputas e reconhecimento no campo da MPB	171
4.2 Movimento e vanguarda: Clube da Esquina e Tropicalismo no debate acadêmico	192
Fontes e Referências	203
Bibliográficas	203
Produção acadêmica sobre o Clube da Esquina	210
Discográficas	211
Discos dos artistas vinculados ao Clube da Esquina	212
Depoimentos e Entrevistas	214
Matérias de Jornais e Revistas	214
Fontes audiovisuais	216
Sites	217
ANEXO I - Roteiros semi-estruturados utilizados nas entrevistas realizadas	219
Com Fernando Brant	219
Com Márcio Borges	220
Com Tavinho Moura	221
ANEXO II - Letras musicais com pareceres do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP)	223
1. “Ao que vai nascer” (Milton Nascimento e Fernando Brant)	223

2. “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant)	225
3. “Cadê” (Milton Nascimento e Ruy Guerra).....	226
1. “Credo” (Milton Nascimento e Fernando Brant)	227
2. “Os escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant).....	229
3. “Hoje é dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges).....	231

INTRODUÇÃO

“E mais uma vez penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós” (Milton Nascimento).¹

O que foi o Clube da Esquina? Uma “entidade musical trans-histórica” cujas características mais singulares, como a amizade, a partilha e determinado sentimento de comunidade, ainda permanecem como herança para seus integrantes e para aqueles que os admiram? Apenas o título que batizou duas canções com letras de Márcio Borges e mais dois LPs assinados por Milton Nascimento, um deles em parceria com Lô Borges? Um movimento musical de vanguarda composto por artistas que apregoaram uma revolução na música popular brasileira ao longo dos anos 1960 e 1970? Ou uma turma informal de músicos, letristas e instrumentistas dotada de grande heterogeneidade estética e concepções políticas que surgiu e se dissipou espontaneamente no decorrer dessas décadas?

Ampla é o rol de perguntas que se pode formular para enfrentar a questão principal, que, especialmente nos últimos 20 anos, vem recebendo múltiplas respostas e interpretações consonantes e/ou dissonantes em calorosos debates a respeito do Clube da Esquina, cujos membros, em sua maioria, se conheceram e iniciaram suas atividades na capital de Minas Gerais em meados da década de 1960. A única certeza da qual se deve partir, fundamentada em diversas evidências, é de que tais artistas, dentre eles Milton Nascimento (tido como uma espécie de líder da turma), Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura e outros, nunca se constituíram como uma banda e/ou um conjunto musical com integrantes definidos, embora tenham elaborado discos e composições permeados por um forte caráter coletivo e amistoso. Contudo, apesar das diferentes opiniões sustentadas no seio dessas discussões, não se pode negligenciar que, sobretudo em parte do setor cultural de Belo Horizonte, o tema “Clube da Esquina” tem logrado uma significativa importância, gerando uma movimentação que resvala tanto no plano do discurso midiático quanto em iniciativas de cunho material.

Para citar apenas alguns exemplos, em 2004 os fãs do Clube da Esquina puderam se regozijar com a criação de uma página na internet orientada a revitalizar e a divulgar a memória do grupo. O

¹ Cf. Posfácio de Milton Nascimento. In: BORGES, 2011: 372.

site oficial *Museu Clube da Esquina*², que reúne fotos, depoimentos dos participantes da turma e de pessoas ligadas a eles, matérias jornalísticas, anexos com trabalhos acadêmicos, agenda cultural e demais *links*, representa, hoje em dia, um importante acervo documental sobre a trajetória desses músicos, letristas e amigos. A elaboração de tal endereço eletrônico, que em princípio se apoiou em uma parceria com a empresa *Museu da Pessoa*³, engloba um dos principais projetos idealizados pela *Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina*, organização sem fins lucrativos que, sob a coordenação de Márcio Borges, também foi fundada em 2004.

Esse mesmo letrista, o primeiro e um dos mais assíduos parceiros de Milton Nascimento, já havia publicado, em 1996, uma obra memorialística a respeito da gênese e da atuação do Clube da Esquina em meio ao contexto da ditadura civil-militar brasileira. O livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina* – que segundo a perspectiva do próprio autor trata-se de um “romance de geração”⁴ – acabou se tornando uma fonte basilar e indispensável aos amantes e pesquisadores do Clube da Esquina, contribuindo também para os interessados na vasta produção cultural do país surgida naquele período.⁵ Tal iniciativa de Márcio Borges possivelmente foi responsável por impulsionar a curiosidade de uma série de estudiosos que, por volta de 1998, levaram a cabo suas investigações sobre o Clube da Esquina em trabalhos de graduação, mestrado e, até o ano de 2011, apenas um doutorado (cf. GARCIA, 2006).⁶ Essa considerável bibliografia, juntamente com outros empreendimentos objetivados a construir e realçar uma memória acerca da turma, fez-se fundamental para o desenvolvimento de uma hipótese de pesquisa.

Os episódios que, atualmente, têm destacado o nome “Clube da Esquina” revelam traços do que compreendo como uma emergente reavaliação histórica dessa manifestação musical, processo

² Cf. Site do Museu Clube da Esquina, disponível online em: <<http://museuclubedaequina.org.br/>>. Diversos acessos, em datas diferentes, foram realizados nesse endereço digital.

³ Até 2007, o Museu Clube da Esquina divulgava seu acervo eletrônico via parceria com o site Museu da Pessoa, cf. <<http://museudapessoa.net/clube/>>. Este endereço, apesar da nova versão do portal, continua ativo para consultas na internet.

⁴ Cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan. 2011.

⁵ A primeira edição do livro *Os sonhos não envelhecem*, publicada pela editora Geração, data de 1996. Utilizo, contudo, a sétima edição revista, ampliada e publicada por essa mesma editora em 2011.

⁶ De acordo com buscas realizadas em acervos de diversas bibliotecas e, também, no Banco online de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) – cf. <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>> –, o ano de 1998 registra o primeiro trabalho acadêmico sobre o Clube da Esquina, cf. VIEIRA, 1998. Para além de outros estudos mencionados ao longo desta dissertação, consulte as seguintes pesquisas desenvolvidas sobre o grupo: RODRIGUES (2000); AMARAL, *et alii* (2004); QUEIROZ (2004); SBERNI JUNIOR (2007); SOUSA (2010) e VITENTI (2010). Para maiores detalhes, verificar o levantamento bibliográfico na parte destinada às Fontes e Referências.

do qual participam pesquisadores, jornalistas, críticos, empresários, artistas e o público recente ou antigo que acompanha e/ou acompanhou a trajetória dos “mineiros” (designação que, apesar de não contemplar as origens de todos os que se “filiaram” ao grupo, acabou se sustentando ao longo do tempo como uma marca dotada de valor identitário e cultural). Percebo, ainda, que a maior parcela dos “sócios” desse “clube”, ao término de uma experiência coletiva cujo ápice se deu nos anos 1970, começou a carecer de um relativo prestígio e *status* adquiridos no transcorrer daquela década, qualidades que, em larga medida, estavam atreladas à *persona* emblemática de Milton Nascimento. Parte dos que não alcançaram um posto compartilhado pelo “círculo dos *establishments*” (estabelecidos) exprimem, ultimamente, o desejo de se libertarem e libertarem o Clube da Esquina de uma determinada condição de *outsider*. É notável que, no entendimento de alguns de seus próprios protagonistas, a turma não recebeu um reconhecimento satisfatório no interior de um *campo artístico* (cf. BOURDIEU, 1996) que, de acordo com suas especificidades que serão posteriormente detalhadas, pode ser denominado de *campo da MPB* (cf. GHEZZI, 2011).⁷

Com o intuito de averiguar em que lugar o Clube da Esquina teria ou tem se situado nesses debates, às referências acadêmicas agreguei biografias e matérias (antigas e recentes) contidas em livros, jornais e revistas a respeito da turma e seus integrantes, bem como parte dos numerosos depoimentos organizados e disponibilizados no *site* do Museu Clube da Esquina. A opção por interpretar relatos, biografias e matérias jornalísticas se revelou importante na composição de um entrecruzamento de dados inerentes à formação, trajetória e diluição do grupo. Esse tipo de material, muitas vezes descartado por alguns pesquisadores pelo fato de beirarem o território privado onde cabem fofocas e especulações, se mostrou, ao contrário, um componente inseparável

⁷ As denominações *establishment* e *outsider* me foram sugeridas a partir do estudo de Norbert Elias (1995) *Mozart: sociologia de um gênio*. Ao problematizar a busca de Wolfgang Amadeus Mozart por reconhecimento numa sociedade de corte, o autor analisou a trajetória de fracassos do músico e compositor, que almejava conquistar um *status* semelhante ao do *establishment* (nobreza da corte) mediante uma luta por emancipação de sua condição de *outsider*. Filho de comerciante, Mozart recusava-se a trabalhar sob a tutela de um mecenas, numa época em que a conjuntura econômica e político-social europeia não estava institucionalmente preparada para garantir ao artista uma autonomia em relação ao mecenato. Contudo, considerando a moderna formação de campos relativamente autônomos de produção artística, transpus o referencial de Elias para compreender os *outsiders* à luz da sociologia de Pierre Bourdieu (1996). No limiar da presente pesquisa concebo os *outsiders* como sujeitos que, de certa forma, padecem de uma relativa falta de prestígio no interior de um campo artístico-musical. Tais agentes, a fim de se tornarem uma referência para a história da MPB, se esforçam para se integrarem e serem reconhecidos por esse campo “estabelecido”, bem como pelas instâncias que os legitimam.

do objeto que se pretende analisar (cf. PONTES, 2010: 30-42), podendo cooperar para a compreensão das representações construídas em torno do Clube da Esquina.⁸

Tendo em mente que “todo documento é mentira”, “uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem”, mas é, “ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, talvez, sobretudo os falsos” (LE GOFF, 2003: 538), coletei essa documentação com o intuito de investigar os processos por meio dos quais alguns discursos se sobrepuseram a outros via lutas por “poder simbólico” no decorrer da história. Não me atendo somente ao conteúdo dessas fontes, almejei analisar em que condições elas foram geradas, haja vista que, por se tratar de uma produção humana e, portanto, carregada de subjetividade, um vasto repertório de interesses certamente se integrou à sua materialidade. De acordo com o historiador Jacques Le Goff, todo “documento” – que no sentido positivista adquiriu um valor de objetividade por vezes incontestável – deve ser concebido como um “monumento” dotado de motivações e intencionalidades. Em suas palavras, “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (*idem*: 536). Bastante válido ao sociólogo, esse aporte teórico aguça o questionamento crítico e instiga a desconfiança em relação às nossas fontes de pesquisa, sejam elas escritas, orais, imagéticas ou sonoras.

Com essa perspectiva, e considerando que os expoentes do Clube da Esquina seguem ativos no meio artístico conferindo novos sentidos ao que viveram e produziram, também realizei entrevistas com os letristas Fernando Brant e Márcio Borges e com o músico Tavinho Moura. Esses testemunhos orais, conjugando o passado abordado e o presente no qual estão registrados, apresentaram-se “como alternativas ao documento escrito, que permanece estático através do tempo” (NEVES, 2003: 31). Optando por uma relação dialógica e intersubjetiva com esses sujeitos, elaborei roteiros semi-estruturados que guiaram o desenrolar de nossas conversas, não me limitando “à condição de um gravador” ou escondendo-me atrás “de um questionário frio e padronizado” (NAVES, 2007: 157).⁹ Seguindo essa postura, procurei tratar as informações concedidas “como versões relativas a alguém ou a alguma coisa” (*idem*: 162), uma vez que elas expressam pontos de vista particulares entre outros tantos a serem cotejados. Além disso, observei que, num depoimento, algumas informações podem estar camufladas sob o que foi esquecido, ignorado ou transformado

⁸ Com base em Roger Chartier (1990), adoto o termo “representação”, também ligado à noção de “prática” e “apropriação”, para designar sentidos construídos socialmente e em contextos específicos no que compete ao Clube da Esquina.

⁹ Os roteiros semi-estruturados que utilizei durante as entrevistas estão anexados ao final da dissertação.

“naquilo que posteriormente pensamos que [o passado] deveria ter sido, eliminando cenas indesejáveis e privilegiando as desejáveis” (LOWENTHAL, 1998: 98). Ou, como nos ensina Pierre Bourdieu, o essencial de um texto ou de um discurso reside, muitas vezes, não nas palavras em si, mas na entonação de quem as profere (cf. BOURDIEU, 2001: 253).

Para desvencilhar-me dessas “armadilhas da memória”, combinei os documentos escritos e orais e a bibliografia consultada à observação das capas de discos e à escuta atenta de canções dos ícones do Clube da Esquina lançadas no decorrer das décadas de 1960, 1970 e parte da década de 1980. Procurando conjugar minhas duas formações acadêmicas da graduação (Música e Ciências Sociais), e adotando uma atitude analítica não restrita às letras das canções, averigui o comportamento musical a partir de parâmetros como melodia, harmonia, ritmos, instrumentação, timbres, arranjos, interpretação e técnicas de estúdio. A despeito dessa decisão, sabe-se que, até pouco tempo, as letras das canções eram largamente tomadas como o componente primordial, senão o único, a ser destacado em trabalhos provenientes das áreas de Letras e Humanidades. Tal procedimento, ainda recorrente, é alvo de críticas de estudiosos que, há alguns anos, começaram a apontar os problemas intrínsecos a esse modo de abordagem, contribuindo para a emergência de outros olhares sobre o objeto de estudos “música popular”.

Afinado com esses novos paradigmas, o pesquisador de Linguagens e Literatura Charles Perrone admitiu que “a avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária e incompleta” (PERRONE, 1988: 12). De acordo com sua argumentação, várias canções brasileiras dos anos 1960 a 1980 transcenderam uma natureza estritamente musical, demarcando um fenômeno de geração cujos compositores, em grande medida, mantiveram um profícuo diálogo com a poesia e a literatura (*idem*: 10). É notável, por exemplo, que Fernando Brant era leitor fervoroso de Carlos Drummond de Andrade e de Fernando Pessoa. Já no âmbito da prosa e da literatura, para além de alguns escritores russos e alemães caros a Márcio Borges, Guimarães Rosa ganhava lugar de destaque no rol de preferências de tais letristas identificados com o Clube da Esquina.

Entretanto, por mais que implicações poéticas e literárias sejam evidentes nas obras desses e de vários outros compositores atuantes naquele período, as letras de música não devem ser encaradas como um poema despido de, sobretudo, melodia e interpretação. A esse respeito, Luiz Tatit explicou que o ato de cantar geralmente se sobrepõe às palavras emitidas. Mesmo que os cantores recorram aos recursos da fala, “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito,

mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso” (TATIT, 2002: 9). Ou seja, uma letra só diz tudo, ou melhor, quase tudo, com a melodia.

Portanto, limitar as análises às letras, como se elas dessem conta das diversas nuances dos arranjos, das interpretações e dos artifícios empregados pelos cancionistas, certamente nos privará de certos sentidos apenas perceptíveis se estivermos atentos a determinados aspectos musicais. Conforme Adalberto Paranhos, as letras não são os únicos artefatos a explicitarem os múltiplos significados possíveis de uma canção. Da letra escrita até a sua gravação em disco ou apresentação ao vivo já no formato de canção, várias analogias e/ou dicotomias podem, ou não, ocorrer propositalmente (cf. PARANHOS, 2004). Isso está ligado às próprias entrelinhas e ironias presentes num texto destinado ao canto, aos instrumentos utilizados em seus registros discográficos, às mixagens e criações dentro dos estúdios e, enfim, às intenções dos compositores e/ou *performances* dos intérpretes (*idem*). Além disso, os significados de uma canção inicialmente atribuídos por seus autores podem ser desajustados, reavaliados e/ou reconstruídos por eles mesmos ou por outros sujeitos, num processo socialmente compartilhado e em constantes tensões. Compositores, intérpretes, críticos musicais, ouvintes aficionados, as operações da mídia e, igualmente, os diferentes momentos sócio-históricos nos quais uma canção se situa ou é “recuperada” colaboram para afirmar, contrariar, ressignificar e, até mesmo, *dessignificar* sentidos outrora difundidos (cf. *idem*, 2001).

Pensando nessas articulações entre determinada produção musical dotada de uma linguagem estética específica e o contexto sociopolítico e econômico em que ela é elaborada, lancei mão das contribuições de Santuza Cambraia Naves em *Canção popular no Brasil* (2010). Para a autora, a canção popular brasileira, construída via modinha, lundu, valsa, choro, maxixe e samba, teria se consagrado como uma categoria “crítica” a partir da segunda metade do século XX. Imersos num contexto de crescente massificação da cultura, vários compositores passaram a atuar como “intelectuais” em seu meio. Conforme Naves (2010: 25-31; 39-43), a Bossa Nova desenvolveu uma avaliação sobre si mesma, exacerbando uma crítica “textual”, interna. Já a MPB, sem se descuidar da “forma”, adicionou uma crítica “contextual”, ou externa, à sociedade de seu tempo.¹⁰

¹⁰ A “canção crítica”, entretanto, me parece já estar presente em alguns sambas da década de 1930. Estes, apesar de não estarem situados num contexto semelhante ao dos anos 1960/70 no que se refere à massificação da cultura, também refletiram sobre sua própria forma, produção e época específica.

Com indicações parecidas, também me sustentei em Antonio Candido (1965), considerando sua defesa do método dialético para interpretar os “fatores internos” e “externos” inerentes à literatura, o qual se revelou importante para a Sociologia que tem a Música como objeto de investigação. Contrário a explicações reducionistas, Candido não interpreta os produtos artísticos como se eles fossem um todo auto-suficiente ou auto-explicativo. E, da mesma forma, suspeita de visões que, simplesmente, querem encaixar as obras de arte em diagnósticos sociais. Para ele, quando certas percepções do universo social se integram a um texto literário, transformando-se num elemento a mais de sua estrutura interna, cabe à Sociologia não se limitar a descrever esses aspectos, mas sim propor questões de outra natureza que ajudem a compreender a obra em seu contexto de criação.

Sobre as fontes sonoras coletadas e o referencial metodológico utilizado em suas análises, cabe dizer a produção musical que almejei evidenciar não se encontra apartada do caráter material que compõe o desenvolvimento de uma ordem cultural (cf. WILLIAMS, 1979: 96-97). Todavia, isso não significa compreender a arte como mero “reflexo” da “base econômica”, pois, como bem já defendeu Raymond Williams, a “infra-estrutura” e a “superestrutura” são categorias não antagônicas que comportam tensões e processos inseparáveis e indissolúveis.¹¹ Em suas palavras, “ainda que se aceite o elemento econômico na qualidade de elemento determinante, o que ele determina é todo um modo de vida e é a este – não apenas ao sistema econômico – que a literatura [ou qualquer outra expressão artística] deve estar relacionada” (*idem*, 1969: 290).¹² Em concordância com esse pensador marxista, entendo a cultura como um espaço relevante de luta suscetível tanto a formas de reprodução quanto de produção (cf. *idem*, 1992: 87-117; 179-203). Ela, por assim dizer, “não é apenas um corpo de trabalho imaginativo e intelectual; é também e essencialmente todo um modo de vida” (*idem*, 1969: 333). Tal concepção, embasada numa vertente de estudos que o próprio Williams nomeou de “materialismo cultural”, não intencionou negligenciar questões de ordem estética e formal, pontuando ainda como relevante o exame de aspectos relacionados às interações de membros de determinados grupos artísticos.

¹¹ A ideia de “reflexo” – que eliminava o “caráter material e social da atividade artística” – foi contraposta, ao longo da história, pela ideia de “mediação” que, por sua vez, previa “descrever um processo ativo”. Mas, concordando com Theodor Adorno, para quem “a mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado”, Raymond Williams advertia que “se mediação pressupuser um elo de categorias separadas, às vezes parece apenas sofisticação do termo reflexo” (WILLIAMS, 1979: 101-102).

¹² A respeito da “determinação”, Raymond Williams a compreendia como “forças que estabelecem limites ou exercem pressões”. Contudo, não raras vezes, o termo é empobrecido, caindo “em um fatalismo (determinismo), no qual tudo já está decidido” (*idem*, 2007: 139).

Ao acatar esse referencial teórico considero pertinente esclarecer que a seleção das fontes e referências sobre o Clube da Esquina às quais tive acesso não se deu de maneira neutra e nem inócua. Todos esses materiais envolveram, inevitavelmente e devido ao seu grande volume, escolhas subjetivas orientadas por uma “relação a valor”. Reportando-me a Max Weber (cf. COHN, 1982: cap. 3), a eleição de um objeto de estudos e dos dados a serem investigados se condiciona, de certa forma, à história de vida, às predileções, à cultura e às demandas sociais e intelectuais vivenciadas pelo pesquisador. No entanto, para esse pilar da Sociologia, a “relação a valor” não deve ser confundida com “juízos de valor”, o que comprometeria a objetividade das Ciências Sociais. Pondero, no entanto, que a neutralidade axiológica defendida por Weber continua sendo questionada, uma vez que posições estéticas, políticas e morais são dificilmente abortadas, por completo, do território científico. Destarte, se por um lado minha condição de fã do Clube da Esquina se revelou em parte de minhas opções, por outro lado não me furtei a um posicionamento crítico diante da análise e dos cruzamentos de minhas fontes de pesquisa.

Apoiando-me nessa problemática epistemológica, guiei-me com o intuito de elucidar e discutir as transformações “internas” e “externas” pelas quais passaram o Clube da Esquina em sua trajetória artística. No primeiro capítulo, ao tecer considerações sobre como o grupo vem sendo concebido em certos trabalhos acadêmicos, indiquei a necessidade de se diferenciar a atuação de Milton Nascimento e companheiros nos anos 1960 e na década de 1970. Averigui, em contrapartida, que alguns estudos conceituados que tratam do “fenômeno MPB” oferecem escassas ou nenhuma informação sobre os “mineiros”. Embora possa ser avaliada como uma possível lacuna inerente a essas pesquisas, tal observação se revelou interessante para minhas análises. É notável que uma grande parcela da bibliografia referendada sobre música popular se centrou no contexto dos anos 1960, época em que ainda não se podia falar em “Clube da Esquina”. Compreendo, portanto, que o grupo só adquiriu uma significativa importância no campo da MPB na década de 1970. Essa percepção, todavia, não impediu a análise das características estético-culturais e sociopolíticas de um período inicial, haja vista que, para além das amizades preestabelecidas, alguns expoentes da turma se inseriram no mercado fonográfico por volta de 1967.

Abordar a gênese e o ápice criativo do Clube da Esquina levou-me a interpretá-lo como uma *formação cultural*, termo que, sugerido por Raymond Williams (1992: cap. 3), instigou-me ainda a outras reflexões. Milton Nascimento e parceiros, invocando em suas músicas “elementos tradicionais” e uma noção de “povo” que dialogava com a que foi assumida pela variada “canção de

protesto” dos anos 1960, também sintetizaram aspectos sonoros tidos como modernos e advindos da Bossa Nova, do jazz, do samba-jazz e, na década seguinte, do rock *a la* Beatles e o progressivo. O Clube da Esquina se inseriu num momento em que o rock, como linguagem contracultural, passou a compor – não sem polêmicas – a ideia renovada de MPB que aos poucos se delineou com o fim do Tropicalismo. Sabe-se que esse período foi marcado por um acelerado processo de consolidação do mercado de bens simbólicos, desenvolvimento impulsionado tanto pelo Estado autoritário quanto por subsídios internacionais. No entanto, se por um lado as gravadoras alcançavam condições para abarcar diferentes *casts*, segmentar a produção e competir entre si por meio da aquisição de avançados recursos tecnológicos, por outro, reforçou-se, no âmbito da política estatal com a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), a censura às obras artísticas e intelectuais. Imerso nessas contradições, percebo que o Clube da Esquina compartilhou com outros músicos da “geração pós-tropicalista” a emergência de uma *estrutura de sentimento* cada vez mais distanciada daquela que Marcelo Ridenti denominou de “brasilidade (romântico) revolucionária” (RIDENTI, 2010a).

Com a intenção de perscrutar as nuances que o conceito de *estrutura de sentimento* – igualmente proposto por Williams (1979: 130-137) – adquire no que tange à atuação e ao contexto sócio-histórico vivenciado pelo Clube da Esquina, almejei apreender as particularidades do grupo e em que aspectos ele se aproximou, ou não, de outros artistas que lhe foram contemporâneos. Nesse sentido, foi necessário problematizar, ainda no primeiro capítulo, certas noções comumente vinculadas à turma, como, por exemplo, questões relativas ao *romantismo* e à construção de imaginários e representações sobre a *mineiridade*. Essas categorias e suas possíveis derivações são geralmente tomadas como sinônimos de *resistência* cultural e política à censura e à afirmação do mercado de bens simbólicos. Dentre outros motivos, esse quadro demandou a investigação dos conflitos e das negociações que, nos anos 1970, envolveram os membros do Clube da Esquina e a indústria fonográfica.

As relações que os integrantes da turma estabeleceram, sobretudo, com a gravadora EMI-Odeon ganharam maior atenção ao longo do segundo capítulo, no qual também destaquei o caráter *hippie* e contracultural assumido pelos “mineiros”. Essas posturas se encontram bastante manifestas nas letras e nos arranjos das canções e nos projetos gráficos dos álbuns *Milton* e *Clube da Esquina*, lançados respectivamente em 1970 e 1972, sendo o primeiro assinado por Milton Nascimento e o outro por Milton Nascimento e Lô Borges. Os dois fonogramas adotaram um tratamento estético-musical essencialmente vinculado ao rock e ao experimentalismo. Tais aspectos, somados à

qualidade técnica e tecnológica e à informalidade e coletividade inerentes às gravações dos discos, surpreenderam negativa ou positivamente os ouvintes e a crítica especializada. Anote-se, ainda, que o LP *Clube da Esquina*, cujo título fazia menção à esquina próxima à casa dos irmãos Borges, foi responsável por sugerir o *slogan* que batizou os artistas envolvidos em sua elaboração.

O segundo capítulo se ocupou, igualmente, dos LPs de Milton Nascimento *Milagre dos Peixes* e *Milagre dos Peixes ao vivo*, ambos datados de 1974. A escuta do ousado show que se transformou no disco gravado ao vivo e das músicas com letras censuradas – mas registradas de forma instrumental – daquele que foi concebido em estúdio aguçou a reflexão a respeito de como os “sócios” do Clube da Esquina enfrentaram impasses de cunho político e econômico. Se, por um viés, as gravadoras possuíam meios para potencializar as vendas, valendo-se de produções artísticas consideradas não subversivas, por outro, elas acatavam os vetos imprimidos nos relatórios do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) e, em alguns casos, cediam às estratégias de intérpretes, produtores ou compositores para burlar tais proibições. Levando em conta o crescimento de um público consumidor para obras contrárias à ditadura, esses dribles aceitos não deixavam de corroborar com uma tática lucrativa. Pode-se notar, além disso, que o alto investimento da EMI-Odeon na confecção dos referidos álbuns contribuiu para que Milton Nascimento se desvencilhasse dos predicados de artista *outsider* e/ou “marginal”. Essa mudança – que, diga-se de passagem, não ocorreu de maneira similar para os demais integrantes do grupo – seria confirmada logo após os lançamentos dos LPs de Milton *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), os quais alcançaram um elevado número de vendas.

A partir do final dos anos 1970, os trabalhos fonográficos concebidos pelos expoentes da turma “mineira” – incluindo discos assinados por Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso e Tavinho Moura – começaram a sinalizar certa diluição de características antes recorrentes, como a coletividade, a informalidade e o experimentalismo. O álbum de Milton Nascimento *Clube da Esquina 2*, de 1978, por exemplo, ao mesmo tempo em que buscava recompor e reafirmar uma noção de grupo, foi levado a cabo em outro contexto, não podendo ser compreendido sob os mesmos paradigmas dos LPs antecessores, sobretudo se comparado ao seu homônimo de 1972.

Perquirindo essas transformações, o terceiro capítulo tratou com maiores detalhes dos conflitos internos e demandas externas que permearam o declínio do Clube da Esquina como uma *formação cultural*. Trazer à tona os acirrados debates emergidos no âmago desse delicado momento, alguns dos quais são, atualmente, negligenciados por seus propulsores, mostrou-se

importante por uma série de razões. Eles possibilitaram antever que, embora a coletividade seja uma marca indelével da atuação do Clube da Esquina por um considerável período, havia, desde sua gestação e desenvolvimento, uma gama de diferentes oportunidades e projetos heterogêneos muitas vezes camuflados sob as interações amistosas cultivadas entre os integrantes da turma. A aparente homogeneidade do Clube da Esquina não permite o desvendar de suas fraturas e disparidades, as quais se tornaram claramente perceptíveis na medida em que avançava a perspectiva da redemocratização, momento este em que alguns dos *outsiders* do grupo se legitimavam como *estabelecidos*.

Nos anos 1980 e, sobretudo, 1990, a busca por reconhecimento e capital cultural se tornou o objeto de desejo mais sobressalente entre a maioria dos artistas ligados a Milton Nascimento. De um lado, detectei e contextualizei as divergências internas que, naquelas décadas, marcaram as relações e/ou rupturas dos membros outrora vinculados ao Clube da Esquina. De outro, foi possível perceber que alguns desses conflitos são abrandados quando o que está em jogo é a elevação do grupo como uma referência matricial para a história da MPB. Nessa direção, ademais de certos empreendimentos como o livro *Os sonhos não envelhecem* (1996) e o Museu Clube da Esquina (2004) observei a reincidência de um intrincado debate envolvendo o Clube da Esquina e o Tropicalismo, assunto que sustenta o último e quarto capítulo. Em diversificadas fontes pude me deparar com várias declarações que exaltam o potencial estético do Clube da Esquina e que, também, demonstram certo rancor para com a “louvação” do Tropicalismo pelos meios de comunicação de massa e pelos críticos especializados. Ao examinar esses documentos, nos quais se incluem as entrevistas que realizei, não pretendi estabelecer julgamentos superlativos, mas sim entender como e porque alguns integrantes do Clube da Esquina reivindicam determinado prestígio para a turma estabelecendo esse tipo de comparação.

Outra abordagem à qual me dediquei no decorrer do texto diz respeito à construção de um ideário que, há algum tempo, vem se afirmando sobre o Clube da Esquina. Ainda que uma parcela da crítica especializada concorde que o grupo não se organizou exatamente como um movimento, posições contrárias, continuamente endossadas, atrelam-se aos novos acontecimentos envolvendo o nome dessa turma de músicos, letristas e amigos. Ao dar voz para variados sujeitos foi possível notar que a definição do Clube da Esquina como movimento musical não estava previamente tracejada no cerne das intenções artísticas de seus próprios protagonistas. Se, posteriormente, parece ser natural caracterizá-lo dessa forma, meu interesse esteve focado nos processos que levaram e que

ainda levam a tal afirmação. Por entender que não se trata de um simples desígnio que qualifica uma estética inovadora, mas sim de uma atribuição também edificada socialmente, o termo “movimento” – que em geral é conferido a grupos de vanguarda – evidencia, no caso do Clube da Esquina, indícios de uma luta por legitimação e reconhecimento no campo da MPB.

Em suma, os quatro capítulos que sustentam este trabalho intencionaram desvendar possíveis elos entre a trajetória (formação, atuação e desagregação) do Clube da Esquina e o presente histórico no qual ele é objeto de reflexões. Esse posicionamento pretendeu lançar outras perspectivas para se investigar tal manifestação musical, tarefa apenas viável mediante a observação e a indagação de fatos e debates mais ou menos recentes surgidos em torno dessa *formação cultural*. Por mais um ângulo, e considerando a necessidade de se examinar documentos cuja disponibilidade só foi liberada há pouco tempo, esta dissertação também se apresenta como uma tentativa de contribuir com o estudo da música popular brasileira emergida nos conturbados, porém artisticamente fecundos, anos em que vigorou o AI-5.

CAPÍTULO I

ROMANTISMO, MINEIRIDADE E RESISTÊNCIA CULTURAL NO CAMPO DA MPB

1.1 “Coisas que ficaram muito tempo por dizer”¹³: dialogando com a bibliografia

Compondo uma linha a mais da extensa e complexa produção cultural brasileira gestada durante o conturbado período da ditadura militar, o Clube da Esquina vem despertando o interesse de um razoável número de estudiosos que, nos últimos anos, se propuseram a decifrar a trajetória do grupo. Em geral, as opiniões de senso comum e as posições defendidas por parte desses pesquisadores tendem a compreender o Clube da Esquina como um movimento musical desenvolvido simultaneamente à apresentação de Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção (II FIC), evento que, realizado em 1967, conferiu ao músico e a alguns de seus parceiros uma considerável notoriedade e projeção no meio artístico.

É comum se deparar com a sistematização de três fases a respeito da constituição e da atuação do Clube da Esquina. Um período inicial abarcaria o intervalo de anos entre 1967 e 1969, nos quais as composições dos membros do grupo, presas a uma estética mais próxima à do jazz, da Bossa Nova e à fusão de ritmos regionais, estariam restritas aos três primeiros LPs lançados por Milton Nascimento: *Milton Nascimento* (Codil, 1967), *Courage* (A&M Records, 1968) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969). Uma segunda fase, de 1970 a 1973, se distinguiria, sobretudo, por uma saliente experimentação coletiva calcada em vertentes do rock e em elementos provenientes de culturas latino-americanas. Um terceiro e último momento, de 1974 a 1979, remeteria à união dos anteriores. Contudo, ao mesmo tempo em que haveria possibilitado uma maior homogeneização estética, teria dispersado a natureza coletiva típica das atividades da turma.

Apesar de não discordar totalmente dessa organização em etapas – a qual foi sugerida por um dos pioneiros trabalhos acadêmicos sobre o Clube da Esquina (cf. GARCIA, 2000: 1-2) e que, de certo modo, é latente em grande parte das pesquisas sobre o assunto –, ela levou-me, em contrapartida, a uma pontual indagação. Além de observar as negligências nas quais se pode esbarrar, tendo em vista os aspectos semelhantes eventualmente compartilhados por cada uma dessas fases, o que me intrigava era o fato de tal periodização situar a emergência do Clube da

¹³ Referência a um dos versos da canção “Trem azul”, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no LP de Milton Nascimento e Lô Borges *Clube da Esquina*, álbum duplo lançado pela EMI-Odeon em 1972.

Esquina a partir de 1967 ou, ainda, numa época anterior caracterizada por contatos amistosos e pelo estabelecimento de parcerias em Belo Horizonte. Um dos propósitos ao qual me lancei almejava questionar versões usualmente difundidas sobre o surgimento e a afirmação do grupo, o que não comprometeu, no entanto, seu entendimento como um dos frutos da efervescência política e cultural que marcou os anos 1960. Por também desconfiar das recorrentes e naturalizadas interpretações que caracterizam o Clube da Esquina como um movimento musical, meus objetivos desejavam desvendar *como, porque e quando* foi que a turma e as variadas representações erguidas em torno de seu título adquiriram uma importância significativa no âmago do que Daniela Ribas Ghezzi chamou de *campo da MPB* (GHEZZI, 2011).

Sobre a adoção desse termo, convém abrir um parêntese e retornar um pouco no tempo para problematizar sua utilização no tange ao estudo do objeto central que fundamenta esta pesquisa. De acordo com Pierre Bourdieu, as atividades artísticas e intelectuais – que na Europa durante os períodos da Idade Média, renascentista e clássico necessitavam de instâncias externas de legitimação –, foram, na modernidade, com a ascensão da burguesia e a Revolução Industrial, se emancipando gradativamente “do comando da aristocracia e da Igreja, bem como de suas demandas éticas e estéticas” (BOURDIEU, 2011: 100-101). Essa trajetória rumo a uma relativa autonomia, que sucedeu também em meio a uma série de outras transformações modernas, possibilitou o desenvolvimento de *campos* específicos de atuação artística e intelectual regulados por leis internas, processos do mesmo modo ocorridos às esferas religiosas, políticas, filosóficas e jurídicas.¹⁴

Tais “campos de força”, conforme o sociólogo francês, são espaços estruturados, por posições ou postos, de relações objetivas e lutas simbólicas entre “agentes ativos” dotados de um conhecimento prático, ou melhor, de um *habitus* incorporado historicamente (cf. *idem*: 2003). Para entender a formação dos campos, que possuem características gerais e outras específicas conforme suas categorias (cf. *idem*: 119), é necessário ter em mente a definição do que Bourdieu nomeou de *habitus*: “uma disposição incorporada”, “um conhecimento adquirido e também um *haver*, um

¹⁴ São três as transformações socioculturais e econômicas apontadas por Bourdieu no que se refere à relativa autonomização dos campos artísticos e intelectuais: “a) a constituição de um público de consumidores (...) cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente (...) os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural (...), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que (...) continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais” (BORDIEU, 2011: 100).

capital”. Esse conceito, que pretendeu reintroduzir à Sociologia a noção de “agente” – aquele que possuiu “capacidades criadoras, ativas, inventivas” –, não significava, entretanto, voltar à tradição idealista para a qual o sujeito é concebido como transcendental, mas sim situá-lo como um “agente em ação: tratava-se de chamar a atenção para o primado da razão prática” já defendida por Marx nas *Teses sobre Feuerbach* (cf. *idem*, 2006: 61).¹⁵

É imprescindível, dessa maneira, atentar que a configuração de um campo depende intrinsecamente dos objetos de disputas e dos agentes predispostos a encarar as regras do jogo, com a finalidade, que não é nem inconsciente e nem fruto de um cálculo antecipado – conforme prevê a teoria de *habitus* –, de conquistarem um capital cultural que lhes ofereça legitimidade e reconhecimento dos pares ou de demais sujeitos envolvidos na luta (cf. *idem*: 119-121; 125). Nas palavras de Bourdieu, o grau de autonomia de um campo pode ser percebido “com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento” (*idem*: 2011: 106).¹⁶

Guardadas as devidas proporções, é possível perceber indícios desses processos de autonomização no que diz respeito à música popular urbana brasileira produzida a partir do início do século XX. Segundo José Roberto Zan, tomar o referencial de Bourdieu nesse sentido pode ser, por um lado, uma decisão arriscada, uma vez que “a inadequação pode se evidenciar na tentativa de se empregar conceitos construídos a partir do estudo das formações históricas dos campos intelectuais e artísticos de países europeus no estudo de apenas um setor da produção cultural brasileira” (ZAN, 1996: 108). Por outro lado, o autor argumenta – com o que estou de acordo – que

¹⁵ No segundo capítulo retomarei a problematização do conceito de *habitus* para compreender as especificidades do Clube da Esquina em seu contexto específico de atuação.

¹⁶ Em realidade, nesse trecho, Bourdieu está definindo o grau de autonomia de um campo de produção erudita. Para o autor, há nítidas diferenças entre as instâncias de consagração de tal campo e aquele outro vinculado à indústria cultural, “cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão” (BOURDIEU, 2011: 136). Entretanto, entendo que, se por um lado os agentes situados no interior do campo de produção erudita eram dotados de maiores condições de organizarem suas próprias instâncias de consagração como “arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural”, hoje a música dita erudita não obedece às mesmas leis outrora analisadas por Bourdieu. Ela, embora se restrinja a um público de iniciados e/ou de acadêmicos, como é o caso da música eletroacústica, também se relaciona, à sua maneira, com a indústria cultural e com seus aparatos midiáticos ligados a um mercado de bens simbólicos especializado nesse tipo de produção. Já no que compete à MPB no contexto dos anos 1960/70, ao mesmo tempo em que o mercado poderia ser concebido como uma entidade que lhe era externa e superior por deter os “instrumentos de produção e difusão”, os profissionais ligados às indústrias da comunicação e fonográfica não deixavam de se apresentarem como agentes participantes daquele campo de produção artístico-musical.

investigar esse setor valendo-se de tal construção conceitual se justifica pela observância de alguns aspectos fundamentais e inerentes à constituição da música popular industrializada no Brasil.

Remontando o contexto dos anos 1920/30, Zan apontou que o crescimento da indústria fonográfica se deu a partir de uma série de articulações com outros meios de comunicação e com outros ramos da indústria cultural. Tais vínculos colaboraram para que se constituísse um público consumidor e um diversificado corpo de profissionais (radialistas, músicos, compositores, arranjadores, maestros, jornalistas, críticos e empresários) vinculado direta ou indiretamente à produção de música popular (cf. *idem*: 108-109). Paralelamente a isso, os sistemas de gravação passaram por diversas etapas de desenvolvimento tecnológico, processos que, além de definirem novos padrões estruturais capazes de modificar o caráter formal da obra de arte, possibilitaram o surgimento de uma nova sensibilidade receptiva (cf. BENJAMIN, 1994). Os agentes envolvidos nessas transformações, ademais de ocuparam distintos postos e iniciaram uma competição por capital cultural em suas relações, instituíram debates em defesa da legitimação desse domínio de produção simbólica e objetiva ainda incipiente.¹⁷

Ao direcionar suas análises para os anos 1950, José Roberto Zan observou que esse emergente espaço social-musical sofreria algumas significativas mudanças, dado o “aprofundamento da segmentação tanto da produção fonográfica como do público” (ZAN, 1996: 109). A modernização e as contradições político-econômicas pelas quais passava a sociedade brasileira somaram-se às inovações e hibridações estéticas e à pertinência sociocultural que a música popular angariou na primeira metade do século XX. Tais condições teriam propiciado a consolidação de um *campo* artístico que, na década de 1960, se organizaria em torno da MPB.¹⁸

Retomando os argumentos iniciais e com base nessa resumida retrospectiva, caberia examinar em que momento e sob quais circunstâncias o Clube da Esquina teria se localizado. Levando em conta que a maioria das pesquisas sobre o grupo tende a compreendê-lo como uma manifestação musical já atuante nos anos 1960 – o que aparentemente se comprova pelo êxito conseguido por

¹⁷ Segundo Dmitri Cerboncini Fernandes (2010), no Brasil da primeira metade do século XX formou-se um *campo* artístico-musical denominado pelo autor de MPU (Música Popular Urbana). Sua tese, cujo objetivo norteador esteve focado nas disputas de certos intelectuais “êmicos” surgidos no período, é esclarecedora dos embates travados por esses agentes a respeito da “autenticidade” e/ou da “inautenticidade” de dois gêneros futuramente considerados patriarcais à MPB: o choro e principalmente o samba.

¹⁸ Concordando com Daniela Ribas Ghezzi que a MPB se configurou como um campo simbólico ou como um subcampo da MPU – conforme indicação da própria autora (cf. GHEZZI, 2011: 28) –, ressalvo, contudo, que não o compreendo como um “circuito fechado” capaz de se autonomizar independentemente de demandas que, ora se juntaram ao campo, ora atuaram externamente a ele, como é o caso, por exemplo, de agentes diretamente vinculados ao mercado musical, que, por seu turno, fazia parte de uma estrutura maior ligada à ascendente indústria da cultura.

Milton Nascimento e Fernando Brant no II FIC ao defenderem a composição de ambos, “Travessia” –, essa inferência não seria, à primeira vista, inapropriada. Todavia, com a intenção de colocar essa dedução à prova, comecei por contrastar certas análises pleiteadas em parte da bibliografia disponível sobre o Clube da Esquina com investigações que contextualizaram a produção da Música Popular Brasileira desenvolvida na década que abrigou os grandes festivais.

Se, por um lado, constatei um crescente interesse investigativo para com o Clube da Esquina, pude verificar, em contrapeso, que alguns autores consideravelmente gabaritados em distintas áreas (Sociologia, História, Musicologia ou Estudos da Linguagem) ou não mencionam o grupo em seus trabalhos ou o fazem em pequenas notas de reconhecimento à sua atuação. A esse respeito são exemplos as obras *Da Bossa Nova à Tropicália* (2004), de Santuza Cambraia Naves; “*Seguindo a canção*” (2001) e *Síncope das ideias* (2007), de Marcos Napolitano; *Do fundo do quintal à vanguarda* (1996), de José Roberto Zan; *O cancionista* (2002) e *O século da canção* (2004), de Luiz Tatit; e *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti.¹⁹ Nessas e em outras fontes bibliográficas, percebe-se a predileção por algumas manifestações musicais consideradas peças-chave para se compreender a produção cultural da década de 1960: o Samba e a Bossa Nova (como matrizes negadas e/ou afirmadas), a Bossa Nova engajada, a Jovem Guarda, a Canção de Protesto e a Tropicália. Ademais, quando se faz uma busca sobre música popular brasileira produzida nos anos 1960/70, tais temáticas ainda figuram como as mais recorrentes nos acervos das universidades.²⁰

Esse quadro – embora demonstre a escassez de informações sobre os vários artistas e grupos musicais que despontaram na passagem das referidas décadas – é, contudo, representativo da recente formação de um campo de estudos em música popular, objeto que, por ser amplo e diversificado, trafega nas fronteiras da interdisciplinaridade, abarcando áreas com diferentes epistemologias e métodos de investigação.²¹ Pode-se dizer que o principal objetivo dos estudos a pouco mencionados, sem querer fechar os olhos às suas particularidades, concentrou-se na

¹⁹ Apesar desses autores se vincularem menos à musicologia e mais à área de humanidades, a menção a eles se justifica pela observância de que, normalmente, suas pesquisas são tomadas como referências básicas no diversificado território acadêmico que trata da música popular brasileira.

²⁰ Consultei, pessoalmente ou via plataformas *online*, vários acervos de bibliotecas das seguintes instituições: Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade Federal de São João Del Rei, Universidade de Brasília, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal da Bahia e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e de Minas Gerais.

²¹ Sobre os domínios dos variados campos disciplinares e suas inter-relações no estudo da música popular, Elizabeth Travassos (2005) desenvolveu um interessante ensaio pontuando as diferentes e semelhantes abordagens que, ultimamente, têm sido produzidas acerca desse objeto.

compreensão do fenômeno MPB, o qual, por sua vez, esteve intrinsecamente conectado ao cenário político-cultural dos anos 1960.

O historiador Marcos Napolitano, autor de trabalhos amplamente divulgados e reconhecidos na esfera acadêmica, fornece uma argumentação interessante e elucidativa do que acabei de sugerir. Em sua concepção, a Bossa Nova – e todo o complexo de polêmicas surgido em torno de suas inovações técnicas e estéticas – representou o mote propulsor de uma primeira fase de institucionalização da MPB (cf. NAPOLITANO, 2001).²² Alguns músicos que sucederam a canção bossa-novista – como Chico Buarque e Edu Lobo – ou aqueles diretamente egressos de seu momento mais efervescente – como Sérgio Ricardo e Carlos Lyra – tomaram o estilo como uma espécie de sinônimo de modernidade musical. Para eles, a Bossa Nova deveria ser aproveitada no âmbito da forma e modificada em seu conteúdo, pois este passou a ser considerado insuficiente para abarcar as contradições socioeconômicas e políticas vivenciadas pela sociedade brasileira num contexto de iminência e de vigência da ditadura militar. Já outros compositores – como, por exemplo, Geraldo Vandré –, ainda que não estivessem totalmente à margem de contribuições provenientes do jazz e da Bossa Nova, optaram por uma linguagem estética e harmônica mais simplificada. Apesar desses diferentes projetos, ambos aclaravam a marcante presença de certo teor “nacional-popular”, característica que, em meados dos anos 1960, distinguiu a sigla MPB da larga e corrente ideia de “música popular brasileira” que se afirmaria posteriormente (cf. *idem*, 2002a: 72).

Por volta de 1967, o Tropicalismo musical – encabeçado por figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duprat e Os Mutantes –, adentrou nesse meio artístico trazendo uma proposta altamente provocativa para a heterogênea vertente de compositores tachada de “nacionalista” ou “engajada”. Os tropicalistas, embora não se isentassem de incorporar em suas obras uma leitura da tradição da música brasileira, se valeram de guitarras, paródias, elementos *kitsch* e, ainda, se aproximaram do rock típico da Jovem Guarda. Apesar de afrontar aqueles identificados com a MPB, o Tropicalismo também acabou sendo vinculado a este termo, contribuindo, inclusive, para consagrá-lo junto à chamada “era dos festivais”. Segundo Marcos Napolitano, tal movimento selou um primeiro processo de institucionalização da referida sigla, cujo estopim inicial teria sido alavancado, outrora, com a Bossa Nova (cf. *idem*: 2007: 139).

²² Para maiores informações sobre as polêmicas travadas entre críticos e defensores da Bossa Nova à época de seu surgimento, ver: PARANHOS, 1990.

O diagnóstico do historiador, por mais que explore aspectos não cogitados por outros pensadores do assunto, sintetiza, de certa forma, a opinião vigente sobre a consolidação da MPB. Observando a precária ou a nula alusão ao Clube da Esquina nos estudos desse e de demais pesquisadores conceituados, presumi que, para eles, essa manifestação musical não teria participado daquele processo. Todavia, as raras citações encontradas a respeito do Clube da Esquina entre esses autores propendem a situá-lo a partir do início da década de 1970, identificando-o como uma “vertente” e/ou “tendência da música popular brasileira com características próprias”, como apontou, por sua vez, a sociológica Santuza Cambraia Naves (2010: 120). De modo similar, Napolitano explica que

(...) entre os anos 1972 e 1975, começa a fortalecer a expressão “tendências” para rotular experiências musicais que recusam o *mainstream* do samba-bossa nova e não aderiam completamente ao pop sem no entanto recusá-lo, a mais famosa era a dos “mineiros” (também conhecido como “Clube da Esquina”) e a dos nordestinos (sobretudo os cearenses Fagner, Belchior e Ednardo) (NAPOLITANO, 2002b: 8. Grifo meu).

Essa vaga definição surgida naquele período pretendia dar conta de sonoridades que não se deixavam etiquetar, como ilustra, por exemplo, um caso curioso relatado por Milton Nascimento: “Quando eu fui à Dinamarca a primeira vez (...), tinha lá o cartaz do festival de jazz: ‘(...) Miles Davis: jazz; Fulano de Tal: *rhythm and blues*; Milton Nascimento: Milton’. Ninguém conseguia explicar minha música”.²³ Percebe-se que a palavra *tendências*, que não deixa de configurar um rótulo, é denotativa da pluralidade de ritmos, gêneros e estilos musicais consideravelmente mesclados pela geração de compositores que despontou após o Tropicalismo. Mesmo assim, além de estar implicitamente vinculado a componentes regionais – dos quais me ocuparei ainda neste capítulo – o termo me parece questionável para abranger, sob um mesmo prisma, os “mineiros” do Clube da Esquina e os nordestinos Fagner, Belchior e Ednardo. A esse respeito, é notório que o envolvimento mútuo em gravações e o estabelecimento de parcerias que duraram cerca de uma década só ocorreram intensamente no primeiro caso. Ou seja, o tratamento do Clube da Esquina como uma *tendência* pode não levar em conta o espírito coletivo que caracterizou a obra do grupo, sobretudo na primeira metade da década de 1970. No entanto, o uso de tal expressão me parece mais adequado que a posterior configuração da turma “mineira” como um *movimento musical*.

²³ Cf. Entrevista de Milton Nascimento a Márcio Borges, disponível *online* em: <<http://museuclubedaequina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento>>, acesso: 21 jan. 2011.

Um recente trabalho sobre o Clube da Esquina, tomando a mesma citação de Marcos Napolitano como referência, porém com outra perspectiva, também questionou a indicação do historiador, desconsiderando, todavia, que se trata menos de uma opinião e mais da observação de um termo utilizado à época. Ciro Canton argumenta que o vocábulo *tendências* “mais parece uma tentativa de rotular as manifestações que fugissem às vertentes que, para o autor, seriam as predominantes” (CANTON, 2010: 13). Com igualável senso analítico, a maioria das pesquisas produzidas sobre o Clube da Esquina vem se apoiando no desejo de o valorizarem como uma referência matricial para a história da MPB. Para tanto, muitos desses estudiosos equiparam o contexto de atuação do grupo com aquele em que operou o Tropicalismo, assinalado como uma das vertentes tidas como predominantes. As comparações tecidas entre ambas as manifestações artísticas se erguem no intuito derrubar discursos canonizados acerca da revolução imprimida pela Tropicália na cultura brasileira, como se pode ler, por exemplo, no trecho a seguir: “(...) muitos pesquisadores apontam o Tropicalismo como o movimento mais importante da música brasileira. Mas é provável que eles não tenham tido êxito ao avaliar a grandiosidade da música do Clube da Esquina para chegar a tal conclusão” (OLIVEIRA, 2006: 18).

Apesar de concordar com a existência de certa exaltação e supervalorização no que se refere à música e à atitude tropicalista – o que se observa, principalmente, em fontes de cunho não acadêmico –, a problemática que me pareceu fundamental ao avaliar o teor das concepções defendidas por grande parte dessas investigações não se vincula somente a essa crítica. Antes, percebi uma tácita confusão a respeito do que se entende por Clube da Esquina, o qual é recorrentemente avaliado como um movimento musical que, *pari passu*, disputou e perdeu uma luta por legitimidade com o Tropicalismo.

Certamente, as transformações socioculturais, nas quais a produção musical está incluída, não ocorrem sem a devida maturação de um processo. E, nesse sentido, não seria descabido conjecturar que, no contexto do final dos anos 1960, o Clube da Esquina, como um ninho de amizades e composições, já se encontrava representado por, principalmente, Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos. Em relação a esses “sócios” do grupo, não há porque negligenciar seus laços, suas parcerias e sua introdução no meio artístico como episódios já claramente visíveis naquela década. No entanto, por mais que dois deles houvessem participado de um festival levando uma proposta sutilmente destoante dos principais embates que caracterizaram a época – assunto que ressaltarei ao longo do trabalho –, falar em Clube da Esquina naquela

conjuntura e/ou querer impô-lo no debate entre o Tropicalismo e a Canção de Protesto (ou engajada) exprimiria, no mínimo, uma *ideia fora do lugar*. Tal tentativa anacrônica não levaria em conta os sentidos construídos em torno da expressão que dá nome ao grupo, pois esta passou a vigorar a partir do início dos anos 1970 como resultado, em grande medida, da sonoridade singular desenvolvida no LP duplo intitulado *Clube da Esquina*, o qual evidencia o aspecto coletivo, agregador ou grupal atribuído a tal designação.

De acordo com a musicista Thais Nunes, que elaborou análises formais interessantes sobre a obra dos artistas em foco, o álbum *Clube da Esquina*, lançado em 1972 e assinado por Milton Nascimento e pelo estreante Lô Borges, “foi o primeiro trabalho que conseguiu reunir (...) os elementos composicionais e interpretativos” que se encontravam um tanto quanto dispersos nos LPs anteriores (cf. NUNES, 2005: 34). Lô, a propósito, juntamente com Beto Guedes, é uma das figuras responsáveis por trazer o rock e o *pop* às composições de Milton Nascimento. Fã incondicional dos Beatles, ele já contava com a gravação de sua composição “Para Lennon e McCartney” (em parceria com os letristas Fernando Brant e Márcio Borges) no LP *Milton*, de 1970. Esta canção, que inclusive é faixa de abertura desse disco, chamou em muito a atenção de artistas e jornalistas, os quais não esperavam escutar guitarras distorcidas e teclados ensandecidos incluídos no trabalho de Milton Nascimento, músico até então identificado com uma “mistura empolgante (...) de moda de viola e jazz”.²⁴

O que quero enfatizar é que a significativa modificação estética percebida a partir do LP *Milton* – que também contou com a fundamental participação da banda de rock progressivo Som Imaginário – constitui um dos fatores basilares que cooperaram com a difusão sociocultural do emblema “Clube da Esquina”. É inegável que a veiculação desse título por críticos, mídia e fãs possibilitou que ele adquirisse tamanha abrangência capaz de englobar toda uma produção discográfica lançada a partir de 1967 até, aproximadamente, princípios da década de 1980. Com efeito, talvez possa parecer dispensável combater essa larga noção se considerarmos que ela traduz uma maneira mais prática de abarcar a vasta obra dos artistas identificados com o Clube da Esquina. Não obstante, o que está em jogo não é apenas a dimensão obtida por esse rótulo e/ou os significados erguidos ao seu redor, mas sim o contexto específico em que ele emergiu.

Observar as características dos três primeiros fonogramas gravados por Milton Nascimento fornece pistas importantes para se perceber a significativa mudança de perspectiva que o

²⁴ Cf. SOUSA, Artur de. “O mundo vai cantar no Rio”, *Manchete*, n.º 808, Rio de Janeiro, 14 out. 1967, p. 19.

compositor, ao lado de seus companheiros, instituiu nos discos ulteriores. Tais modificações, vinculadas à experimentação coletiva, ao rock e à contracultura, mesmo que se encontrassem sutilmente presentes nas formações artísticas dos músicos em pauta, só vieram à tona na ocasião em que o Tropicalismo já havia se desestruturado, deixando, porém, marcas expressivas de um posicionamento estético e político no meio artístico em que se inseriu. Logo, nomear de “Clube da Esquina” um momento inicial alocado na década de 1960 e mais voltado para os LPs de Milton Nascimento e para as parcerias que ele estabeleceu com, especialmente, Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, pode não condizer com o decurso histórico e com as demandas internas e externas inerentes à posterior afirmação do grupo num campo artístico-musical. Este campo, por sua vez, passou a enfrentar, no início da década de 1970, problemas de ordem estética e político-econômica diferentes dos que singularizaram um primeiro processo de institucionalização da MPB. Talvez seja esse um dos motivos da negligência de certos pesquisadores para com o Clube da Esquina, haja vista que eles se propuseram a estudar os conflitos e o contexto sociopolítico que, nos anos 1960, demarcaram uma considerável parcela da produção musical.

Milton Nascimento, apesar de ter participado do II FIC, em 1967, e apresentado uma proposta estético-musical destoante da que era encampada pela Tropicália – porém não exatamente correlata a algumas concepções “engajadas” ou “nacionalistas” –, só conquistou um considerável *status* e prestígio como artista, no Brasil, em meados da década de 1970. De todo modo, sua entrada no campo da MPB e as particularidades das canções que ele apresentou em seus três primeiros discos não receberam muita atenção no âmbito das pesquisas mais referendadas sobre música popular. Com a finalidade de contribuir nesse sentido, considere relevante compreender o teor de alguns impasses que permearam a atuação do músico nos anos 1960, bem como as bagagens político-culturais que ele e seus parceiros adquiriram no início de suas carreiras, levando em conta que esses aspectos são fundamentais para o entendimento da posterior configuração do Clube da Esquina.

1.2 “Solto a voz nas estradas”: trilhando o caminho nos anos 1960

Com esse verso, adornado por arranjos de cordas e uma interpretação visceral, Milton Nascimento (ou simplesmente Bituca, para os amigos), conquistava os ouvintes agitados que lotavam o ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, durante a final do II Festival Internacional da Canção, ocorrida em 22 de outubro de 1967 e promovida pela TV Globo. Tendo ao lado no

palco seu parceiro Fernando Brant, o compositor e cantor surpreendeu a crítica com seu toque de violão pulsado – à maneira de uma toada do interior mesclada a samba e jazz – e com sua voz de grande extensão, timbre encorpado e contornos melódicos de que se revestia a letra não menos envolvente. “Travessia”, última palavra do livro *Grande sertão: veredas*, do escritor mineiro Guimarães Rosa (1968a), atava ali – para Milton, Brant e demais artistas que com eles vinham trilhando um caminho de amizades e composições – o passado e o futuro.

Após conquistar o quarto lugar defendendo “Cidade vazia” (de Lula Freire e Baden Powell) no II Festival da MPB exibido pela TV Excelsior em 1966, Milton Nascimento encontrava-se frustrado com tal ambiente competitivo, recusando-se a participar de qualquer evento semelhante. Nessa época, o músico já havia deixado Belo Horizonte, para onde se mudara em 1963 vindo de Três Pontas/MG. Instalado em São Paulo, ele buscava oportunidades no meio musical, as quais, segundo o seu próprio relato, não foram bem-sucedidas: “Eu ficava só compondo. O pessoal achava minhas músicas difíceis de entender. Mostrei música pra todo mundo (...), aconteceu só uma gravação da Elis Regina, a ‘Canção do sal’” (*In*: MELLO, 1976: 47-49). A contragosto dele e sem o seu conhecimento, o cantor Agostinho dos Santos foi o responsável por inscrever, no II FIC, três canções do compositor: “Maria, minha fé”, “Morro Velho” (ambas com letra e música de Milton) – sendo a primeira selecionada entre as quarenta e seis finalistas e a outra classificada em sétimo lugar –, e “Travessia” (com letra de Fernando Brant), que, perdendo para “Margarida” (de Gutemberg Guarabira), alcançou a segunda posição, cabendo o terceiro lugar a “Carolina”, de Chico Buarque. Nessa ocasião, Milton Nascimento, até então desconhecido do grande público, foi igualmente ovacionado com o prêmio de melhor intérprete, chamando a atenção de produtores internacionais e recebendo o apadrinhamento do jazzista e bossa-novista Eumir Deodato (cf. MELLO, 2003: 223-250).

A aparição de Milton Nascimento nesses festivais deu início a uma carreira promissora que, aos poucos, possibilitou que seus companheiros Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta e, depois, Lô Borges e Beto Guedes ganhassem visibilidade. Dali a mais ou menos cinco anos, todos esses seriam reconhecidos, em torno de Milton, como o “pessoal do Clube da Esquina”. Essa turma de amigos e compositores, em princípio formada em vários recantos de Belo Horizonte (ruas, esquinas, bares, cinemas, teatros e shows) agregou, com o passar do tempo, outros nomes sob a chancela de sua denominação: Tavinho Moura, Nivaldo Ornelas, Novelli, Nelson Ângelo, Murilo Antunes, Flávio Venturini e a banda Som Imaginário. As amizades,

sociabilidades, oportunidades, negociações e conflitos que permearam as relações desses artistas – processos que serão abordados ao longo da dissertação – propiciaram o desdobramento de uma sonoridade ao mesmo tempo plural e singular. Embora uma parcela desses artistas houvesse registrado em discos dos anos 1960 suas primeiras composições conjuntas, a soma das características fundamentais que os distinguiam (dentre elas o rock, a contracultura, a aproximação com temas latino-americanos e a contestação à ditadura) aponta para o início da década seguinte, na qual eles adensaram o aspecto coletivo de suas criações, alcançando um considerável, porém gradual, reconhecimento da crítica.

Nas biografias de alguns dos músicos e letristas vinculados ao Clube da Esquina, ademais da variedade de estilos musicais e informações estéticas que permearam suas formações, é possível averiguar que, muitos deles, nascidos na década de 1940, foram criados em pequenas cidades, cujos habitantes, respaldados por fortes relações interpessoais, cultivavam costumes e festas consideradas tradicionais, tais como congadas e folias de reis. Milton Nascimento, carioca e filho de empregada doméstica, foi adotado por um casal que o levou consigo, ainda bem novo, para Três Pontas/MG, lugar onde ele cresceu ao lado de primos e dois irmãos. Seu Josino (pai adotivo) era bancário, professor de matemática e uma espécie de “faz-tudo”, inventor; e sua esposa, sra. Lília, dividia as atividades domésticas com o apreço que detinha pela música. Há registros de que, no Rio de Janeiro, ela chegou a ser aluna de Villa-Lobos.²⁵

Ainda criança, Milton conheceu o descendente de ciganos europeus Wagner Tiso, cuja família numerosa era respeitada como produtora de café e excelentes músicos (cf. SILVA, 2009: 19-45). Os conjuntos de baile em Três Pontas, Alfenas/MG e outras cidades da região configuraram-se, para os dois, já adolescentes, uma importante escola musical.²⁶ Além disso, as experiências adquiridas nessa época permitiram que Milton Nascimento se aperfeiçoasse como *crooner* por ouvir e cantar musicais da *Broadway*, sambas e boleros (cf. MELLO, 1976: 190). Ele e Wagner Tiso, após atuarem como componentes do grupo Luar de Prata e do quinteto de rock *W's boys* – alcunha dada em decorrência da primeira letra do nome de seus integrantes (Milton viraria Wilton) –, seguiram, com cerca de vinte anos de idade, rumo a Belo Horizonte, na intenção de articularem maiores oportunidades no meio artístico.

²⁵ Cf. Entrevista de Milton Nascimento a Márcio Borges..., *op. cit.* Maiores informações sobre a infância e a trajetória do músico podem ser encontradas em sua biografia *Travessia: a vida de Milton Nascimento*, escrita pela jornalista mineira Maria Dolores (2006).

²⁶ Sobre o assunto, pode-se consultar, por exemplo, a revista *MPB compositores*: Milton Nascimento (1997).

Na capital mineira, Milton instalou-se em uma pensão situada no Edifício Levy.²⁷ Nessa fase, uma de suas primeiras atividades musicais ao lado de Wagner Tiso alude ao quarteto vocal Evolussamba, integrado também por Marcelo Ferrari e Marilton Borges, este último irmão mais velho de Lô e Márcio Borges. Além de participarem, em 1965, do disco de Bossa Nova *Muito pra frente*, de autoria de Pacífico Mascarenhas, os dois passaram a frequentar o “ponto dos músicos”, onde artistas se reuniam para combinar apresentações e donos de bar, empresários e regentes de orquestras iam à procura de “talentos”, propiciando, assim, que eles convivessem com a “moderna movimentação” musical da cidade.²⁸ O Berimbau Trio, composto por Milton Nascimento no contrabaixo acústico, Wagner Tiso no piano e Paulo Braga na bateria, é fruto desses contatos. O trio, de orientação jazzista e bossa-novista, foi criado exclusivamente para animar as noites da Boate Berimbau, que, situada no famigerado Edifício Archângelo Maletta, no centro da cidade, era reduto de “artistas, músicos, jornalistas, prostitutas e bêbados de variados escalões que ocupavam todas as mesas disponíveis no local” (BORGES, 2011: 53). Segundo Márcio Borges, “Bituca se tornou contrabaixista por uma questão de sobrevivência, [pois] nunca tocara baixo na vida” (*idem*).

Essa trajetória artística percorrida por um jovem negro com pouco mais de vinte anos ganharia novas conotações ao acerca-se, primeiramente, do militante do movimento estudantil Márcio Borges e, logo depois, do aficionado em poesia e literatura Fernando Brant, numa época em que a capital de Minas Gerais vivia uma interessante efervescência no âmbito político-cultural.²⁹ Fernando Brant, de Caldas/MG, aos cinco anos de idade trasladou-se com sua família para Diamantina/MG, em decorrência da profissão de seu pai, que era juiz. Aos nove anos, ele, seus pais e mais nove irmãos se mudaram para a ainda bucólica Belo Horizonte do início dos anos 1950 (cf.

²⁷ O Edifício Levy, localizado à av. Amazonas no centro de Belo Horizonte, representou o primeiro ponto de contato entre Milton Nascimento e a família Borges, que havia se trasladado para lá, em meados dos anos 1960, em decorrência da reforma da casa da rua Divinópolis. No final da década, quando Milton já havia partido rumo a São Paulo, os Borges retornaram à antiga residência, alocada no bairro periférico de Santa Tereza, hoje considerado um dos mais nobres da cidade. A esquina próxima, a propósito, tornou-se o mote propulsor da expressão “Clube da Esquina”.

²⁸ As canções do LP *Muito pra frente*, um projeto do bossa-novista mineiro Pacífico Mascarenhas, exploravam arranjos vocais semelhantes aos de Os Cariocas, transitando também por territórios jazzísticos. Tal disco, gravado pela Odeon, além de possibilitar a Milton e a Tiso novas oportunidades no meio musical, dado que Pacífico era amigo de vários artistas do Rio de Janeiro, demonstra que a Bossa Nova fez parte das escolhas estéticas desses dois músicos. Para maiores informações, ver: DINIZ, 2010. Já em relação ao “ponto dos músicos”, este se situava numa calçada da av. Afonso Penna, próxima ao cruzamento da av. Amazonas. Em meados dos anos 1960, o “ponto” se tornou alvo de encontros de vários músicos de Belo Horizonte, os quais estavam antenados com as transformações estéticas advindas do jazz e da Bossa Nova. Alguns desses artistas conquistaram um alto prestígio local, como é o caso de Paulo Horta, Marilton Borges, Hélius Vilela, Nivaldo Ornelas, Paschoal Meirelles, Chiquito Braga, Aécio Flávio e Célio Balona.

²⁹ Para mais informações sobre a efervescência cultural e política e sobre o crescimento da indústria cultural em Belo Horizonte no fim dos anos 1960 e, especialmente, na década de 1970, ver: CASTRO, 1994.

BRANT, 2005: 53-64). Leitor entusiástico de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, autores que lhe inspiraram temáticas para várias composições, ele chegou a ser correspondente da revista *O Cruzeiro*, atividade da qual “tem tirado muitos versos do que vê como jornalista”.³⁰ Referindo-se a Fernando Brant, Márcio Borges diria que o amigo melhorou sua parceria com Milton Nascimento, pois “trouxe poesia, enquanto eu e Milton pensávamos só em revolução e cinema”.³¹ Tais pensamentos, apesar de críticos à sociedade de seu tempo, não deixavam de expressar uma postura romântica, existencialista e holística. Recordando-se dos anos 1960 e da amizade com Milton, Borges confirma essa perspectiva, na qual o “povo” aparece como oprimido, idealizado e envolto por um sentido cristão.

Eu lembro da gente ter uma coisa assim tão romântica... E quando começávamos a pensar no povo brasileiro, no povo latino americano, na opressão, nas grandes diferenças, nos abismos entre as classes, entende? Isso nos levava às lágrimas. A gente era tão sentimental a respeito disso, éramos tão comovidos por essa realidade brutal do terceiro mundo, com as diferenças sociais, as diferenças de classe, que a gente se comovia às lágrimas. Eu me lembro de abraçar o Bituca, e, abraçado na árvore, a gente chorava pelos pobres e pelos deserdados. A gente tinha isso, esse amor altruísta mesmo, de verdade... Uma coisa jovem, uma coisa ingênua. Tudo bem..., mas era legítimo, era de verdade...³²

O belo-horizontino Márcio e seu irmão Lô Borges representam, respectivamente, o segundo e o sexto filhos de Salomão Borges (jornalista e originário de uma família bem-sucedida do ponto de vista econômico) e de Maria Fragoso Borges (professora primária e filha de lavadeira e soldado). Cinéfilo, Márcio era visitante assíduo do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos). Ali, ademais de assistir às aulas de *experts* no assunto, havia a possibilidade de ver e debater sobre filmes recém-criados e oriundos de vertentes como o cinema soviético, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro. Conta-se que Márcio foi o responsável por introduzir Milton Nascimento no “mundo da cinefilia”, com o qual criou um considerável número de canções com componentes fílmicos (*In*: VILARA, 2006: 110-112). Das sessões que assistiram juntos, e especialmente as dedicadas ao filme *Jules et Jim* do cineasta francês François Truffaut, nasceram as primeiras composições de ambos: “Crença”, “Gira girou” e “Paz do amor que vem”, posteriormente intitulada “Novena” (cf. BORGES, 2011: 68). Esta canção, que só viria a ser gravada por Beto Guedes em

³⁰ Cf. “Fernando Brant”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 22 mar. 1972, p. 1.

³¹ Cf. Entrevista de Márcio Borges. *In*: “Biografia vai às origens do Clube da Esquina”, *Folha de S. Paulo ilustrada*, 5.º Caderno, São Paulo, 31 jul. 1996, p. 1.

³² Cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan. 2011. Grifo meu.

1978 em seu LP *Amor de índio*, o qual já trazia um forte embasamento estético calcado no *pop-rock*, retratava a percepção sensibilizada de Márcio acerca das injustiças e contradições sociais: “Se digo amor/ só é por alguém/ é pelos malditos deserdados desse chão”.

Assim como os Borges, Toninho Horta nasceu e cresceu em Belo Horizonte, numa época em que a cultura, a população e a geografia da futura metrópole ainda remetiam às cidades do interior. Filho de mestre de obras e funcionária pública, ele e seus cinco irmãos – com destaque para o instrumentista Paulo Horta – tomaram gosto pela música ainda meninos, incentivados pela família. Amante do jazz e da Bossa Nova, Toninho também chegou a participar, porém sem sucesso, do II FIC, no qual inscreveu duas composições: “Maria madrugada”, em parceria com sua prima Junia Horta (cf. MELLO, 2003: 447) e “Correntes”, em parceria com Márcio Borges (cf. BORGES, 2011: 167). Por sua concepção estética, o músico, que morou próximo ao Edifício Levy por um período, não se relacionava bem com os garotos mais novos que integrariam a turma: Lô Borges e Beto Guedes, os quais, no fim dos anos 1960, montaram o conjunto The Beavers para homenagear os Beatles: “Eu sentia que tinha certo retraimento quando eu passava na rua com o violão; o Lô e o Beto me olhavam meio de rabo de olho e diziam ‘ah, aquele cara da harmonia, da Bossa Nova, não tá com nada’, e eu devia estar pensando ‘aqueles roqueiros também não tão com nada’” (cf. Toninho Horta. *In*: TEDESCO, 2000a: 191).

Tais diferenças, no entanto, seriam atenuadas na ocasião em que os três músicos competiram no I Festival Estudantil da Canção (I FEC), evento organizado pelo bossa-novista mineiro Bob Tostes e ocorrido em 1969 no Teatro do Instituto de Educação de Belo Horizonte.³³ Esse festival exemplifica mais uma alternativa artístico-cultural que respaldou a capital mineira no fim dos anos 1960, cidade para onde Beto Guedes migrou ainda criança juntamente com seus pais e sete irmãos. Natural de Montes Claros/MG e filho do compositor de choros, serestas e sambas-canções Godofredo Guedes, Beto assumiria uma importância crucial para o grupo “mineiro” a partir da década de 1970, sobretudo quando foi convidado por Milton Nascimento e Lô Borges para participar do álbum duplo *Clube da Esquina*, lançado em 1972.³⁴

³³ Cf. Entrevista de Bob Tostes concedida à autora. Gravação digital, duração 90 min., Belo Horizonte/MG, 18 maio 2008. Realizei esta entrevista à época em que desenvolvia a pesquisa *Para além da Zona Sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais* (DINIZ, 2010).

³⁴ Essas informações sobre Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges e Lô Borges foram obtidas com base em seus depoimentos publicados no site: <<http://museuclubedaesquina.org.br/>>, acesso em datas diversas.

Outro dado que informa sobre a movimentação artística de Belo Horizonte nos anos 1960 diz respeito ao escritor, poeta e professor Affonso Romano de Sant'Anna. Em 1962, ele liderou a inauguração de uma filial do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), experiência que, em âmbito nacional, foi extinta pela ditadura em 1964.³⁵ Embora as concepções delineadas pelos CPCs tenham reverberado na produção artístico-musical daquela década, para os então estudantes Fernando Brant³⁶ e Márcio Borges, tais orientações estéticas e políticas não tiveram grande impacto na vivência e na produção dos artistas ligados a Milton Nascimento.

Eu não me lembro de participar do CPC em Belo Horizonte (...). O CPC foi uma coisa que rolou mais entre Rio-São Paulo, foi uma coisa do Centro Popular de Cultura, que eram umas ideias levadas a cabo pelo Vianinha, principalmente pela galera do teatro, na época... eles que levaram muito a fundo o lance do CPC. Na música tinha a participação de Sérgio Ricardo, que também tinha um pé no CPC... Mas na verdade, aqui, em Belo Horizonte, isso foi substituído pelos partidos clandestinos, direto, sabe? A galera que continuou mexendo com cultura e os estudantes que quiseram mexer, que quiseram trabalhar as contradições do capitalismo, tiveram coragem de ir pra clandestinidade e armar partido político clandestino feito a POLOP, feito COLINA, VAR-Palmares, etc... E eu participei da criação desses aqui em Belo Horizonte... Nós éramos estudantes, eu era estudante nessa época, então eu tava junto com eles... Inclusive, a Dilma, nossa presidente, é minha amiga dessa época (cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora..., *op. cit.*).

Márcio Borges, em seu livro de memórias (cf. BORGES, 2011: 135), reafirma sua aproximação com militantes de grupos clandestinos, com os quais diz ter estabelecido contatos na década de 1960. Uma ligação mais acentuada a esse respeito aponta para o fluminense de Niterói Ronaldo Bastos. Há indícios de que, nos anos 1970, ele chegou a se mudar do Brasil por conta de seu envolvimento com a luta armada (cf. RIDENTI, 2000: 347), o que se pode constatar em sua letra para “Quatro luas” (com música de Nelson Ângelo), que retomarei adiante. Obviamente, tais orientações políticas não fizeram parte da vida de todos os artistas identificados com o Clube da Esquina, alguns dos quais se postulavam, até mesmo, como “apolíticos”, o que não os isentava, porém, de compartilharem um universo plural de significados e sentimentos próprios de uma época.

³⁵ Cf. Depoimento de Affonso Romano de Sant'Anna concedido à autora via *email*, 24 jun. 2010. Sant'Anna é autor de várias poesias publicadas na série “Violão de Rua” dos *Cadernos do povo brasileiro*, projeto coordenado pelo CPC e editado pela Civilização Brasileira.

³⁶ Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 30 jul. 2010.

Venho tentando ressaltar as principais características que uniram os músicos e letristas mais representativos do Clube da Esquina. Esses dados biográficos deixam antever que eles iniciaram suas amizades e algumas atividades artísticas conjuntas em meados da conturbada, mas não menos criativa e ousada, década de 1960. Provindo de famílias numerosas e de uma classe média em relativa ascensão, eles se encontraram num lugar e num período histórico específico, no qual puderam dividir suas semelhantes e diferentes trajetórias. Dotados de muitos pontos em comum, tais jovens vivenciaram, à sua maneira, as transformações políticas que marcaram aqueles anos. Compartilhando ideais e utopias disseminados por um *Zeitgeist*, ou “espírito de época do Maio de 68”, “a causa de tudo isso”, para Márcio Borges, “tinha sido a irradiação original e irrepetível, emanada daquela concentração única de talentos que se esbarraram dentro de uma época precisa, brotando dela como frutos inevitáveis. Por isso, tal conjunção jamais voltaria a se repetir, pois assim são todas as épocas” (BORGES, 2011: 365).³⁷

Atentos a diversos estilos musicais, ao cinema, à literatura, às heranças culturais mineiras e – alguns deles – aos movimentos estudantis ou a grupos mais radicais, os sujeitos em pauta desenvolveram um sentimento de repulsa similar – mais aguçado em uns do que em outros – para com os limites impostos pela ditadura civil-militar brasileira. Críticos, porém românticos em vários sentidos, a denúncia das injustiças sempre foi uma premissa seminal das obras que eles criaram no decorrer de suas carreiras. Formados por seu tempo e lutando para se integrarem no meio artístico de Belo Horizonte e fora dele, a apresentação e o gradativo sucesso conquistado por Milton Nascimento a partir do II FIC significaram uma porta de entrada para os futuros integrantes do Clube da Esquina no rol de debates acerca da MPB.

Milton Nascimento e seus primeiros parceiros, diante das acirradas lutas simbólicas que caracterizaram a “era dos grandes festivais”, foram recebidos como partidários das teses do “nacional-popular”, que, em alguma medida, ainda se encontravam embasadas no Anteprojeto do Manifesto do CPC.³⁸ A produção cepecista, e também aquelas que aderiram total ou parcialmente

³⁷ A chamada “época 68” não incluiu somente as especificidades desse ano emblemático. Pelo contrário, reuniu uma diversidade de acontecimentos que, anteriores e/ou posteriores, foram marcados pelo “diálogo tenso e criativo” entre a “rebeldia contra a ordem e [a] revolução social por uma nova ordem” (RIDENTI, 2000: 44).

³⁸ O Anteprojeto do CPC se encontra reproduzido em BUARQUE, 2004: 135-168. Tal documento, escrito entre 1961/62 por Carlos Estevan Martins – então sociólogo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) – “tornou-se o discurso oficial de um projeto programático sobre o nacional e o popular na cultura, sob a ótica do marxismo. (...) A interpretação musical desse texto genérico (...) aproximava-se de algumas teses defendidas por Jdanov no II Congresso de Praga, em 1948: a arte como reflexo das relações sociais de produção e um determinado estágio de evolução econômica de uma Nação” (CONTIER, 1998: 21-22).

às suas ideias, assumiu a arte como recurso de conscientização política. Vários compositores, contrários ao imperialismo, recorriam constantemente à metáfora do “dia que virá”, apresentando uma interpretação um tanto quanto etapista e teleológica da história. O “povo”, eleito como agente evolucionário, necessitava ser esclarecido de sua condição, aspecto que, às vezes, resvalava em certo didatismo e simplificação estética. Contudo, tal produção cultural não se resumiu a um mero reflexo de posições políticas, o que se nota, por exemplo, na linguagem requintada de Carlos Lyra e Edu Lobo analisadas por Arnaldo Contier. Segundo o autor, “devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era *reinventado*, politicamente, sob ângulos diversos”, nos quais, entretanto, certas concepções de *folclore* e *brasilidade* normalmente eram acionadas (cf. CONTIER, 1998: 15). Dito de outro modo, o elemento “popular” deveria moldar o “nacional”.

No que se refere a Milton Nascimento, essa perspectiva encontrou amplo respaldo em sua interpretação para “Viola enluarada”, canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle registrada em um compacto simples de 1968. De um lado, o arranjo e os instrumentos utilizados na música, ainda que reproduzissem uma espécie de “toada” à base de cordas, sopros, bateria e violão, não permitiam que ela fosse classificada como meramente “regional” ou “tradicional”. De outro, sua letra, numa abordagem típica do “nacional-popular”, relacionava a noção de *brasilidade* (centrada em elementos identificados com o meio rural e a cultura popular) à de revolução, tomando a viola como arma de luta.³⁹

Sob esse mesmo viés engajado e nacionalista, Milton Nascimento foi aclamado por algumas revistas e jornais da época, tendo sua canção “Travessia” e seu primeiro disco alçados às paradas de sucesso.⁴⁰ No entanto, é possível notar algumas dificuldades que cruzaram sua conquista por espaço

³⁹ Gravada em um compacto lançado pela Odeon e assinado por Marcos Valle, a letra de “Viola enluarada” dizia: “A mão que toca um violão/ se for preciso faz a guerra/ mata o mundo/ fere a terra/ A voz que canta uma canção/ se for preciso canta um hino/ louva a morte/ Viola em noite enluarada/ no sertão é como espada/ esperança de vingança/ O mesmo pé que dança um samba/ se preciso vai à luta/ capoeira/ Quem tem de noite a companheira/ sabe que a paz é passageira/ pra defendê-la se levanta/ e grita ‘eu vou’/ Mão, violão, canção, espada/ e viola enluarada/ pelo campo e cidade/ porta-bandeira, capoeira/ desfilando vão cantando/ liberdade!...”.

⁴⁰ As seguintes matérias publicadas em revistas dos anos 1960 traziam elogios ao estreante Milton Nascimento: *Fatos e Fotos*, ano VII, n.º 353, Brasília, 04 de nov. 1967, p. 3-9; 22-24; “Milton, favorito da música jovem”, *Intervalo*, n.º 259, 1967, s./ p.; e “Margarida, a flor do festival”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1967, p. 114-117. Já a canção “Travessia” foi registrada como faixa de abertura do LP lançado com as músicas do II FIC, cf. *LP II Festival Internacional da Canção Popular*. Codil, 1967. Esse disco, segundo levantamento do IBOPE, permaneceu no 3.º e no 4.º lugar, respectivamente, como o mais vendido de 30 de outubro a 04 de novembro e na primeira semana de novembro de 1967. Quanto ao primeiro LP de Milton, lançado igualmente pela Codil, ele alcançou a 10.ª e a 14.ª colocação entre os mais vendidos do mês de novembro daquele mesmo ano, cf. *INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. Pesquisa mensal sobre vendas de discos*. Rio de Janeiro, 1967.

naquele campo artístico, o qual, embora ainda estivesse se consolidando, já dispunha de vários aparatos de legitimação capazes de consagrar mais a uns que a outros. A *Rádio Jornal do Brasil*, a propósito, ao fazer um balanço sobre os principais eventos musicais ocorridos em 1967, nem sequer citou a presença de Milton Nascimento no II FIC.⁴¹ Entre os trechos das canções que alcançaram a primeira e a terceira colocação no festival, o locutor do programa Música e Informação se limitou a constatar que metade do público elegeu “Margarida”, de Gutemberg Guarabira, e a outra metade preferiu “Carolina”, de Chico Buarque, o que também se confirma pela seguinte declaração de Juvenal Portella, crítico do referido jornal: “Além dessas duas, havia pouco a aproveitar” (*apud* MELLO, 2003: 237).⁴²

A respeito da negligência ao nome de Milton Nascimento, fato que configura uma rara exceção em meio às muitas aprovações que rondaram sua estreia nos festivais, pode-se cogitar a hipótese (que por enquanto deixo em suspenso) de que ele não se adequava perfeitamente a certas demandas e interesses-chaves que caracterizaram a época. Os impasses que abalizaram a entrada do músico e de seus companheiros letristas na cena artística do eixo Rio-São Paulo, ainda que componham um momento precedente à atuação do Clube da Esquina, tornaram-se, ao longo do tempo, enleados à trajetória do grupo. Nessa direção, tais episódios ajudam a compreender outro problema, haja vista que parte deles diz respeito a certos conflitos simbólicos que, nos anos 1960, envolveram alguns dos futuros “sócios” do Clube da Esquina e os membros do Tropicalismo. Essas disputas por reconhecimento e legitimidade no interior do campo da MPB, por ultrapassarem aquele período e continuarem implícitas ou claramente visíveis nos dias atuais, serão abordadas com maiores detalhes no último capítulo.

Por ora, é cabível atentar que alguns estudiosos, ao contextualizarem a referida década, geralmente comparam a produção musical de Milton Nascimento com a de Edu Lobo. Para Santuza Cambraia Naves isso se revela na partilha de ambos no que tange a “certo culto a Villa-Lobos, principalmente ao seu perfil de pesquisador de sons populares”, condição que a autora também

⁴¹ Cf. Programa Música e Informação: a história de 1967, *Rádio Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1967. Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Acervo: Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC).

⁴² A composição de Guarabira, interpretada também por Gracinha Leporace, além de se apoiar em uma temática amorosa com final feliz, recuperava uma melodia de fácil reconhecimento (“apareceu a Margarina, olé-olé-olé”), mesclando a ela ritmo de marcha e versos com sutis conotações políticas. Apesar de não ter conquistado uma posição destacada na história da música brasileira, “Margarida”, com seu forte apelo folclórico, foi consideravelmente elogiada pelo júri e pelos espectadores desde as primeiras etapas do festival, como pude conferir nas mencionadas fontes jornalísticas. No que compete a Chico Buarque, ele participou do evento como convidado (cf. MELLO, 2003: 241), sendo que já possuía um *status* significativo no emergente campo da MPB, prestígio decorrente, de certa maneira, de sua aproximação com os sambas e a estética de Noel Rosa, compositor tido como um dos pilares da música popular.

atribuiu ao caráter empregado por Wagner Tiso em arranjos e orquestrações (cf. NAVES, 2004: 45-46).⁴³ Atendo-se especificamente às obras de Edu Lobo, Naves salientou que o projeto do compositor “não se tratava de uma proposta regionalista, mas da criação de uma linguagem que expressasse o Brasil” (*idem*: 2010: 41). Nessa mesma linha de pensamento, Marcos Napolitano compreende “o nacionalismo musical de Edu Lobo” como uma tentativa de “desenvolver, inicialmente, uma ‘estilização’ do material cultural ‘arcaico’ como base para encontrar a consciência nacional adormecida”. Em suas palavras, Lobo não pretendia “explicitar o choque do ‘arcaico’ e do ‘moderno’ como definidor da historicidade brasileira”, postura que o aproximava, sob muitos aspectos, do modernismo de Mário de Andrade, mas o afastava, consubstancialmente, dos tropicalistas (cf. NAPOLITANO, 2001: 144).

Observando o princípio da carreira fonográfica de Milton Nascimento é possível se deparar com muitas semelhanças nesse sentido, especialmente acerca da não explicitação do choque entre aspectos considerados arcaicos e modernos. Assim como Edu Lobo, Milton demonstrava certa filiação bossa-novista, já distanciada, porém, dos assuntos mais recorrentes que outrora compuseram as letras do estilo. Ancorado em seus parceiros e, também, em parâmetros jazzistas, ele traduzia o componente “nacional” através de elementos sonoros e temáticos que provinham, sobretudo, de manifestações tidas como folclóricas e populares de Minas Gerais, vivenciadas pelo músico desde a infância. Suas composições, ainda que calcadas em certa “mineiridade” – termo complexo que retomarei mais adiante –, igualmente transcendiam um caráter explicitamente regional, pelo fato de dialogarem com várias vertentes nacionais e internacionais não abarcadas por esse atributo.

No entanto, sutis diferenças entre a produção de Milton Nascimento e a de Edu Lobo são latentes. Em parte das canções criadas por Milton e seus companheiros no contexto da década de 1960 havia nuances destoantes de certo ideário cepecista. Edu Lobo, ao contrário, manteve estreitos vínculos com concepções difundidas a partir da experiência do CPC, sobretudo no que se refere às suas obras destinadas ao show *Arena conta Zumbi*, estreado em São Paulo em maio de 1965 e que perdurou em cartaz até 1967. Embora não seja uma regra geral, as letras de algumas músicas dos

⁴³ Comentando sobre a canção folclórica e nordestina “Caicó”, incluída no LP de Milton Nascimento *Sentinela* (1980) e cuja melodia já havia sido incorporada por Villa-Lobos ao terceiro movimento das “Bachianas Brasileiras n.º 4”, Naves pontuou que os “mineiros” inverteram o procedimento de Villa-Lobos: “Villa, como costuma fazer com o ‘populário’ musical, trabalhou essa cantiga numa transfiguração erudita; Milton e Wagner a retomaram a partir da transposição erudita de Villa-Lobos, retrabalhando-a num registro híbrido de informações populares” (NAVES, 2004: 46).

primeiros discos de Milton Nascimento pouco expressavam uma noção de “povo” como sujeito “histórico potencialmente revolucionário”, ou como aquele que apostaria na vitória para o “amanhã”. Já em Edu Lobo, a retórica do “dia que virá” encontrou reforço, por exemplo, em “Ponteio”, uma composição amplamente conhecida e dotada de alto rigor técnico. Com letra de Capinam, ela venceu o III Festival da MPB apresentado pela TV Record, evento realizado em São Paulo em setembro e outubro de 1967: “Certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ esse dia estou certo que vem/ digo logo o que vim prá buscar/ Correndo no meio do mundo/ não deixo a viola de lado/ vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar prá cantar.../ Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar!...”⁴⁴

Além disso, em Edu Lobo era perceptível um procedimento formal acerca do discurso sonoro. Em outras palavras, parecia existir certa intenção de retratar e alcançar o “povo” – despertando nele o inconsciente nacional adormecido, conforme propôs Mário de Andrade – por meio de gestos harmônicos e melódicos resultantes de uma expressiva dedicação ao estudo do “folclore” (em especial o de origem nordestina) e da música brasileira, incluindo a de matriz erudita. Essa intenção certamente não deixou de permear as primeiras composições de Milton Nascimento. Porém, suas pesquisas de sons populares, de acordo com a observação feita por Santuza Cambraia Naves, provinham menos de um discernimento formal que intuitivo.⁴⁵ O músico, operando como quem falava sobre seus próprios dilemas, estava mais próximo de uma noção de “povo” como reserva de autenticidade, nobreza ou cordialidade, elementos que às vezes não apresentavam uma conotação que pudesse ser entendida como revolucionária, mas que também eram característicos de uma “cultura nacional-popular”.

Conectando algumas de suas primeiras obras com os temas mais cogitados à época dos grandes festivais, como a “viola” e o “sertão”, o autor de “Travessia” expressava um viés criativo mais melancólico que provocador. É preciso considerar, entretanto, que “provocação” e “melancolia” não figuravam como aspectos necessariamente excludentes na produção musical do período, embora um ou outro se sobressaísse dependendo da temática abordada, do propósito do autor, do arranjo empregado ou mesmo da entonação dos intérpretes. Em “Maria, minha fé”, canção

⁴⁴ “Ponteio”, com interpretação de Edu Lobo e Marília Medalha, está incluída no LP *III Festival da Música Popular Brasileira*, lançado em 1967 pela Philips.

⁴⁵ Perguntado pelo jornalista Jaguar, de *O Pasquim*, se sabia música, Milton respondeu: “Sou muito do solfejo, mas não sou da pauta. Ia escrevendo ‘Dó’, não sei o quê, cada frase que escrevia já tinha uma melodia, só pra me lembrar mais tarde e passar pro violão”. Cf. Milton Nascimento. In: “Milton Nascimento: preto-de-alma-branca é a mãe de quem falou”, *O Pasquim*, ano X, n.º 496, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978 a 04 jan. 1979, p. 11.

defendida por Agostinho dos Santos no II FIC, é possível notar uma profunda nostalgia tanto na voz ao mesmo tempo potente e lamuriosa do cantor quanto nos versos de Milton Nascimento, que destacavam, por sua vez, um personagem caro aos artistas considerados “engajados” ou “nacionalistas”. Essa música, quase como uma meta-linguagem, sintetizava a recorrência das “marias” retratadas em um vasto número de composições dos anos 1960, conteúdo este recusado e/ou ironizado pelos tropicalistas (cf. NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

Quase triste em meio à noite/ uma voz cantando o amor/ um carinho em cada frase/
e a vontade de se dar/ ouço a tudo e meu silêncio/ trás Maria junto a mim/ Minha
vida, meu trabalho, tudo feito pra Maria/ a Maria a toda hora/ a Maria atrás do
som/ da cor, do dia de cantar/ Minha fé, minha vida, meu trabalho/ tudo feito pra
Maria/ a Maria atrás do som, atrás da cor/ Madrugada, quase dia/ o lamento
emudeceu/ dá lugar a toda gente/ que vem vindo devagar/ e essa gente é tão
‘Maria’...

“Maria, minha fé”, incluída no LP *Milton Nascimento*, de 1967, também salientava experiências de cunho pessoal. Seu compositor, arraigado em valores que atribuía ao “povo” simples, não empregava, nesse e em muitos outros casos, mensagens exortativas. Tal orientação pode ser igualmente encontrada na música que conquistou o sétimo lugar nas eliminatórias da fase nacional do II FIC. “Morro velho”, em seus compassos iniciais, delineava um toque de violão agudo, solado à maneira de uma viola caipira, sob baixos graves bem marcados. Tal referência tímbrica e harmônica, apesar de às vezes camuflada por instrumentos de cordas e bateria, envolvia todo o desenrolar da canção, sustentada em um ritmo lento semelhante a uma toada. Junto com a letra, “Morro velho” levava o ouvinte a se reportar ao Brasil em tempos de colonialismo e escravidão. Segundo Zuza Homem de Mello, “a letra de ‘Morro velho’ foi inspirada numa das visitas [de Milton Nascimento] à fazenda da avó de Wagner Tiso, à beira de uma estrada de ferro, onde moravam o filho do dono e o filho do colono chamado Aniceto Niceto” (MELLO, 2003: 246).

No sertão da minha terra/ fazenda é o camarada que ao chão se deu/ fez a
obrigação com força/ parece até que tudo aquilo ali é seu/ Só poder sentar no
morro/ e ver tudo verdinho/ lindo a crescer/ orgulhoso camarada, de viola em vez
de enxada.../ Filho de branco e do preto/ correndo pela estrada atrás de passarinho/
pela plantação adentro/ crescendo os dois meninos sempre pequeninos/ Peixe bom
dá no riacho/ de água tão limpinha/ dá pro fundo ver/ orgulhoso camarada/ conta
histórias pra moçada.../ Filho do sinhô vai embora/ é tempo de estudos na cidade
grande/ parte, tem os olhos tristes/ deixando o companheiro na estação distante.../
“Não esqueça, amigo, eu vou voltar”/ some longe o trenzinho/ ao deus-dará.../
Quando volta, já é outro/ trouxe até sinhá mocinha para apresentar/ linda como a
luz da lua/ que em lugar nenhum rebrilha como lá/ Já tem nome de doutor/ e agora
na fazenda é quem vai mandar/ e seu velho camarada já não brinca, mas trabalha.

Para Milton Nascimento, tal música “queria dizer tudo”: a percepção do que viu acontecer em um sítio e o sentimento de que algo parecido poderia ocorrer consigo.⁴⁶ Pautando-se em sua condição “racial”, é possível afirmar que ele externava um *discurso transitivo*, aquele em que “o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência” (SODRÉ, 1979: 34), compartilhada e/ou vivenciada pelo artista. Embora os versos da canção enfatizassem relações cordiais entre o menino branco e o menino preto, eles não se furtaram de trazer à tona os conflitos velados presentes nessas relações. Note-se que os dois protagonistas da história, antes inebriados pela inocência das descobertas infantis, logo perceberiam a abismal distância étnica e, sobretudo, de classe que os separava, distância esta acentuada pela impossibilidade de ascensão social do negro trabalhador. Ao apresentar e contrapor as diferentes trajetórias daquele que seria o empregado e do outro que seria o dono da fazenda, Milton retratava a histórica luta de classes. Porém, esta composição, bem como algumas outras vinculadas aos futuros integrantes do Clube da Esquina, ao invés de dar ao “povo” o poder de sublevação diante de uma ordem vigente, preferiu captar uma realidade íntima com desfecho tristonho.

Tal “melancolia”, expressa em muitas letras criadas e/ou interpretadas por Milton Nascimento, fazia com que ele se aproximasse de algumas canções de Chico Buarque, como se pode perceber nos “olhos fundos e tristes” de “Carolina”, obra que, após ser classificada em terceiro lugar no II FIC, foi registrada no LP *Chico Buarque de Hollanda* (1968). Contudo, é preciso levar em conta que o autor de “Morro velho” e “Maria, minha fé” ainda era novato, portanto sob “avaliação”, naquele campo artístico. Além disso, suas abordagens provinham, em larga medida, de um “universo mineiro”. Tais referências culturais, talvez tidas como caipiras, não detinham o mesmo prestígio e força simbólica que os temas e sonoridades nordestinos, já que estes, defendidos, por exemplo, por Edu Lobo, eram tomados como representativos de um Brasil subdesenvolvido e carente de uma revolução social. Respondendo a hipótese levantada anteriormente, suspeito que esse seja um dos motivos pelos quais Milton Nascimento, apesar de estimado no meio musical em que se inseriu, não foi considerado um modelo *sui generis* de “compositor de protesto”, o que se comprova pelas poucas alusões a ele entre pesquisadores que estudaram a MPB dos anos 1960.

No disco *Travessia*, originalmente intitulado *Milton Nascimento*, de 1967, outras canções ganharam tratamentos semelhantes aos até agora analisados. A opção por se narrar histórias a partir

⁴⁶ Cf. Milton Nascimento. In: “Milton Nascimento: preto-de-alma-branca é a mãe de quem falou”, *O Pasquim*..., *op. cit.*

do olhar de quem as viveu – característica encontrada em diversas obras de Milton Nascimento e companheiros – às vezes sugeria não querer intervir em determinada realidade. “Três Pontas”, com música de Milton e versos de Ronaldo Bastos, exemplifica essa postura, a qual se revela um tanto quanto diferente da que seria assumida logo depois pelo letrista. O título da música, como se nota, dizia respeito à pequena cidade mineira onde Milton Nascimento foi criado. Tal atmosfera bucólica, que permeou boa parte da produção dos artistas identificados com o Clube da Esquina, nem sempre denotava tristeza ou nostalgia. Em “Três Pontas”, pelo contrário, o ritmo acelerado e um repetitivo solo de flauta davam um tom festivo e alegre à composição, aspectos que dialogavam com a temática abordada.

Anda, minha gente/ vem depressa na estação/ pra ver o trem chegar/ É dia de festa/
e a cidade se enfeita para ver/ o trem.../ Quem é bravo, fica manso/ quem é triste,
se alegra/ e olha o trem.../ Velho, moço e criança/ todo mundo vem correndo para
ver/ Rever gente que partiu/ pensando um dia em voltar/ e enfim voltou no trem/ E
voltou contando histórias/ de uma terra tão distante, do mar/ Vem trazendo
esperança/ para quem quer nessa terra se encontrar/ E o trem.../ Gente se
abraçando/ gente rindo/ Alegria que chegou/ no trem...

Nessa canção, o trem de ferro detinha o poder de estabelecer um elo entre o interior e o litoral, adquirindo, assim, uma dimensão valorativa conectada ao “novo”, à modernidade. Entretanto, no contexto dos anos 1960, esse meio de transporte também era representativo de um modelo de vida “tradicional” que, aos poucos, era superado por uma modernização econômica conservadora. Essas transformações, nas quais se incluiu a crescente abertura de rodovias e o arrefecimento dos serviços ferroviários, se tornariam mais evidentes em meados da década seguinte, processo que Fernando Brant capturou em “Ponta de areia”, que, com música de Milton Nascimento, seria gravada no LP *Minas*, de 1975.⁴⁷ O trem (e sua identificação com as “raízes mineiras”) foi protagonizado em várias outras obras dessa dupla de compositores, como, por exemplo, em “Encontros e despedidas”, registrada por Milton num LP homônimo lançado em 1985. Sobre a recorrência desse veículo de locomoção em suas letras, Fernando Brant comenta que “viajei demais nos vagões da maria-fumaça quando era menino. (...) Aprendi que trem é vida, observando o apito das máquinas, a fumaça da

⁴⁷ “Ponta de areia”, com um arranjo que, inicialmente, trazia crianças cantarolando o tema da melodia, apresentava uma sonoridade típica do jazz *fusion*, com improvisações livres e compassos que oscilavam entre cinco e quatro pulsações. Esses aspectos musicais, considerados modernos e sofisticados, fundiam-se à letra, que lamentava o abandono das pequenas cidades pelo trem de ferro, símbolo, ao mesmo tempo, de modernidade e tradição: “Ponta de areia, ponto final/ da Bahia-Minas, estrada natural/ que ligava Minas ao porto, ao mar/ caminho de ferro mandaram arrancar/ Velho maquinista com seu boné/ lembra o povo alegre que vinha cortejar/ Maria fumaça não canta mais/ para moças flores, janelas e quintais/ na praça vazia/ um grito, um ai/ casas esquecidas, viúvas nos portais”.

locomotiva, que se avistava ao longe, o vai-e-vem dos passageiros na estação, as mercadorias sendo embarcadas e desembarcadas” (BRANT, 2005: 59).

Assim como “Três Pontas”, “Canção do sal”, de autoria de Milton Nascimento e igualmente incluída em seu LP de estreia, também não possuía mensagens imperativas. Tal como uma *work song* e alheia às “vozes de comando”, sua letra expressava, em primeira pessoa, o ponto de vista do próprio personagem. Este, assemelhando-se ao camarada de “Morro velho”, tomava consciência de sua condição de classe. Embora a labuta na salina se impusesse como necessária para o sustento da família e, por isso, fizesse sentido à existência do trabalhador, ele reconhecia sua opressão, tentando amenizá-la com seu canto cotidiano.

Trabalhando o sal/ é amor o suor que me sai/ vou viver cantando o dia tão quente
que faz/ homem ver criança buscando conchinhas no mar/ trabalho o dia inteiro/
pra vida de gente levar.../ Água vira sal lá na salina/ quem diminuiu água do mar?/
Água enfrenta o sal lá na salina/ sol que vai queimando até queimar/ Trabalhando o
sal/ pra ver a mulher se vestir/ E ao chegar em casa/ encontrar a família a sorrir/
Filho vir da escola/ problema maior é o de estudar/ que é pra não ter meu trabalho/
e vida de gente levar...

“Canção do sal” se tornou muito famosa na voz de Elis Regina, que a interpretou, em 1966 pela Philips, em seu LP *Elis*. No registro da cantora pode-se perceber o maciço uso de procedimentos jazzistas, os quais foram empregados tanto na instrumentação quanto no arranjo elaborado por Chiquinho de Moraes. No que coube ao disco de Milton, é plausível afirmar que, de uma maneira geral, todas as músicas ali incluídas remetiam a planos visuais cinematográficos, apresentando elementos que, além do jazz, estabeleciam conexões (mesmo que tênues) com a Bossa Nova. Essa relativa filiação bossa-novista também se deveu ao trabalho de três arranjadores com amplo conhecimento nesse e em outros campos: Bebeto Castilho e Luiz Eça (integrantes do lendário Tamba Trio) e Eumir Deodato. Eumir, a propósito, intermediaria a gravação do segundo álbum de Milton Nascimento. O LP *Courage*, produzido por Creed Taylor nos Estados Unidos em 1968, contou ainda com a inusitada participação do pianista e jazzista Herbie Hancock, então parceiro do famoso trompetista Miles Davis.

Para fornecer mais alguns exemplos musicais referentes ao LP *Milton Nascimento*, datado de 1967, as canções “Crença”, “Gira girou” e “Irmão de fé” (todas de Milton Nascimento e Márcio Borges) se valiam, em certo sentido, da Bossa Nova. No entanto, elas embaralharam o ritmo característico do estilo ao se sustentarem no samba-jazz, em timbres provenientes de instrumentos de corda e em uma “estética do excesso” que, nos anos 1960, reintegrou com ênfase à cena musical

após a “contenção” e/ou intimismo do momento bossa-novista (cf. NAVES, 2000). “Irmão de fé”, aliás, modelada em compasso quaternário simples, diluiu a rítmica do samba e da Bossa Nova nas oscilações de um dedilhado violonístico e nas marcações do chimbal da bateria, apresentando, também, um espaço para que o piano improvisasse à semelhança do jazz *bebop*.⁴⁸ Enquanto isso, sua letra expressava uma temática parecida com a que foi explorada em várias “canções de protesto” herdeiras do CPC. Por um lado, os versos de “Irmão de fé” exprimiam a urgente necessidade da luta, mas, por outro, acreditavam que a “liberdade” chegaria “no dia de amanhã”.

Meu irmão, fala da vida/ eu, irmão, sei que viver é bom/ mas pra ter mundo que quero/ eu vou fechar corpo na solidão/ Vou fazer faca de prata/ e vou lutar até morrer/ mas vivendo sei de verdade/ minha gente vai me amar/ Meu irmão vai me seguir/ e vai lutar pelo que quer/ senão vai matar/ sangue que brilha/ e parar, força que vai mudar/ Vê no chão tua esperança/ larga atrás tua prisão/ Esta areia vai te matando e/ tira a paz do coração/ Venha, esta areia já está queimando/ para e vê um sol chegando/ tua gente vai ficar feliz/ Anda, novo dia já está nascendo/ liberdade já está chegando/ nossa gente sabe que está vindo/ nosso canto que é de paz/ E vai ter gente vivendo/ gente, enfim, vai ser feliz/ e vais ver que nesta vida/ mesmo a dor vai te sorrir.

Esse tipo de abordagem, que se encontra isolada do restante do disco, assinalava, porém, que alguns artistas ligados a Milton Nascimento, como é o caso de Márcio Borges, compartilharam, a seu modo, um mesmo código de crítica social verificado em grande parte da produção artística do pré-64 e dos anos iniciais após o golpe. Entretanto, ao invés de figuras típicas que representariam o “povo”, como o “favelado”, o “retirante nordestino” ou o “violeiro”, a crença no amanhã se dava mais em âmbito doméstico e cotidiano, no seio da amizade. Note-se que o “culto ao amigo” presente em inúmeras canções de Milton e parceiros, criadas nos anos 1960 ou na década posterior, aproximava-se de certa filosofia católica cristã, que, provavelmente denotativa de uma “cultura religiosa mineira”, almejava recuperar valores como a solidariedade, a compaixão, a partilha e a “fé no irmão”.

A canção do primeiro álbum de Milton Nascimento que mais agradou o público foi, sem dúvida, “Travessia”, cuja divulgação, embora tenha esbarrado em algumas dificuldades, alcançou um considerável êxito logo após o II FIC. A letra, elaborada sob aspectos musicais similares à “Irmão de fé”, porém sem a presença de improvisações, vinculava-se aos causos dos homens nômades e sertanejos. Calcada em um “universo cultural” mineiro e não nordestino, ela contava a

⁴⁸ O *bebop* representa o primeiro estilo de jazz moderno, praticado nos Estados Unidos a partir do início dos anos 1940. Geralmente é caracterizado por uma agilidade rítmica e melódica, complexidade harmônica e ênfase na improvisação.

história pessoal de um caixeiro viajante. Tal narrativa, em meio a uma saga amorosa de perda e superação, desenrolava uma filosofia sofrivelmente conquistada. Os versos de Fernando Brant, citando implicitamente Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, advertiam que a construção do próprio viver dependeria da travessia destemida e ininterrupta por um caminho de pedras, no qual não caberia mais sonhar, e sim enfrentar o presente.⁴⁹

Em “Travessia” é perceptível certa objetividade que, focada na ação cotidiana, expressava o posicionamento político do personagem inserido em seu universo social. Brant demonstraria em “Outubro”, com música de Milton Nascimento, uma concepção similar a esta. Sua letra, na qual o protagonista assumia a responsabilidade diante dos desafios da vida, mesclava-se ao contexto político dos anos 1960. A alusão ao mês em que ocorreu a Revolução Russa de 1917 também indicava a revolução interior que o indivíduo, em busca de companheiros que o auxilhassem, deveria instituir em sua própria trajetória. Essa canção, embora um tanto quanto melancólica, incorporava a ideia de “homem novo”, aquele revolucionário inspirado nos termos de Marx e Che Guevara.

Tanta gente no meu rumo/ mas eu sempre vou só/ nessa terra, desse jeito/ já não sei
viver/ deixo tudo, deixo nada/ só do tempo eu não posso me livrar/ e ele corre para
ter meu dia de morrer/ Mas se eu tiro do lamento um novo canto/ outra vida vai
nascer/ vou achar um novo amor/ vou morrer só quando for/ Ah..., jogar o meu
braço no mundo/ fazer meu outubro de homem/ matar com amor essa dor/ Vou
fazer desse chão minha vida/ meu peito é que era deserto/ o mundo já era assim/
Tanta gente no meu rumo/ já não sei viver só/ foi um dia e é sem jeito/ que eu vou
contar/ certa moça me falando/ alegria de repente ressurgiu/ minha história está
contada/ vou me despedir.⁵⁰

Algumas canções compostas quase à mesma época de “Outubro” deixam antever um embate mais direto em relação à ditadura militar, a qual começava a dar evidências de um maior

⁴⁹ Eis a letra completa de Fernando Brant para “Travessia”: “Quando você foi embora/ fez-se noite em meu viver/ forte eu sou, mas não tem jeito/ hoje eu tenho que chorar/ Minha casa não é minha/ e nem é meu este lugar/ Estou só e não resisto/ muito tenho pra falar/ Solto a voz nas estradas/ já não quero parar/ meu caminho é de pedra/ como posso sonhar?/ Sonho feito de brisa/ vento vem terminar/ vou fechar o meu pranto/ vou querer me matar/ Vou seguindo pela vida/ me esquecendo de você/ eu não quero mais a morte/ tenho muito que viver/ Vou querer amar de novo/ e se não der, não vou sofrer/ Já não sonho, hoje faço/ com meu braço o meu viver...”.

⁵⁰ Sobre essa composição, Fernando Brant explica: “Outubro é o mês do meu aniversário, do Milton e da revolução soviética. Outubro é uma palavra que tinha, e talvez ainda tenha, uma conotação de símbolo de transformação, de mudança. Por isso, quando eu escrevi ‘fazer meu outubro de homem’ todo mundo entendeu (pelo menos os que me cercavam). (...) ‘Outubro ou nada’, diz um poema de Affonso Romano de Sant’Anna. (...) Na música ‘Outubro’ o sentido é claro de, assim como em ‘Travessia’ (‘hoje faço com meu braço o meu viver’), agir sobre o mundo, mudar as condições existentes, individual ou socialmente, através do fazer. O sonho é produto do que eu fiz na minha vida” (*In*: VILARA, 2006: 44). “Outubro” se encontra gravada no primeiro LP de Milton Nascimento, datado de 1967 e, também, no LP *Milagre dos peixes ao vivo*, de 1974.

recrudescimento com a promulgação, em dezembro de 1968, do Ato Institucional n.º 5 (AI-5). “Menino” (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) e “Como vai minha aldeia” (música do mineiro de Juiz de Fora/MG Tavinho Moura e letra de Márcio Borges) são exemplos a esse respeito.

A primeira homenageava o estudante Edson Luís, morto em março de 1968, no Rio de Janeiro, após um confronto com a polícia militar no “Calabouço”, restaurante universitário onde estudantes se reuniam a fim de manifestarem contra demandas educacionais e contra o regime político. O caso, bastante conhecido, obteve grande repercussão, gerando uma significativa comoção nacional. Embora “Menino” tenha sido criada em meio a esse acontecimento, os compositores preferiram não divulgá-la. Segundo relata Márcio Borges, Milton e Bastos temiam parecer oportunistas. Além disso, o envolvimento de Ronaldo Bastos com grupos clandestinos de esquerda acentuava a periculosidade de expor uma canção altamente crítica (cf. BORGES, 2011: 191-192). Por esses motivos, ela só seria registrada, com os seguintes versos, no LP de Milton Nascimento *Geraes*, lançado em 1976 pela EMI-Odeon.

Quem cala sobre teu corpo/ consente na tua morte/ talhada a ferro e fogo/ nas profundezas do corte/ que a bala riscou no peito/ Quem cala morre contigo/ mais morto que estás agora/ relógio no chão da praça/ batendo, avisando a hora/ que a raiva traçou.../ No incêndio repetindo/ o brilho de teu cabelo/ Quem grita vive contigo.../ Quem grita vive contigo!...

Observando uma matéria da revista *Manchete*, datada de 1968, encontrei uma menção à música aqui descrita. Sua letra, entretanto, apresentava frases não incorporadas à versão gravada posteriormente: “Quem grita sobre teu corpo/ no centro desse palanque/ renova tua bandeira/ não há chicote e nem tanque/ que cale a cidade inteira”.⁵¹ Se assim fosse amplamente veiculada naquele contexto, “Menino” certamente traria problemas políticos aos compositores, haja vista que a menção à morte do estudante e aos aparatos de repressão (chicote e tanque) poderia ser facilmente identificada. Para além dessas cogitações, a interpretação de Milton Nascimento em seu disco de 1976 estabeleceu uma interessante articulação entre letra e arranjo musical. Após o verso “quem grita vive contigo”, ouve-se a voz do cantor desembocar em uma melodia gritada e isenta de letra, na clara intenção de dizer que não compactuava com a morte de Edson Luís, mesmo que para isso tenha sido preciso “calar” durante oito anos... Elis Regina, ao retomar a composição em seu show

⁵¹ Cf. “Milton Nascimento: a longa travessia do sucesso”, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1.º sem. 1968. Disponível online no site oficial de Milton Nascimento: <http://www.miltonnascimento.com.br/img/pdf/1960/nacional/03_5.pdf>, acesso em: 10 jul. 2011.

Saudade do Brasil, de 1980, deu uma dimensão ainda mais acentuada nesse sentido, empregando, além de fortes gritos, gestos contundentes.⁵²

A outra canção à qual me referi (“Como vai minha aldeia”) foi igualmente elaborada no final da década de 1960, sendo que representa a primeira parceria de Márcio Borges e Tavinho Moura. Os autores, ao inscrevê-la no I FEC de Belo Horizonte, conquistaram o segundo lugar, sendo avaliados por um corpo de jurados do qual participaram Nelson Motta, Egberto Gismonti, Marcos Valle e Marília Pêra.⁵³ O teor melancólico dos versos de Márcio está relacionado com o assassinato de Che Guevara na Bolívia, em outubro de 1967. O letrista, ao ver as fotos do corpo do médico e revolucionário crivado de balas e estampado em um jornal que seu pai lhe trouxe, articulou seu espanto e pesar à realidade brasileira, que vivia sob o comando dos militares a quatro anos (cf. BORGES, 2011: 225).

Como vai minha cidade/ oi minha velha aldeia/ canto de velha sereia/ No meu tempo
isso era meu tesouro/ um portão todo feito de ouro/ uma igreja e a casa cheia, cheia/
no vazio desse meu Brasil.../ No meio da praça passou/ no meio da noite surgiu/ o
meu pai e pai me mostrou/ seu retrato morrendo na rua/ e seu tempo ali parado/ e seu
povo ali parado/ minha gente que nunca mudou.../ Minha igreja, minha casa cheia/
meu Brasil.

Assim como “Menino”, “Como vai minha aldeia” só seria gravada na segunda metade da década de 1970, precisamente em 1978, na ocasião em que Tavinho Moura lançava seu primeiro LP de título homônimo ao da composição. Isso, no entanto, parece ter sucedido menos por uma cautela política e mais por questão de oportunidade. Sob um arranjo que pode ser identificado como rock-rural, provavelmente desenvolvido à época em que a canção foi registrada em disco, a letra contrapunha relações interpessoais e valores da vida doméstica e cotidiana com a noção de um país “vazio”, palavra que surgia como uma metáfora para designar a censura e a repressão típicas do governo militar. Percebe-se que o emprego da expressão “povo” tende a estar permeado por certa nostalgia, como se ele, pelo menos naquele momento em que morria Che Guevara e no Brasil se impunha o AI-5, não pudesse intervir para modificar sua história. O artista, portanto, não se postulava exatamente como porta-voz ou “esclarecedor das massas”, apesar de criticar a ditadura e se lamentar de si mesmo e de sua gente “que nunca mudou”.

⁵² Apesar do registro audiovisual não ser de boa qualidade, a interpretação de Elis Regina pode ser conferida *online* em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Eq7tu4NvyE0>>, acesso em: 23 dez. 2011.

⁵³ Cf. Entrevista de Tavinho Moura concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 31 jan. 2011.

Mapeando o conteúdo de algumas das primeiras canções de Milton Nascimento e parceiros, é possível concluir que eles, ainda que trouxessem ao cenário musical midiaticizado uma leitura própria, até certo ponto, do nacional-popular herdeiro do CPC – sobretudo no que se refere ao componente “povo” –, explicitavam determinada partilha de época e/ou de geração. Nesse sentido, as similitudes com Chico Buarque e Edu Lobo podem ser mais uma vez confirmadas, embora a ligação de Milton com o rock comece a dar pequenos sinais em seu LP datado de 1969, uma acepção estética não cogitada por esses dois outros músicos. Já em relação à maneira como o “povo” era concebido nas composições dos futuros membros do Clube da Esquina, entendendo que a sensibilidade desses artistas, menos que um conformismo ou uma constatação imutável diante dos fatos que descreviam e interpretavam, traduzia uma maneira muito particular de crítica ao avanço da modernidade capitalista encabeçado pela ditadura militar.

Refletindo a esse respeito, constatei que um bocado da produção acadêmica sobre o Clube da Esquina geralmente vincula as obras dos artistas que se “filiaram” ao grupo a uma noção de “mineiridade” (cf. CORRÊA, 2002; OLIVEIRA, 2006; CANTON, 2010). Esta se expressaria através de opções sonoras, de temas abordados nas canções e, também, por meio de alguns nomes e capas de discos. Pode-se conferir, por exemplo, que o LP *Geraes*, de 1976, possui uma capa minimalista contendo um desenho do próprio Milton Nascimento: o esboço de uma montanha banhada pelo sol e, abaixo, um trem de ferro que parece estar em movimento, aspectos que remetem à geografia e a um aglomerado de significados referente à cultura em Minas Gerais.

Antes, porém, a capa do LP *Milton Nascimento*, lançado pela EMI-Odeon em 1969 e conhecido como “Beco do Mota” por conta do título de uma de suas músicas, já estampava uma procissão de fiéis, provavelmente um “terno de congado”, caminhando por ruas de pedras com bandeiras e roupas típicas. O cortejo religioso seguia rumo a uma catedral de arquitetura barroca, em Diamantina/MG. Ao fundo da foto, atrás das pequenas casas amontoadas sobre o relevo íngreme da cidade, vê-se a silhueta de Milton Nascimento observando a cena retratada, ao mesmo tempo em que propõe ter emanado dela. A contracapa desse álbum traz igualmente uma informação textual interessante. Milton, que assina a descontraída nota, além de registrar a participação de músicos renomados na confecção do disco, indica a presença da informalidade e de criações conjuntas dentro dos estúdios de gravação, características que seriam acentuadas pouco tempo mais tarde.

O negócio é o seguinte: as orquestrações [de] “Sentinela”, “Pai grande”, “Beco do Mota” e “Tarde” são de Luiz Eça, sendo que “Pai grande” e “Beco do Mota” e um pedaço de “Sentinela” foram focalizadas por mim. O outro pedaço de “Sentinela”, coro de Maurício Mendonça, que fez também a orquestração de “Quatro luas”. As orquestrações de “Rosa do ventre”, “Sunset Marquis 333 Los Angeles”, “Pescaria, o mar é meu chão” são de Paulo Moura, devendo lembrar também que no “Aqui, ó!” a “pá” toda deu palpites. Aliás, a “pá” é essa: Novelli, Maurício [Mendonça], Robertinho [Silva], Luiz Fernando, Helvius [Vilela], Nelson Ângelo, Toninho Horta e Wagner Tiso, que formam a “cosinha” e o coro. Fora os palpites, confusões, imposições, “polirritmias”, bagunças, viagens a Minas Gerais, “garrafas esvaziadas” de um indivíduo chamado Naná [Vasconcelos] e Fernando [Brant] e Márcio [Borges], meus grandes amigos. Ah, ia esquecendo. Ainda tem: David, Ronaldo [Bastos], Zé Ricardo. A colher-de-chá dos maestros Orlando Silveira e Gaya. E a voz do Toninho [Horta] no “Aqui, ó!” (Milton Nascimento).

Pode-se cogitar que esse modo de expor e de conduzir os trabalhos artísticos da turma “mineira” esteja vinculado a um universo “extra-profissional”, como, por exemplo, sociabilidades vivenciadas em bares, bailes ou em ambientes domésticos das grandes famílias e das pequenas cidades. Algumas músicas desse LP de 1969, que serão analisadas a seguir, são as que mais suscitam a discussão acerca da mineiridade. Suspeito que essa atribuição, apesar de abarcar enfoques paradoxais, relaciona-se e a uma postura *romântica* cultivada, de diversas maneiras, entre Milton Nascimento e seu parceiros. Ademais, ela pode colaborar para que se perceba como tais sujeitos concebiam o “povo” em suas canções.

1.3 “Bendito é o fruto dessas Minas Gerais”: mineiridade como componente romântico

Como todas as expressões que pretendem abarcar a suposta identidade de um povo, a mineiridade parece revelar-se como um jargão construído socialmente e predisposto a sucumbir heterogeneidades socioculturais. Ainda que passível de ser aceita, essa perspectiva não diz nada sobre como se deu a constituição de uma noção de ímpar complexidade, nem mostra como ela convive no imaginário e nas representações de sujeitos sociais inseridos em contextos históricos específicos.

Com a intenção de compreender a recorrente alusão a Minas Gerais na obra de Milton Nascimento e companheiros ao longo dos anos 1960/70, o estudo de Maria Arminda do Nascimento Arruda (1999) ofereceu importantes contribuições. Para a autora, a mineiridade é suscetível de ser entendida via pensamento mítico, reverberado, sobretudo, em um memorialismo de pendor universalizante (cf. ARRUDA, 1990: 130; 202). Focando parte de sua atenção na produção literária

de escritores de alto porte, como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, Arruda conclui que nesses e em outros autores coexiste a dimensão mais bem elaborada, no âmbito da arte, do que seria a “mitologia da mineiridade”.

Como todo mito, o aqui abordado também incorpora uma veia atemporal, notável, por exemplo, nas tramas de Rosa: “Em *Grande sertão veredas* o sertão é o mundo. Em a *Terceira margem do rio* a torrente das águas define o mundo. Em ambas, a intemporalidade da travessia” (*idem*: 252).⁵⁴ A ligação que alguns artistas do Clube da Esquina estabeleceram com essa literatura, bem como a percepção que eles detinham do cotidiano e dos vários lugares e tempos alocados na memória, propiciou a incorporação e a difusão dessa mesma dimensão mítica, conforme se viu, até agora e principalmente, em “Travessia” e “Morro velho”. Sobre essa última composição, é possível situá-la, a propósito, sob a perspectiva do personagem Riobaldo, de Guimarães, para quem “o sertão deixa de ser um lugar, vira um cosmo, uma condição de espírito” (cf. *idem*: 115).

No que se refere ao LP *Milton Nascimento*, de 1969, a canção “Rosa do ventre” (de Milton e Fernando Brant), dialoga com a capa do disco que a envolve. Sua letra, ao aludir à geografia de Belo Horizonte e às lembranças conferidas pelos autores em relação a Minas Gerais, transportou, no entanto, a referência “local” para o “além-fronteiras/ universal”, articulando o passado e o futuro na transitoriedade de um tempo cíclico, sempre presente.

Meu pai/ escutava o choro, o som de prata no quintal/ jogo de alegria, dança clara
em seu olhar/ ramo de lembranças me ferindo, vou rasgar/ eu sei.../ ruas do tempo,
mil fronteiras cruzar/ Houve aquele que não viu/ que a vida exige ter/ só saudade
de amanhã/ Vejo estas serras me guardando longe o mar/ velhas avenidas me
cercando, vou passar/ eu sei.../ ruas do tempo, mil fronteiras cruzar/ É sol.../ noiva
me espera, brilha a fronte o olhar/ noiva me espera, fere o vento, o som do mar/
noiva me espera na estação do trem chegar/ eu vim.../ seu corpo com meu corpo
leve lavar/ Rosa de seu ventre, flor/ flora no meu sangue a cor/ corpo no seu corpo
vai/ longe as velhas serras e o som dos velhos metais/ corpo se descobre a outro
corpo e nada mais/ eu vim.../ Seu corpo com meu corpo leve lavar/ É sol...

O elemento atemporal que se percebe na letra dessa canção está igualmente representado em seu arranjo musical. No início da execução, Wagner Tiso, aos teclados, empregou um pulso contínuo e de timbre metálico semelhante aos efeitos dos sintetizadores *moog*, instrumento

⁵⁴ “A terceira margem do rio” é nome de um conto de Guimarães Rosa (1968b), no qual o pai decide abandonar a família para se estabelecer, para sempre, numa canoa entre as margens do rio. Percebe-se, na escrita de Guimarães, muito de uma dimensão mítica, mística e esotérica, ou seja, o “caminho do meio” e a fusão entre o que seria um universo íntimo/local com um universal. Milton Nascimento (música) e Caetano Veloso (letra), na década de 1990, criaram em parceria uma canção com esse mesmo título, a qual foi gravada no DVD *A sede do peixe*, um projeto idealizado por Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor em 1998 e relançado em 2004.

requisitado por inúmeras bandas de rock norte-americanas e inglesas.⁵⁵ Aos poucos, essa marcação igualada e ininterrupta misturou-se a um ritmo parecido com o do samba-jazz, gerando uma imprevisibilidade na acentuação das pulsações dentro dos compassos, os quais se intercambiaram em grupos de sete, seis e quatro tempos. Tal como ocorre em outras obras atribuídas ao Clube da Esquina, esta exhibe combinações assimétricas entre a estrutura rítmica (delineada pelo contrabaixo elétrico, violão e percussão) e a melodia entoada pelo canto.

A esse respeito, o musicólogo Ivan Vilela observou que Milton Nascimento, ao invés de se sustentar unicamente em padrões rítmicos binários, ternários ou quaternários, desenvolveu “músicas em compassos quinários (em cinco tempos), além de trabalhar com compassos híbridos (pulsações diferentes numa mesma música). E, também, a execução de um samba, originalmente binário, em ritmo ternário” – samba este que se refere à composição de Milton “Cravo e canela”, registrada no LP *Clube da Esquina*, de 1972.⁵⁶ Já em “Rosa do ventre”, a dificuldade rítmica mesclou-se ao modalismo, opção harmônica que, sutilmente audível em trechos melódicos de “Canção do sal”, tornou-se bastante utilizada entre os músicos vinculados ao Clube da Esquina.⁵⁷

O modalismo, segundo José Miguel Wisnik, une-se ao “mundo dos ruídos” e às incisivas marcações percussivas. Em alguns casos, essa organização harmônico-musical remete a uma experiência do sagrado própria das sociedades pré-capitalistas, nas quais foi predominante (cf. WISNIK, 1999: 34). Por realçar a repetitiva desigualdade das pulsações rítmicas, o modal poderia suscitar um caráter estático. Porém, de acordo com o autor,

(... é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim). A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais (*idem*, 1999: 40).

⁵⁵ Os sintetizadores, diferentemente dos órgãos, consistem em teclados criadores e imitadores dos mais variados sons. Atribui-se a sua invenção, nos anos 1960, ao engenheiro norte-americano Robert A. Moog. Vê-se, aqui, que Milton Nascimento começa a empregar aspectos sonoros que, logo depois, seriam amplamente explorados.

⁵⁶ Cf. VILELA, Ivan. “O movimento”. Disponível *online* em: <http://www.museudapessoa.net/clube/o_movimento.htm#creditos>, acesso: 12 abr. 2010.

⁵⁷ As músicas modais, distintas das que se apoiam em formações escalares tonais – nas quais predomina a relação de tensão e relaxamento entre os acordes do campo harmônico –, são estruturadas, especialmente, com base nos chamados modos gregorianos: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. Para mais informações sobre os termos “modo” e “modal”, consultar *Dicionário grove de música* (1994: 612).

Anote-se que o modalismo presente em “Rosa do ventre”, além de instituir laços poéticos e musicais que se autocomentam, fornece mais uma pista sobre o caráter atemporal e mítico da mineiridade, percebido, sobretudo (mas não somente), nas obras de Milton Nascimento e Fernando Brant. Compreendo que, para ambos os artistas, isso se dava de duas e inseparáveis maneiras. Imersos em seus convívios sociais, eles expressavam, de um lado, seus saberes, histórias e percepções filosóficas sobre o mundo, o que, às vezes, parecia resvalar em certo saudosismo. De outro, eles não se furtaram de um viés crítico diante de tais conhecimentos, vinculando suas canções ao contexto social no qual atuaram.

É necessário compreender, desse modo, as *reapropriações* da mineiridade, mito que, fundado no âmago do século XVIII em meio à decadência do ciclo do ouro, está interligado à figura dos inconfidentes: clérigos, militares e aristocratas que se organizaram na tentativa de libertar a capitania aurífera do domínio português (cf. ARRUDA, 1990: 89). Para Maria Arminda do Nascimento Arruda, a identidade atribuída às Minas Gerais começou a ser edificada a partir dessa experiência, que, apesar de derrotada, possui em seu desenlace algo de vitorioso (cf. *idem*: 91). É sabido que a Conjuração Mineira, embora restrita a uma localidade, foi, já no fim do século XIX, retomada como exemplo de resistência e bravura para os republicanos, ajudando a edificar, portanto, um *imaginário* de Brasil moderno, democrático e independente.⁵⁸

Entretanto, a presença de formulações enviesadas permeia todas as construções míticas, pelo fato de tomarem a história como seu objeto: “em essência, o próprio mito expressa um rearranjo de elementos históricos que, ao se combinarem de forma particular, traduzem uma elaboração coerente e ordenada da vida social” (ARRUDA: 1990: 129-130). Assim, para além de preceitos iluministas que guiaram os inconfidentes, outros aspectos díspares – que não cabem serem detalhados aqui – podem ter corroborado com a criação do mito da mineiridade. Dentre eles, cito: colonialismo, herança cultural barroca, paisagem geográfica montanhosa, distância em relação ao mar, religiosidades pautadas na fusão entre sagrado e profano, características psicológicas do “povo mineiro” relatadas por viajantes setecentistas e oitocentistas, exploração de ouro e estradas pelos

⁵⁸ De acordo com Arruda, o “imaginário”, diferente das “representações”, pode não desembocar em ideologias ou em práticas sociais concretas, compondo, antes, o universo da significação: “O imaginário oscila entre uma grande proximidade com o mito – quase confundindo-se com ele – e o extremo afastamento – quando rompe seu círculo fechado. Nessa medida, a representação apresenta maior fixidez, ao estabelecer as mediações entre o mito e a prática ideológica”. A autora pondera que “subjazem, todavia, tênues diferenças entre as expressões imaginárias e as representações ideológicas”. Para a autora, “a produção literária inspirada na construção mítica constitui o caso extremo de oscilação imaginária, porque contém significados que a transbordam e até a superam” (ARRUDA, 1990: 133-134), percepção que também é viável para compreender parte das obras criadas por Milton Nascimento e seu parceiros.

Bandeirantes, os controversos conflitos destes com os Emboabas⁵⁹ e, até mesmo, a edificação de um ideário acerca da cordialidade (que assume nuances conservadoras, libertárias ou liberais) na vida política. Nesses termos, o mito se valeria de informações múltiplas e fragmentadas para erguer uma “concepção central e unitária de Minas” (*idem*: 133).

Apesar disso, o mito, como uma abstração conectada à memória coletiva, é capaz de sobreviver nas sociedades complexas podendo promover uma identificação, esta entendida como “síntese de traços sociais produzidos na realidade e incorporados por agentes determinados e não como expressão acabada do próprio movimento da sociedade” (ARRUDA, 1990: 27). Em outras palavras, a *identidade* não traduz uma totalidade, ainda que assuma esse papel em determinados discursos. Inversamente, ela deve ser considerada (ou aquilo que se consegue apreender sobre ela) em sua dinâmica, apta a admitir aspectos incoerentes que a neguem ou que a ultrapassem. Quando a presença da identidade dá origem a “comportamentos conformadores de situações sociais”, o mito contrai uma significativa importância, pois sobre ele forjam-se *representações* particulares,

(...) resultando em práticas ideológicas que, às vezes, se manifestam. (...) Nesse sentido, a representação diz respeito a certo rompimento do domínio mítico, pois inaugura uma nova fase de significações. Enquanto o mito pressupõe a analogia, fundada na relação de similitude entre o seu discurso e os seres sociais que busca identificar, a representação quebra de alguma maneira a força da identificação primária, ao propor renovadas operações identificadoras, baseadas na diferença. (...) Daí, a representação relacionar-se a apropriações particulares do mito, por agentes sociais envolvidos em momentos históricos definidos (*idem*: 131-132).

Em suma, a mineiridade, como uma construção mítica suscetível de ser resignificada e contextualizada na prática sociocultural, apresenta-se como uma categoria plausível para se analisar uma parcela das músicas dos ícones do Clube da Esquina. Trazendo essa discussão à luz das opiniões de alguns integrantes do grupo, é interessante notar como certo *imaginário* ou as

⁵⁹ O conflito entre os Emboabas (portugueses e migrantes de várias partes da colônia brasileira) e os Bandeirantes (paulistas que, segundo consta, foram os responsáveis por descobrir ouro na capitania de Minas Gerais), ocorreu no início do século XVIII em meio a corrida pela busca do ouro. O episódio é famoso e ainda rende diversas leituras e discussões. Em textos antigos de vieses memorialistas e, também, em parcelas do imaginário das cidades criadas em meio a esse confronto pairam defesas em relação a determinado grupo e o desprezo pelo outro, certificadas, por exemplo, por estátuas e monumentos expostos em praças, parques ou outros lugares. Do lado mineiro, há a tendência de se elogiar a bravura dos Emboabas por terem dispersado os paulistas de seus domínios. Por outro lado, uma parte da história oficial se encarregou de cancelar aos bandeirantes a insígnia de “primeiros desbravadores do país”. Pode-se deduzir que essas disputas visaram e/ou visam construir supostas identidades regionais que se confundem com a edificação de uma pretensa identidade nacional. Há, ainda, a disposição de se atribuir aos Emboabas e não aos Inconfidentes a emanção de um “espírito libertário” recuperado pelos republicanos. Sobre as diversas apropriações históricas do tema, pode-se consultar, por exemplo, ROMEIRO, 2009.

representações acerca do mito embalam suas perspectivas, as quais, certamente, tomaram forma de canção.

Márcio Borges, por exemplo, ao ser perguntado, em uma entrevista registrada em 2010, sobre o que significa converter Minas Gerais em obra de arte, deu uma resposta um tanto quanto curiosa. Na tentativa de provocar o repórter, que parecia estar ávido por escutar formulações típicas do senso-comum, o letrista criticou o conservadorismo que percebe em seu Estado natal, postulando-se contrário a estereótipos lançados sobre a “cultura” de Minas Gerais. Porém, ele recompôs a ideia de que a Inconfidência é o que sintetiza a “alma dos mineiros”. Estes, sempre combatentes, estariam arraigados em sua terra com olhos e ouvidos abertos para o mundo, em busca de liberdade.

É uma tarefa que tem uma enorme responsabilidade. Ela tem que, antes de tudo, fugir dos estereótipos. Fugir daquela coisa: “Ah... o mineiro é desconfiado. Ah... Minas é hospitaleira...”. Sabe, esses estereótipos? Eu acho que tem que descobrir onde está a verdadeira alma... (...) A alma está na Inconfidência. A alma está na rebelião. A rebelião que gerou a República brasileira, que gerou o sonho de independência, foi criada em Ouro Preto. Os líderes da revolução americana se correspondiam com esses personagens de Ouro Preto. Uns inspiravam os outros. Então, com toda seriedade, eu acho que isso é a essência da alma de Minas, é o clamor pela liberdade. (...) A liberdade do país, a liberdade do ser! E isso, obviamente, encontrou uma contradição muito grande gerada pelo conservadorismo dos que antes eram os donos dos escravos, que eram os donos das minas, das Minas Gerais. As Minas Gerais tinham donos e tinham escravos que as exploravam. E tinham os arrivistas, os que chegavam pra fazer fortuna. Aí surgiu esse Estado chamado Minas Gerais. (...) Então, eu acho que isso é a essência do eu vejo em Minas: é muito além da culinária e da hospitalidade. É um ser no mundo que clama por liberdade. (...) E Minas é um Estado que respira poesia e política, como se as duas pudessem realmente conviver buscando uma moderação que tem muito de oriental... Aquela coisa do caminho do meio, da paciência, isso são qualidades também... O fato de a gente estar ali dentro das montanhas, no fundo das grutas de olho no mundo, de olhos e ouvidos abertos para o mundo, eu acho que cria isso, entende? Cria ao mesmo tempo esse anseio e essa libertação.⁶⁰

Essa declaração de Borges deixa antever a força identificadora das várias facetas de um mito. É óbvio que esse tipo de pensamento não pode ser tomado como homogêneo entre todos os artistas

⁶⁰ Cf. Entrevista de Márcio Borges a Ivy Goulart, concedida em jun. de 2010, na ocasião em que o letrista integrava-se ao projeto Música de Minas na América (AMA), inaugurado na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York. Disponível online em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7SpVx93qkGQ>>, acesso: 10 jan. 2012. Na entrevista que me concedeu, Fernando Brant falou algo parecido, embora tenha apresentado um discurso menos pautado numa leitura de fatos históricos. Referindo-se à Guimarães Rosa, ele opinou que “‘Minas são muitas’ (...). Mas o mineiro é o seguinte, tem um pé no chão, mas voa alto, quer dizer, sonha alto, né... Mineiro é isso aí, está entre o céu e a terra. E tudo o que tiver no caminho, é..., cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora..., *op. cit.* Como tentarei demonstrar no terceiro capítulo, a construção mítica percebida nessa e em outras falas de Brant pode ter tomado forma de “representação ideológica” nos anos 1980, ao apoiar o projeto da “Nova República” e fazer campanha cultural/musical a favor de Tancredo Neves.

do chamado Clube da Esquina e, igualmente, não pode ser transporto como se configurasse uma relação direta para com algumas de suas canções. Todavia, num contexto de ditadura militar, essa “ansiedade” e certo espírito de liberdade e rebelião atribuído aos mineiros, juntamente com a percepção de que eles detinham “antenas” conectadas com o “além-montanhas”, foram possivelmente acionados como metáforas que afeiçoaram muitas críticas tecidas pelos letristas do grupo. E é notável que as diversas decodificações dos lastros de um passado estiveram, quase sempre, orientadas a questionar o presente histórico.

Atento-me ao fato de que as dissertações acadêmicas sobre o Clube da Esquina que elegeram para análise o problema da mineiridade entrelaçaram essa ideia com noções tais como “cultura popular” e “tradição”, as quais assumiram conotações diferenciadas em cada pesquisa. Considerando esses estudos, optei por investigar tais categorias, com a perspectiva de que elas venham a auxiliar no entendimento das ressignificações e, inclusive, das oposições que algumas obras dos artistas vinculados ao Clube da Esquina estabeleceram em relação a certas nuances do mito da mineiridade.

A cultura considerada *popular* ou, melhor, as *culturas populares* que geralmente são concebidas como *folclóricas* e que, às vezes, são situadas como expressões de uma época anterior, nunca são experiências homogêneas, pois em seu cerne coexistem conflitos, instabilidades e rearranjos que, de alguma forma, se articulam com o “campo de força das relações de poder e de dominação” (HALL, 2009: 238). Isso se acentua veementemente quando algumas partes do que se atribui por folclore ou culturas populares são escolhidas para integrar outro domínio, no caso o fonográfico. Sob essa condição, outros significados, sentidos, formas, conteúdos e finalidades são criados, recriados e condicionados ao elemento econômico de uma maneira peculiar. Em se tratando de alguns músicos ligados ao Clube da Esquina, Tavinho Moura, um dos que mais apresenta proximidades para com aspectos tidos como populares – o que se nota, por exemplo, na adaptação que ele realizou da cantiga folclórica “Cálix bento”, gravada no LP de Milton Geraes (1976) –, explicitou sua visão acerca de como é recompor esses materiais num determinado contexto.

É conhecimento. Não adianta você ir ali e escutar um tema folclórico, um canto popular, e achar que você chega aqui e traduz ele de uma forma legal (...). Porque você não pertence àquilo, você tem outra formação, até classe social, vamos dizer assim... A sua maneira de tocar é diferente... Então, o que acontece acaba sendo resultado de todo o seu conhecimento adquirido, que vai muito mais além dos temas folclóricos. No meu caso, passa até pela Bossa Nova e pela percepção do que os outros músicos do Clube da Esquina estavam fazendo... o Lô, o Milton, todo mundo.... (Entrevista de Tavinho Moura concedida à autora..., *op. cit.*)

Diferentemente do que declarou o compositor, não é incomum encontrar formulações nas quais o *popular* ou o *folclórico* aparecem relacionados a uma ideia de *tradição* “como um segmento relativamente inerte, historicizado”. Para Raymond Williams, ao contrário, a tradição é “a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos”. “O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*”, estabelecendo, assim, pontos nevralgicos de coalizão com o período no qual é “recuperada”. Por essa razão, é importante que se perceba menos *uma tradição* como noção antagônica à de *inovação*, e mais uma *tradição seletiva*, isto é, “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativo no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979: 118-119).⁶¹

O trabalho da *tradição seletiva*, ao incorporar aquilo que é “ativamente residual” – um aspecto “formado no passado, mas [que] ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente” –, acaba por justificar, na maioria das vezes, uma ordem estabelecida. No entanto, segundo o próprio Williams, em determinadas ocasiões os resíduos podem assumir conotações diferenciadas, sendo agregados a um contexto específico no intuito de articular uma alternativa ou uma oposição aos propósitos *dominantes* (cf. *idem*: 125-126). Trazendo esse referencial para pensar algumas obras de Milton Nascimento e seus

⁶¹ Quando se trabalha com a noção de *tradição seletiva* cunhada por Raymond Williams é importante atentar para sua definição do que viria a ser o *dominante* e o *processo hegemônico*, uma vez que esses dois últimos termos estão intrinsecamente relacionados com o primeiro, embora ofereçam a ele direcionamentos distintos. Williams parte da distinção de Antonio Gramsci entre *hegemonia* (“complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais” ativas) e *domínio* (“expresso em formas diretamente políticas e em tempos de crise, pela coação direta ou efetiva”). Entendo que a ditadura militar pode ser abarcada sob essa derradeira acepção. Já no que compete ao *hegemônico*, Williams, que o compreende para além da noção de *ideologia*, o percebe como um “sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. (...) Em outras palavras, é no sentido mais forte uma ‘cultura’, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes” (WILLIAMS, 1979: 113-112. Grifo meu). Ainda assim, o autor ressalva que o *hegemônico*, como um processo sempre em atividade, não se restringe “simplesmente a um complexo de características e elementos dominantes”, sugerindo, portanto, que em seu interior também possam coexistir aspectos *residuais* e outros que ele chama de *emergentes*: quando “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados”, como, por exemplo, “a formação de uma nova classe, o advento da consciência de uma nova classe” ou o “aparecimento (com frequência desigual) de elementos de uma nova formação cultural”, podendo, às vezes, articular uma *hegemonia alternativa* ou uma *contra-hegemonia* que, no limite, seriam reorganizadas e desfiguradas, ao longo da história, para compor, outra vez, o *hegemônico* (cf. *idem*: 118-117; 126-127. Grifo meu). A respeito do conceito de *formação cultural*, o avalio adequado para pensar o Clube da Esquina, tarefa da qual me encarregarei no próximo capítulo. Apesar de o grupo ter se valido de elementos *residuais* em suas músicas, por outro viés ele e demais artistas de sua geração podem ser situados sob a perspectiva do *emergente*, o que, naquele contexto, não representou o rompimento com determinada *hegemonia*, mas talvez possa ter significado uma espécie de resistência a algumas facetas do *hegemônico* e, principalmente, ao sentido que o *dominante* adquiriu à época.

companheiros, percebo que, embora eles retomassem, por meio de temas e sonoridades, algumas situações já há muito tempo acontecidas, suas composições conduziam tais fontes para uma dimensão crítica e atual. É nesse sentido que a *tradição seletiva* pode ajudar a compreender a mineiridade conforme a elucidei, ou seja, como uma acepção mítica forjada ao longo de processos sociais pretéritos, mas que, contudo, continua moldando um imaginário ou, então, sobrevive nas apropriações e práticas de sujeitos sociais inseridos em momentos históricos definidos.

Voltando a analisar o LP *Milton Nascimento*, de 1969, esse caminho teórico fica mais claro se tomarmos como exemplo a composição de Milton Nascimento e Fernando Brant “Beco do Mota”. O título da música dizia respeito a uma famosa e lendária zona boêmia da cidade de Diamantina/MG, que, segundo diversos relatos, foi por aproximadamente dois séculos um reduto de bêbados, seresteiros, prostitutas e mendigos. Incomodados com tal situação, o prefeito e o bispo local lideraram uma campanha para “higienizar” o recinto, banindo, nos anos 1960, aqueles que o frequentavam. Além de pautar-se nessa história, a canção capturava signos que remetiam aos universos religioso, colonial e barroco, o que se pode observar tanto em sua letra como em sua sonoridade.⁶² No início, sob um clima sonoro obscuro, ouve-se um coro de vozes unidas para contar que “lá vem a noite/ desperta a procissão nas portas da arquidiocese”. Logo após, enquanto Milton Nascimento principia a melodia, naipes de cordas se mesclam ao violão, percussão, bateria e contrabaixo elétrico. Pode-se perceber, por isso, que a alusão ao passado no decorrer de todo arranjo musical é recorrentemente entrecortada por timbres de instrumentos considerados modernos (contrabaixo elétrico e bateria) e por figuras de linguagem que não se limitam a reproduzir um plano mítico e/ou místico.

1.ª Parte:

Clareira na noite, na noite/ procissão deserta, deserta/ nas portas da arquidiocese
desse meu país/ profissão deserta, deserta/ homens e mulheres na noite/ homens e
mulheres na noite desse meu país.

2.ª Parte:

Nessa praça não me esqueço/ e onde era o novo fez-se o velho/ colonial vazio/
nessas tardes não me esqueço/ e onde era o vivo fez-se o morto/ aviso, pedra fria/
acabaram com o beco/ mas ninguém lá vai morar/ cheio de lembranças vem o
povo/ do fundo escuro beco/ nessa clara praça se dissolver/ Pedra, padre, ponte,

⁶² Digo “barroco” referindo-me a um artigo de Heloísa Starling. Na concepção da historiadora, algumas canções de Milton e seus parceiros somaram tal característica a uma ideia de “iberismo”, conjugação que apontaria para o “súbito distanciamento do sagrado impondo à nossa subjetividade humana a tarefa de reconstruir de baixo para cima a ordem fragmentada e partida do mundo; o desejo de reconstrução da harmonia aparentemente perdida com o transcendente; a veemência trágica; a visão angustiante da evanescência de significados; a contínua inquietação espiritual e sensorial; o tema da vontade política como motor de organização da vida comum dos homens; o conhecimento pela alegoria” (STARLING, 2004: 223).

muro/ e um som cortando a noite escura/ colonial vazia/ pelas sombras da cidade/
hino de estranha romaria/ lamento, água viva/ acabaram com o beco/ mas ninguém
lá vai morar/ cheio de lembranças vem o povo/ do fundo escuro beco/ nessa clara
praça se dissolver...

3.^a Parte

Profissão deserta, deserta/ homens e mulheres na noite/ homens e mulheres na
noite desse meu país/ na porta do beco estamos/ procissão deserta, deserta/ nas
portas da arquidiocese desse meu país/ Diamantina é o Beco do Mota/ Minas é o
Beco do Mota/ Brasil é o Beco do Mota/ viva meu país!

A primeira parte, apoiada em um ritmo análogo ao “passo lento” das procissões religiosas, já oferecia sinais de que “Beco do Mota” transcendia a simples menção a um episódio particular ou “sagrado”. Como se pode antever, as expressões “arquidiocese desse meu país” e “homens e mulheres na noite desse meu país” desarticulavam os significados em geral atribuídos às vigílias e profissões de fé. Na segunda parte, o andamento até então moroso cede espaço a um mais acelerado, em estrita comunicação com a letra que, nesse momento, passa a narrar sobre mudanças ocorridas em um lugar real e, ao mesmo tempo, figurado. Por fim, a terceira e última parte, ao retomar o ritmo vagaroso, transpõe para outra proporção as forças conservadoras que se afirmaram sobre o Beco do Mota, em Diamantina. Este recompõe a visão acerca das Minas Gerais e do Brasil em tempos de ditadura. Daí o teor crítico e irônico da canção, profundamente relacionada com a percepção de um país “fechado”, “noturno” e “sem vida”.

Pode-se intuir que a crítica ao conservadorismo mineiro feita por Márcio Borges (em entrevista que descrevi anteriormente) está mais ou menos incorporada nessa letra de Brant. Anote-se, ainda, que essa composição é a que mais representa a gravura cunhada na capa do disco em que está gravada. Contudo, para além de uma concepção inerte de tradição que tal desenho pode sugerir, ela ultrapassa o elogio de uma religiosidade identificada com a “cultura popular” de Minas Gerais. Nesse sentido, é plausível dizer que Milton Nascimento e principalmente Fernando Brant, o letrista, se apropriaram de uma dimensão mítica para transformá-la em componente político.

É importante atentar que “Beco do Mota” se insere num momento em que os aparatos de censura do governo militar haviam redobrado a atenção às atividades artísticas. Como se sabe, em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional n.º 5 (AI-5). Conhecido como o “golpe dentro do golpe”, o Ato fechou o Congresso, suspendeu os direitos políticos e civis aos considerados “avessos ao sistema”, impediu a possibilidade do *habeas corpus* e fortaleceu a repressão e a perseguição aos partidos clandestinos de esquerda, aos movimentos estudantis, às artes e à produção intelectual. No que se refere à música popular situada a partir desse período, um

antigo órgão censor criado à época do “Estado Novo” foi acionado com mais veemência para cuidar das letras enviadas para análise. Sob essas condições, diversos compositores assumiram arsenais de metáforas em suas canções, com a finalidade de driblar e criticar a censura e outros aspectos do regime.⁶³

Ao ser submetida ao Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), a letra de “Beco do Mota” recebeu três observações do avaliador, com a seguinte conclusão: “Deixo de aprovar: 1.º) Não sei o que quer dizer ‘Beco do Motta’; 2.º) Sem sentido. Ideias mal concatenadas; 3.º) Protesto”.⁶⁴ É possível perceber que a indicação “protesto” provavelmente remetia à palavra “país”, que, dependendo de como fosse usada, poderia causar uma série de problemas aos compositores. Por sua vez, os censores eram formados para vasculharem todo o tipo de alusões que pudessem despertar mensagens “subversivas”, o que, contudo, não excluía o fato de se pautarem em suas subjetividades: valores religiosos, morais ou gostos pessoais. Às vezes se apegavam a detalhes que não exprimiam necessariamente uma crítica ou uma contestação, conforme pude conferir ao manusear diversos documentos acerca da produção artística dos anos 1960/70 catalogados no acervo do referido Serviço de Censura, no Arquivo Nacional.

Por outro lado, como é o caso de “Beco do Mota”, os funcionários do SCDP não foram capazes de estabelecer as devidas relações entre um episódio isolado e as intenções que guiaram o letrista quando resolveu empregá-lo na canção, dando a ele outros significados. As afirmações de que as “ideias estavam mal concatenadas ou sem sentido” igualmente evidenciam essa interpretação. Também é notório que certos elementos residuais formados no passado continuaram

⁶³ Para efeito de se compreender quão burocrático eram os serviços de censura, vale a pena ler o histórico disponibilizado na página *online* do Arquivo Nacional: “O Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) tem antecedentes no decreto n.º 24-651, de 10 de jul. de 1934, que criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI), no decreto n.º 1915, de 27 de dez. de 1939, que criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado à Presidência da República e no decreto-lei n.º 7.582, de 25 de maio de 1945, que criou o Departamento Nacional de Informações, subordinado ao MJNI. O decreto-lei n.º 8.462, de 26 de dez. de 1945, criou o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Pela lei 5.536, de 21 de nov. de 1968, foi criado o Conselho Superior de Censura (CSC), subordinado ao Ministério da Justiça (MJ), com a competência de apenas rever, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor geral do Departamento de Polícia Federal (DPF). O decreto n.º 70.665, de 02 de jun. de 1972, criou o Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao DPF”, cf.: <http://www.an.gov.br/sian/multinivel/Exibe_Pesquisa_Reduzida.asp?v_CodReferencia_ID=1449>, acesso: 24 de jun. 2011. Embora o “Serviço de Censura” tenha se transformado em “Departamento” em 1972, após essa data ainda consta o termo “Serviço” nos pareceres das canções, razão pela qual optei por utilizar esta designação ao invés de “Departamento”.

⁶⁴ Cf. “Beco do mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, n.º TN 2.3.2949. A letra de “Beco do Mota” com os pareceres dos censores, assim como outros documentos análogos, se encontra anexada ao final do trabalho. Tais fontes documentais foram coletadas no Arquivo Nacional, com sedes no Rio de Janeiro/RJ e em Brasília/DF.

incomodando e causando desconfianças em sujeitos que representavam uma parcela do *dominante*, nos termos de Raymond Williams. Segundo esse pensador marxista,

Na subsequente omissão de uma determinada fase de uma cultura dominante há então o retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer (WILLIAMS, 1979: 126-127. Grifo meu).

No entanto, apesar das indicações do censor, “Beco do Mota” foi registrada em disco. A diferença que se percebe entre a versão gravada e a que foi endereçada ao SCDP oferece margens para se pensar que houve algum drible por parte de Milton Nascimento, Fernando Brant ou da própria EMI-Odeon, já que esta era responsável por enviar as letras ao Serviço de Censura. Note-se que a terceira parte da canção, a qual poderia gerar mais suspeitas, não aparece datilografada no documento oficial. Apenas consta a indicação “segue” após o fragmento anterior, como se quisesse atestar que a melodia voltaria a repetir algum trecho da letra. Sem esses dados em mãos, é provável que os avaliadores tenham decidido aprovar “Beco do Mota” pelos seguintes motivos: falta de referências mais contundentes que comprovassem o aspecto “subversivo” (expresso pelo censor que não sabia o significado de “Beco do Mota”), divergências de opiniões entre os examinadores e, por último, o fato de Milton Nascimento não ser ainda considerado um dos músicos “inimigos do regime”, como aconteceria um ou dois anos mais tarde.

Mais uma peculiaridade suscitada por “Beco do Mota” merece ser salientada, a qual vincula-se a outras canções dos artistas identificados com o Clube da Esquina. A recorrente alusão à *noite*, que perpassa várias obras do grupo ao longo das décadas de 1960/70, nem sempre significou um tempo ou um lugar de completa frustração ou desesperança. A *noite*, em muitos casos, transfigurava-se num universo simbólico onde homens e mulheres podiam combinar segredos sem a presença de juízes ou leis que os condenariam. Essa interpretação, sugerida por Heloísa Starling (2004), se tornou mais relevante a partir dos anos 1970. Sutilmente diferentes de certos compositores que atuaram nessa época, sob a égide do AI-5 – alguns dos quais adotaram a temática *noturna* para expressar a “total falta de clareza ou expectativas” –, Milton Nascimento e seus companheiros pareciam novamente ressignificar uma dimensão mítica. Quero dizer que algumas de suas músicas se aproximavam de um imaginário construído acerca dos inconfidentes, e remetiam,

mesmo que de maneira indireta, a um poema de Cecília Meireles, no qual tais figuras tramariam a liberdade sob portas fechadas e luz de velas acesas.⁶⁵

As canções da turma “mineira”, em concordância com Starling, se debruçavam “sobre o pretume concreto da escuridão para investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom e alertavam os homens sobre os sinais de que algo se movimentava no escuro” (STARLING, 2004: 224). Retomarei essas indicações no segundo capítulo, no qual trato das transformações estéticas e contextuais inerentes à produção do Clube da Esquina. Ao incorporarem o rock e a contracultura em suas obras, os artistas do grupo reforçaram a menção à *noite* como um espaço de resistência alegórico.

“Beco do Mota” instiga uma maior discussão sobre a mineiridade, construção mítica que está atrelada a certo “regionalismo” passível de ser problematizado. Partindo dessa canção, mas levando as análises para um panorama diferente, intencionei entender o que o adjetivo “regional” propende a designar. Segundo Raymond Williams, esse termo vincula-se, por um lado, a tudo aquilo que não conquistou um *status* de “nacional”, implicando em uma “relativa inferioridade em relação a um suposto centro, no uso dominante” (WILLIAMS, 2007: 352). Esse argumento é muito pertinente se levarmos em conta os processos socioculturais que, ao longo do tempo, conferiram ao samba, à Bossa Nova e à Tropicália uma insígnia que os alçou à condição de traduzir musicalmente o Brasil. Daí que qualificar o Clube da Esquina como regional, além de negligenciar sua pluralidade estética, pode ser o mesmo que certificar um ideário de “canonização”. É defensável, portanto, a recusa que muitos dos expoentes da turma demonstram em aproximar sua produção de uma apreciação regionalista. Sobre isso, pode-se conferir, por exemplo, um relato do não-mineiro Ronaldo Bastos. Embora ele enfatize o caráter de uma “amplidão planetária” para qualificar a música e a poesia do grupo, chega a concordar que o mesmo possuía uma “coisa mineira”.

⁶⁵ Eis o poema “Romance XXIV” da coletânea *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1983: 80-81): “Atrás de portas fechadas/ à luz de velas acesas/ entre sigilo e espionagem/ acontece a Inconfidência./ E diz o Vigário ao Poeta:/ ‘Escreva-me aquela letra do versinho de Vergílio...’/ E dá-lhe o papel e a pena/ E diz o Poeta ao Vigário/ com dramática prudência:/ ‘Tenha meus dedos cortados/antes que tal verso escrevam...’/ Liberdade, Ainda que Tarde,/ ouve-se em redor da mesa./ E a bandeira já está viva;/ e sobe, na noite imensa./ E os seus tristes inventores/ já são réus – pois se atreveram/ a falar em liberdade/ (que ninguém sabe o que o seja)./ Através de grossas portas, sentem-se, luzes acesas,/ – e há indagações minuciosas/ dentro das casas fronteiras./ ‘Que estão fazendo, tão tarde?/ Que escrevem, conversam, pensam?/ Mostram livros proibidos? Lêem notícias nas gazetas?/ Terão recebido cartas?/ de potências estrangeiras?/ (Antiguidades de Nêmes/ em Vila Rica suspensas!// Cavalo de La Fayette/ saltando vastas fronteiras!// O’ vitórias, festas, flores/ das lutas da Independência!// Liberdade – essa palavra/ que o sonho humano alimenta:/ que não há ninguém que explique,/ e ninguém que não entenda!)”.

Quando se fala sobre essa coisa mineira, eu acho que é um elogio e eu me sinto mineiro nesse sentido. Mas eu vejo o Clube da Esquina como uma coisa muito mais universal, não só do ponto de vista que englobava muitas outras pessoas, não só as pessoas conhecidas, mas outras pessoas que fizeram parte desse Clube, como também o sentimento da música e da poesia que tinha uma amplidão planetária.⁶⁶

Uma indicação semelhante a esta pode ser percebida em “Para Lennon e McCartney”, composição de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant gravada no LP *Milton*, de 1970. Nela, Brant, que compôs a última parte da letra, expressou de forma clara: “Sou o mundo, sou Minas Gerais”, verso que exemplifica a constante busca, já mencionada, por transformar o “local” em “universal”, procedimento igualmente encontrado na literatura de Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Para Maria Arminda do Nascimento Arruda, tal peculiaridade ultrapassaria o aspecto meramente regional. Mas este, por sua vez, “só pode afirmar-se na medida em que cria uma imagem do nacional no qual se insere” (ARRUDA, 1990: 254-255), o ocorre, paradoxalmente, em “Beco do Mota”, haja vista que a canção converte o Brasil no beco e este em Minas Gerais e vice-versa.

Por outro lado, Raymond Williams esclarece que o “regional” também possui um “sentido positivo alternativo (...). Conotações de um modo de vida valiosamente distintivo, em especial em relação à arquitetura e a culinária...” (WILLIAMS, 2007: 352). É notável que, por essa via, tal termo adquire o significado da afirmação de certa identidade cultural, geralmente constituída na tentativa de distinguir-se de um todo ou de um conjunto. Seria muito limitado situar aqui os “sócios” do Clube da Esquina, pois eles, ao se valerem de elementos considerados modernos e tradicionais, adicionaram em suas obras uma enorme variedade de estilos, gêneros, ritmos, fontes filosóficas e literárias e, ainda, conviveram com vários outros artistas em suas relações. Dito de outro modo, os membros do Clube da Esquina não estiveram preocupados e nem agiram na direção de assegurar que fossem reconhecidos como um grupo regional ou mineiro. Ainda que essas vinculações tenham sido formadas e, até mesmo, indiretamente sustentadas ao longo do tempo, grande parte desses artistas rebate tais adjetivos.

Mesmo assim, a sugestão de Raymond Williams é válida se observarmos algumas características que certas canções da turma apresentam. Num contexto de modernização e ditadura militar, os músicos e letristas em foco salientaram “conotações de um modo de vida...”, ou melhor,

⁶⁶ Cf. Ronaldo Bastos. In: HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. DVD *A sede do peixe*, 70 min., Rio de Janeiro: EMI, 2004. Grifo meu.

elementos residuais ou arcaicos provenientes de um passado ou de um lugar que, em muitos casos, aludiam a Minas Gerais. Nessa direção, o “regional” seria, por alguns deles, decodificado pelo imaginário e por representações da mineiridade. Tal atitude, podendo transformar-se em estratégia política, superaria, na maioria das vezes, uma perspectiva local, estática ou isenta de autocrítica.⁶⁷

A composição “Aqui, ó!”, de Fernando Brant e Toninho Horta, gravada por Milton Nascimento em seu LP de 1969, é uma das que mais provoca reflexões acerca de como alguns elementos ou estigmas conferidos à mineiridade e ao regionalismo se tornaram suscetíveis de serem hostilizados, mas, também, enaltecidos de algum modo. Percebe-se que a dubiedade da canção já se expõe logo em seu título. À primeira vista, ele denota um chamado de atenção. Porém, ao mesmo tempo, externa uma repulsa típica de quem faz um gesto pejorativo para assinalar que não compartilha de determinada circunstância. Dialogando com esse sentido, a letra aborda os dilemas dos que deixaram Minas Gerais em caminhões, a pé e sem tostão, temática que, de certo modo, se confunde com a história de vida de alguns dos membros do Clube da Esquina, os quais não estavam necessariamente fugindo do conservadorismo que Brant aparenta desaprovar em seus versos, mas sim à procura de novas oportunidades no meio musical.

Ó, Minas Gerais/ um caminhão leva quem ficou/ por vinte anos ou mais/ Eu iria a pé, ó meu amor/ eu iria até, meu pai/ sem um tostão/ Em Minas Gerais/ alegria é guardada em cofres, catedrais/ na varanda encontro o meu amor/ tem benção de Deus todo aquele que trabalha no escritório/ Bendito é o fruto dessas Minas Gerais.../ Minas Gerais...

Note-se a crítica, ainda que implícita, à ideia de que Deus abençoaria o profissional do escritório, ao namoro moralista e comportado na varanda e, especialmente, ao domínio da Igreja Católica sobre a “cultura mineira”. O elogio a esses “frutos” do Estado, embora soe como se fosse uma apologia, pode ser igualmente concebido como sutilezas do sarcasmo. Além disso, Toninho Horta, respaldado por sua formação jazzista e bossa-novista, elevou a música a um tratamento moderno/sofisticado, empregando, ao violão, ritmo e harmonia distanciados de uma sonoridade que

⁶⁷ Márcio Borges fez um comentário curioso a esse respeito. Criticando a si mesmo e aos seus companheiros de turma, disse que o Clube da Esquina “tem uma coisa de defender uma tal de mineiridade que é ultrapassada, uma forma de tacañez”, cf. Márcio Borges, *apud* PAIVA, Anabela. “Clube da Esquina faz 25 anos: fãs da música mineira prestam homenagem”, Belo Horizonte, 21 jun. 1997, disponível *online* em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu21061.htm>>, acesso: 14 jun. 2011. Compreendo, de um lado, que os alguns significados construídos ao longo do tempo propiciaram que o Clube da Esquina ficasse vinculado a uma espécie de “defensor da mineiridade”, visão da qual não compartilho, pois a música do grupo, no decorrer dos anos 1960/70, abrangeu vários outros aspectos para além dessa categoria. Mas, de outro lado, não negligencio que alguns de seus membros operaram de forma dialética, pois ao mesmo tempo em que se postulavam contra estereótipos geralmente identificados com a mineiridade, acabaram por reafirmar alguns desses aspectos.

pudesse ser considerada regional ou tradicional. Entretanto, a letra “Aqui, ó!” não deixa de estimular interpretações complementares, uma delas poderia ser, porque não, uma homenagem a Minas Gerais, apesar das contradições que são apresentadas. Por outro lado, Márcio Borges, lendo nas entrelinhas, opinaria que “Aqui, ó!” “me revelou de Fernando uma aspereza cheia de ironia de que eu sequer suspeitava” (BORGES, 2011: 217).

Uma sensibilidade diferente dessa ironia e aspereza das quais fala o autor de *Os sonhos não envelhecem* foram canalizadas, em demais canções dos integrantes do Clube da Esquina, para o “culto à amizade”. Dentre outras composições já abordadas, “Sentinela”, incluída no LP de 1969 e criada por Milton e Brant, coloca em destaque esse elemento. Os versos foram inspirados na figura de Francisco, um senhor negro que servia café no Juizado de Menores, em Belo Horizonte, lugar onde Fernando Brant trabalhou por um período. Várias expressões presentes na obra e a referência ao amigo como “irmão” – termo que também se destinava a Milton Nascimento – revelam a recorrente decodificação que o letrista realizava de traços laicos e católicos, dando a eles um sentido libertário. Apesar de não configurar um tributo póstumo, a morte imaginada de Seu Francisco explicitava todas as coisas que o poeta aprendeu de uma convivência, fonte de forças para seguir adiante e lutar por uma realidade melhor.

1.ª Parte

Morte, vela/ sentinela sou/ do corpo desse meu irmão/ que já se vai/ revejo nessa hora/ tudo que ocorreu/ memória não morrerá/ vulto negro em meu rumo vem/ mostrar a sua dor plantada/ nesse chão/ seu rosto brilha em reza/ brilha em faca e flor/ histórias vem me contar/ longe, longe ouço essa voz/ que o tempo não levará.

2.ª Parte

Precisa gritar sua força, é irmão/ sobreviver, a morte 'inda não vai chegar/ se a gente na hora gente unir os caminhos num só/ não fugir nem se desviar/ Precisa amar sua amiga, é irmão/ e lembrar que o amor que em seu corpo já nasceu/ liberdade buscar na mulher que você encontrou.

3.ª Parte

Morte, vela/ sentinela sou/ do corpo desse meu irmão/ que já se foi/ revejo nessa hora tudo que aprendi/ memória não morrerá/ longe, longe ouço essa voz/ que o tempo não vai levar.

Assim como “Beco do Mota”, “Sentinela” estrutura-se em três partes, divididas pelo tipo do arranjo dedicado a cada uma, pelo emprego de andamentos rítmicos diferenciados e pela abordagem textual distinta e ao mesmo tempo conectada entre elas. Milton Nascimento, no início ao violão, desarticulou as acentuações dos compassos, dando a impressão de que a melodia flutua sem de descolar do ritmo harmônico. Outra vez, essa imprevisibilidade rítmica desemboca na sensação de que a música está atrelada a uma experiência ritual, o que a história contada prontamente certifica.

Tal atmosfera, no entanto, é sutilmente modificada na segunda parte, quando os instrumentos percussivos impõem uma marcação quaternária próxima à do samba-jazz, e a letra, até então imersa na narrativa de um cortejo fúnebre, surge em alerta, transpondo fontes residuais para os dias de “agora”. Mesmo assim, continuaram presentes as insinuações das lembranças e signos que se referem a um universo *noturno*, religioso e de constante vigília.

É possível considerar que essa ativação da memória “possui o significado, dentre tantos outros, do descontentamento com o presente. Ora, queremos preservar o passado, apenas quando os dias atuais se afiguram, aos nossos olhos, como altamente lesivos em diversos sentidos” (ARRUDA, 1990: 202). Ainda é viável acrescentar, no caso de “Sentinela”, que “a visão dos dias de hoje nutre-se dos eflúvios emanados nas eras de outrora e delas retira um incoercível desejo de realizar, no futuro, o já muito acontecido” (*idem*: 215).

Esses aspectos também podem ser encontrados em “Pai grande”, canção de Milton Nascimento registrada, inicialmente, em seu LP de 1969 e, depois, em seu disco *Milton*, de 1970. Essa regravação, inclusive, foi adensada por meio de ruídos vocais e apitos de caça e, sob as mãos de Naná Vasconcelos, ganhou uma complexa linha melódica percussiva. No que coube à interpretação, ao arranjo musical e às singularidades rítmicas dessa e da outra versão, todos esses elementos comungam, com a letra, de um mesmo ambiente sonoro reservado a prioridades rituais, que, conforme indicou José Miguel Wisnik (1999: 34), remetem às sociedades pré-capitalistas. A abordagem heróica que os versos dessa música desenvolvem acerca dos negros escravos e seus descendentes corresponde a mais um item interessante. Tal temática se tornou seminal para o posterior trabalho de Milton Nascimento, especialmente em relação ao seu LP lançado em 1982 e intitulado *Missa dos Quilombos*, embora este trouxesse outras demandas vinculadas às comunidades eclesiais de base que se afirmavam no Brasil à época da “redemocratização”.

Meu pai grande/ 'inda me lembro e que saudade de você/ dizendo “eu já criei seu pai/ hoje vou criar você/ 'inda tenho muita vida pra viver”/ Meu pai grande/ quisera eu ter sua raça pra contar/ a história dos guerreiros/ trazidos lá do longe/ trazidos lá do longe/ sem sua paz.../ De minha saudade/ vem você contar/ de onde eu vim/ é bom lembrar/ todo homem de verdade/ era forte e sem maldade/ podia amar/ podia ver/ todo filho seu seguindo os passos/ e um cantinho pra morrer/ Pra onde eu vim/ não vou chorar/ já não quero ir mais embora/ minha gente é essa agora/ se estou aqui/ trouxe de lá/ um amor tão longe de mentiras/ quero a quem quiser me amar.

“Pai grande” permite notar que o “verdadeiro homem”, aquele forte, sem mentiras e maldades, que sabia amar e que era senhor de seus “passos”, de seu “lugar” e de sua “morte”,

residia num pretérito idílico. O narrador, inserido em outro contexto, ansiava preservar histórias e valores ancestrais transcorridos pelas memórias de várias gerações, pois, só assim, poderia conhecer e enfrentar o presente. Apoiado nessas premissas, ele pretendia recriar o seu tempo e a si próprio. Considerando que, nessa canção, a referência central aponta para os negros trazidos da África, Milton Nascimento demonstrava acreditar que o modelo para a reinvenção do “homem novo” encontrava-se no passado. O compositor, à sua maneira, idealizava “um autêntico homem do *povo*, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. Examinando a produção artístico-intelectual dos anos 1960, Marcelo Ridenti percebeu, nas características mencionadas, uma ideia de modernização avessa à desumanização, ao consumismo, ao império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro (cf. RIDENTI, 2001: 13).

Com base nessas indicações, entendo que uma parcela da produção musical dos integrantes do Clube da Esquina pode ser compreendida sob uma perspectiva *romântica*. Esta se mostraria através do memorialismo, da apropriação da “cultura popular” como resíduo e, também, das várias facetas e ressignificações da mineiridade. É preciso assinalar que o *romantismo* diz respeito a uma “visão de mundo” passível de se manifestar de diversas maneiras e em diferentes momentos históricos e/ou estéticos (cf. LÖWY & SAYRE, 1995). O termo, de acordo com Michel Löwy e Robert Sayre, pretende abarcar formas específicas de autocritica da modernidade capitalista. Embora sejam formados por seu tempo, os “românticos” desejariam “resgatar” do passado valores e ideais cada vez mais desprezados pelo homem moderno: “comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida” (*idem*: 39; 325).

Em várias canções dos artistas vinculados ao Clube da Esquina, essa orientação recusava determinados preceitos cada vez mais disseminados pelo ideal de vida burguês, pelo individualismo e pelo intenso investimento na economia, especialmente à época da vigência do “milagre brasileiro”, já no início dos anos 1970. Inversamente a essas condições, os “mineiros” defendiam a amizade, certo espírito de partilha e comunidade e, ainda, a liberdade de criação focada no “valor de uso” da arte em detrimento de seu “valor de troca”, o que não os liberava, obviamente, de estarem conectados ao ascendente mercado fonográfico. Crentes no potencial transformador de princípios cultivados na infância, no ambiente doméstico das pequenas cidades ou num tempo ou lugarejo pressentidos como menos opressores, suas músicas e relações, em muitos casos, deixavam transparecer a insatisfação para com o presente histórico no qual estavam inseridos.

Não é descabido, portanto, identificar parte da trajetória de Milton Nascimento e seus parceiros com conotações que, *a priori*, colidiriam com um sentido mais melancólico ou resignado de *romantismo*. Ao voltar-se para o passado, essa “visão de mundo” pode estar em linha de sintonia com propostas que almejavam transformar a realidade vigente ou mesmo o futuro, conforme demonstraram, respectivamente, Fernando Brant e Márcio Borges em várias de suas letras. Michel Löwy e Robert Sayre, perseguindo as contradições típicas de alguns momentos históricos, detectaram a existência do que eles chamaram de *romantismo revolucionário e/ou utópico*. Aqueles compreendidos sob essa designação aspirariam “à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores”. Tal situação estaria propositalmente destinada a questionar “o sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo” (LÖWY & SAYRE, 1995: 113; 325).⁶⁸

Dois dos trabalhos acadêmicos sobre o Clube da Esquina que elegeram a problemática da mineiridade articularam tal categoria com o *romantismo revolucionário* sugerido por Löwy e Sayre (cf. CORRÊA, 2002; CANTON, 2010). Compreendo que é plausível analisar algumas obras do grupo tendo como fundamento essa noção, a qual, todavia, carrega mais o significado de uma *resistência cultural* a certos padrões sociais, políticos e econômicos disseminados pelo contexto de ditadura militar. Logo, a compreensão do Clube da Esquina como partícipe dessa *resistência* – termo que tende “mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação” (RIDENTI, 2004: 54) – deve levar em conta que seus protagonistas não estavam apartados dos processos de reestruturação da indústria da cultura. Anote-se que na passagem dos anos 1960/70 consolidava-se, no Brasil, um mercado de bens simbólicos que, paradoxalmente, foi possibilitado e impulsionado pelo próprio Estado autoritário. Este, em se tratando da censura, reprimia “a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção” (ORTIZ, 2006b: 89).

Tal perspectiva, porém, não desconstrói o argumento anterior. Fixados nessa época e conjugando múltiplos aspectos em suas músicas, é possível perceber que o sonho de uma revolução socialista não embasava somente o pensamento ou o caráter de certas canções da turma “mineira”. A utopia, mais que uma referência composicional, chegou a guiar a militância política de, por

⁶⁸ É importante atentar que, para os autores, nem todo anti-capitalismo é romântico, pois pode haver a existência, em determinados contextos históricos, de um anti-capitalismo modernizador que, “em nome de certos valores modernos, (...) critica o presente”, ao invés de se voltar para aspectos considerados tradicionais ou passados (cf. LÖWY & SAYRE, 1995: 49).

exemplo, Ronaldo Bastos. Há notícias de que ele, no início dos anos 1970, “chegou a retirar-se do país, dada sua aproximação com o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o que se revela em algumas de suas letras que conclamam à luta guerrilheira” (RIDENTI, 2003: 121). Márcio Borges, comentando sobre a canção “Quatro luas” (com música de Nelson Ângelo), diria que, num primeiro momento, não deu muita importância ao seu conteúdo. Mas, “diante dos fatos posteriores, Ronaldo tendo que sair de circulação por uns tempos, indo viver em Londres, pude perceber o reflexo de suas incertezas e angústias naquela hora difícil” (BORGES, 2011: 211).

“Quatro luas”, gravada no LP *Milton Nascimento*, de 1969, apresenta desenhos percussivos destacados, curtas interferências de guitarras distorcidas, timbres de cordas e sopros que criam tensão e expectativa e, ainda, um andamento rápido análogo à urgência das probabilidades comunicadas pela letra. Aludindo à revolução armada, ela expunha as inseguranças e os temores daqueles que escolheram esse caminho. Ao cantá-la, Milton Nascimento corroborou para com o teor incisivo do arranjo musical e dos versos, os quais, embora mais acercados do aspecto revolucionário que do romântico, indicavam um tempo ou lugar como “porto-seguro” ou motivação para o letrista.

Longe, distante, ciranda o meu olhar/ Longe da rua, da festa, do meu lugar/ sonhei
perto te encontrar, sonhei, sonhei.../ No céu estrelas, bandeiras para me guiar/ na
terra os ventos ventando sem parar/ muitos caminhos, promessas para se cumprir/
nas quatro luas que eu tinha pra seguir/ De quatro estrelas escolho pra me guiar/ a
violência, bandeira que eu vou levar/ pensei nunca mais voltar, pensei, pensei.../
No rumo incerto, mas certo de encontrar/ meu sonho vivo/ perdido em qualquer
lugar/ eu sei, não vou descansar, eu sei, eu sei...

Um engajamento equivalente ao que aqui se percebe já havia sido demonstrado por Ronaldo Bastos em “Rio vermelho”. Tal composição, em parceria com Danilo Caymmi e Milton Nascimento, foi registrada no LP *Courage*, disco produzido nos Estados Unidos em 1968 e lançado no Brasil um ano depois. Durante quase toda a interpretação da canção, Milton vale-se de recursos silábicos *nonsenses*, sugerindo que uma parcela da letra foi suprimida ou que, talvez, simplesmente não existisse. Logo no início, escuta-se apenas a indicação “vim, eu vim...”. Já o cume da melodia, antecedido por sons de violinos propositalmente agudos e metálicos, é a única parte, fora a introdução indicada, a apresentar os versos de Ronaldo: “De minha garganta as canções explodem/ em pontas de faca rasgando o espaço e vem/ minha luta ajudar, ê.../ Lutei... e meu leito de água clara se faz vermelho/ o sangue tingia/ mas não parei de lutar/ perigo é meu guia/ só me entrego pro mar, ê...”. Essas frases, além de dialogarem com o arranjo musical, concebido à base de

instrumentos de cordas de timbres “cortantes”, configuram um caso interessante de meta-linguagem. Note-se que, distanciada de uma conotação melancólica, a letra abordava a perspectiva do compositor acerca do papel político-social da canção. Esta, ao chamar companheiros para a luta e registrar a insatisfação com o contexto histórico, encarnava a imagem de “pontas de faca” explodidas da garganta do cantor.⁶⁹

“Rio vermelho”, ao tomar a *canção* como um recurso objetivo de *resistência cultural*, enseja similitudes entre algumas músicas de Milton Nascimento e parceiros e outras que caracterizaram a produção artística dos anos 1960. Conforme sugeri anteriormente, muitos compositores atuantes em meados daquela década e adeptos do nacional-popular usavam a metáfora da “viola” nessa mesma direção. Contudo, diferentemente das obras de alguns desses artistas – que postergavam a vitória para o “dia de amanhã” – a letra de Ronaldo Bastos exprimia mais as concepções políticas de quem provavelmente viveu experiências como militante da heterogênea e divergente esquerda armada, a qual, no entanto, tinha como elemento comum a luta urgente pela queda da ditadura.

A ideia que venho defendendo não pressupõe encaixar todas as primeiras canções dos nomes vinculados ao Clube da Esquina sob a ótica do *romantismo revolucionário*, haja vista que, por um lado, esses elementos se deram as mãos, mas, por outro, pareciam estar afastados. Porém, reunindo as plurais características das músicas de Milton Nascimento e seus companheiros examinadas até aqui, pude concluir o seguinte: a canção, ora tomada como *faca*, arma de luta, ora inebriada por sombras que surgiam da noite como que certificando as ruínas deixadas por um processo de modernização conservadora, expressava sinais de uma *estrutura de sentimento* que, para Marcelo Ridenti, pode ser denominada de “brasilidade (romântico) revolucionária” (RIDENTI, 2010a: 87).

⁶⁹ Há uma versão ampliada de “Rio vermelho” que, em 1995, foi gravada num disco da cantora Ithamara Koorax. A letra diz: “*Vim, eu vim.../ Cercado de bandeiras, correnteza/ o campo cortava/ quem vem comigo é coragem/ certeza de rumo pra seguir/ Vim cercado/ Sonhei o tempo clareando/ e me sentia um rio ferido de morte ainda/ à espera do mar para morrer/ O sol refletia milhões de espelhos/ vermelho brilhando no chão/ é sangue de quem/ resistiu seu fugir, ê.../ Cravando no meu grito o futuro/ num gesto livre de quem semeia/ esperando que o povo vá colher/ De minha garganta as canções explodem/ em pontas de faca rasgando o espaço e vem/ minha luta ajudar, ê.../ Lutei e meu leito de água clara se faz vermelho/ o sangue tingia/ mas não parei de lutar/ perigo é meu guia/ só me entrego pro mar, ê.../ E vim pelos caminhos semeando o novo/ no som que o vento espalha/ nos campos de onde vai brotar...*”. Após várias tentativas frustradas de entrevistar Ronaldo Bastos, não tenho evidências para afirmar que as partes ocultadas na interpretação de Milton Nascimento já haviam sido compostas à época em que o músico gravou a canção no LP *Courage*. Cogito, no entanto, uma resposta afirmativa, levando em conta as estreitas relações entre “Rio vermelho” e “Quatro luas”. Ambas, de um modo geral, possuem um mesmo teor poético e utilizam as mesmas metáforas e figuras de linguagens, como, por exemplo, “bandeiras, rumo, caminho, sonho”. Outra possibilidade é de a letra ter sido parcialmente censurada, intuição que, dentre outros motivos, me levou a recorrer à documentação do SCDP. No entanto, nenhum registro a esse respeito foi detectado. Posso presumir, diante das fontes ou falta delas, que, por algum motivo, talvez político, os compositores decidiram divulgar apenas uma parte da letra.

Sustentando-se no conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams – que abordarei no segundo capítulo –, e baseando-se nas reflexões de Michel Löwy e Robert Sayre (1995), Ridenti atrelou às suas análises a noção de “brasilidade”, cujas representações, fundadas especialmente via pensamento de Gilberto Freyre, foram reformuladas, na década de 1960, “não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la”. De acordo com o autor, vários artistas e intelectuais atuantes desde o pré-64 acreditavam que a integração das raças, a harmonia e a felicidade de um povo – vetadas pelo poder do latifúndio, do imperialismo ou do capital – poderiam ser alcançadas através de uma “revolução brasileira” (cf. RIDENTI, 2010a: 85-86).

A respeito do termo “brasilidade”, entendo que algumas canções dos ícones do Clube da Esquina o exprimiam por meio de uma leitura do “nacional-popular”, sob a qual a noção de “povo” era tomada mais como reserva de “autenticidade, nobreza ou cordialidade”. Conforme já foi abordado, tal concepção vinculou-se a reapropriações particulares do mito da mineiridade e a rearticulações de fontes e resíduos tidos como regionais, os quais ganharam outra dimensão ao estabeleceram elos entre referências “locais” e “universais”.

Todavia, é preciso levar em conta que os integrantes do grupo “mineiro” iniciaram suas atividades artísticas num momento histórico de profundas transformações. No final dos anos 1960, a promulgação do AI-5, a consolidação do mercado fonográfico (advinda de uma maior consolidação econômica) e a atuação dos tropicalistas contribuíram consideravelmente para que novas perspectivas despontassem no meio musical.

Apesar de aspectos como o *romantismo*, a *mineiridade* e, sobretudo, a *resistência* continuarem muito presentes entre Milton Nascimento e seus parceiros, outras informações estéticas e políticas se integraram às suas obras, tornando-se basilares para o posterior reconhecimento e afirmação do Clube da Esquina no campo da MPB. Este campo, por sua vez, não passou incólume a tais mudanças significativas. Percebo, desse modo, que a turma pode ter vivenciado, a partir do final da década de 1960, a lenta emergência de outra *estrutura de sentimento*, na qual a ideia objetiva de revolução, ainda recorrente, ganharia diferentes conotações. Esse assunto, somado à compreensão do Clube da Esquina como uma *formação cultural* que combinou suas características estéticas anteriores ao rock, à contracultura e ao *jazz fusion*, norteará as próximas discussões.

CAPÍTULO II

ROCK, HIPPIES E CONTRACULTURA: CONSOLIDAÇÃO DE UMA *FORMAÇÃO CULTURAL*

2.1 Para pensar a emergência de uma nova *estrutura de sentimento*

Entre 1969 e 1970, Roberto Schwarz escreveu um famoso ensaio, “Cultura e política, 1964-1969”, no qual expressava, em meio aos acontecimentos, críticas e percepções sobre a produção cultural brasileira e o contexto político de ditadura militar. Em suas análises, uma frase se cristalizaria servindo de base para várias pesquisas posteriores dedicadas à época: “*apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país*” (SCHWARZ, 2009: 8). Segundo Schwarz, em 1964 o governo militar teria cortado “as pontes entre o movimento cultural e as massas”, contribuindo para que o ideário de esquerda, que cresceu consubstancialmente naquele período, permanecesse restrito a um público consumidor de classe média.

Para o cientista social e crítico literário, a produção ideológica esquerdista, representada principalmente por estudantes, artistas, jornalistas e intelectuais, se multiplicou “a ponto de formar um bom mercado (...) para consumo próprio”. De acordo com sua argumentação, a *relativa hegemonia de esquerda* estava atrelada a uma concepção atribuída ao Partido Comunista Brasileiro, “que pregava aliança com a burguesia nacional”, desembocando em um engano que “*esteve no centro da vida cultural brasileira*” (*idem*: 10). O PCB, menos anticapitalista do que se supunha, teria defendido, acima de tudo, uma reação interna ao imperialismo, fazendo repercutir seu ideário sobre uma significativa parcela da produção cultural dos anos 1960. O pior inimigo, naquela ocasião, seria o latifúndio, tema abordado em canções como “Terra de ninguém” (Marcos e Paulo Sérgio Valle, gravada por Elis Regina em 1965) e em outras manifestações artísticas, como no compacto lançado pelo CPC da UNE *O povo canta* (1963) e os shows *Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965), os quais se incluíram nas avaliações de Schwarz. Grande parte da esquerda nacional, refém de uma visão dualista, se postulava contrária aos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, ante os quais se ergueram todos os interessados no progresso do país (*idem*: 12).

No entanto, ao tratar dos novos impasses deflagrados a partir do final da década de 1960, Schwarz sugeriu que o quadro sociopolítico precedente foi crucial para uma mudança de rumos. O Tropicalismo, contemporâneo a tais transformações, havia alcançado uma ampla ressonância no âmbito artístico: música, artes plásticas, teatro, cinema e literatura. Os que defendiam ou os que

integraram o heterogêneo movimento, como é caso, respectivamente, do músico “erudito” Júlio Medaglia e do poeta concreto Augusto de Campos, enfatizavam a “atualização” que o mesmo estaria implantando no setor cultural. Já para os mais céticos, a arte e os expoentes tropicalistas acabavam reafirmando a “visão passiva e conformista da classe média, justamente o público que procurava agredir e ‘chocar’” (cf. NAPOLITANO, 2001: 235-236). Situando-se desse lado, Schwarz concebeu o Tropicalismo como um dos frutos de todos os “disparates” e modificações que marcaram a política e a cultura de esquerda do pré-64 até, aproximadamente, 1968. Para ele, tal movimento era ideologicamente incoerente em suas intenções revolucionárias, pois reforçava a visão dos “‘dois brasis’ irreconciliáveis” (cf. *idem*: 234). A arte “a-histórica” tropicalista, adepta de um “exibicionismo de massas” que contrapunha resíduos arcaicos e anacrônicos ao ultramoderno, seja no conteúdo ou na forma, resultaria, conforme o cientista social, no *absurdo* como “alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 2009: 28).

Apesar desses duros julgamentos tecidos, mais voltados para a vertente do Tropicalismo teatral – que havia incorporado uma “estética da agressão” (José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina) – Schwarz demonstrava certa crença no potencial de alguns setores culturais, elegendo a literatura como detentora de um “status de pensamento mais sofisticado do que as ‘artes de espetáculo’” (NAPOLITANO, 2001: 235). Obviamente, o ensaio “Cultura e política” possuía suas limitações, mas não deixava de traduzir, à luz das concepções do autor, o impacto provocado pelo golpe militar e pelo AI-5 nos campos artísticos e intelectuais. Pode-se dizer que o afamado texto descreveu a crise do que, para Schwarz, configurava uma *relativa hegemonia cultural de esquerda*.⁷⁰

Marcos Napolitano critica a tese, que atribui a Schwarz, de que a produção artística de esquerda do pós-64 operou como um “circuito fechado e estéril de comunicação”, o que teria feito desembocar em uma relação “intelectual-intelectual”. Por outro lado, ele reconhece que a extinção do CPC da UNE e de “outras entidades estudantis e sindicais” dificultaram a relação “artista-povo”.

⁷⁰ Se considerarmos o conceito de *hegemonia* explorado por Raymond Williams e que mencionei em outro momento, essa famosa expressão de Schwarz não deve ser levada ao pé da letra, por mais que a produção artística e intelectual de esquerda, nos anos 1960, vivesse o auge da propagação de suas ideias entre setores médios da população. Dialogando com o texto do autor, Marcelo Ridenti explica que a “hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da Segunda Grande Guerra. (...) O golpe de 1964 é o marco da reorganização da hegemonia burguesa (...). Cabe dizer, então, que jamais houve uma hegemonia cultural de esquerda [nem sequer relativa] na sociedade brasileira, como poderia sugerir uma leitura menos aberta do artigo de Roberto Schwarz. No máximo, esboçou-se a gestação de uma hegemonia alternativa, ou contra-hegemonia, que acabou sendo quase totalmente abortada e incorporada desfiguradamente pela ordem vigente” (RIDENTI, 2010b: 89-90).

A “ida ao mercado”, sob essas condições, seria uma alternativa viável para os “artistas de protesto”. Estes possuiriam, até 1967, uma “visão mais instrumental e neutra do mercado, como canal de distribuição das suas ideias colocadas na forma de bens culturais ou, no caso específico, de fonogramas e serem vendidos” (cf. NAPOLITANO, 2001: 67-68), o que não exclui, todavia, o argumento de que a maior parcela dos consumidores de suas obras provinha de setores médios e esquerdistas.

Napolitano esclarece, no entanto, que a referida perspectiva do músico “engajado” sofreria uma mudança significativa a partir da promulgação do Ato Institucional n.º 5. A vigência do “golpe dentro do golpe” foi marcada por um aguçado crescimento e consolidação da indústria cultural, que “abria as portas” para essa fração da MPB “num momento em que outros espaços se fechavam, por conta, sobretudo, da crescente repressão”. Segundo o historiador, “somente por volta de 1968 as estruturas de mercado sofreram uma crítica mais aguda: desenvolveu-se, a partir daí, a percepção de um público [consumidor] ‘passivo’ de protesto, e a ideia de revolução foi vista como ‘produto vendável’” (cf. *idem*).

Compreendo que essa clivagem de ponto de vista foi acentuada pela atuação do Tropicalismo musical. Seus ícones mais representativos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duprat e Os Mutantes, ao tomarem a “canção como produto”, questionando seu “processo de criação” e seu “lugar social” (*idem*: 239), cooperaram para com a gradativa substituição de um público de esquerda e de classe média (não restrito a um “circuito fechado”) – por um público de massa e consumidor até mesmo da ideia de revolução. De acordo com Marcelo Ridenti,

O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar, de um lado, a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística (RIDENTI, 2010a: 102).

Observando o Tropicalismo em suas performances e discos (especialmente o LP *Panis et circensis*, de 1968, que ganhou fama de “manifesto”) é possível perceber a celebração de uma “estética do aqui e agora”, conforme realçou Santuza Cambraia Naves (2010: 110). Embora os ícones do movimento tenham incorporado traços oriundos de uma tradição da música popular (como o samba-canção e a Bossa Nova), eles assumiram indumentárias despojadas, cabelos grandes, paródias, rock e guitarra elétrica, aspectos que se transfiguraram em símbolos da inadequação a uma ordem estabelecida. Para os tropicalistas, não mais bastava criticar o latifúndio

ou o imperialismo, inimigos n.º 1, como apontou Schwarz, de vários pensadores e artistas que atuaram nos anos 1960. Pelo contrário, era preciso criticar outras estruturas, principalmente aquelas mais íntimas arraigadas à sociedade brasileira: a família burguesa, os dogmas comportamentais e a “padronização criada pela sociedade industrializada” (NAVES, 2010: 112).

Contudo, por mais que Caetano, Gil, Tom Zé, Os Mutantes e outros se opusessem aos simpatizantes do “nacional-popular”, eles aproveitaram os espaços que esse segmento conquistou nos meios de comunicação. Porém, enquanto os músicos “engajados” tentavam resolver os impasses inerentes à sua inserção na indústria fonográfica, os tropicalistas, conforme Napolitano, localizaram-se no “tênuo limite entre o experimentalismo e o desenvolvimento de novos produtos para o mercado”. O autor pondera, entretanto, que

Isto não quer dizer simplesmente que o tropicalismo tenha sido “cooptado” pelo mercado, levando consigo o conjunto da MPB ulterior. Antes de mais nada, traduziu uma opção de importantes setores do meio musical (e intelectual) de esquerda na formulação de um produto cultural renovado, que já se encontrava dentro de uma estratégia de afirmação no mercado de bens culturais (NAPOLITANO, 2001: 239).

Ainda que não pretendesse ser anunciante da revolução social, o Tropicalismo confundiu as polaridades políticas, angariando inimigos à esquerda e à direita (cf. NAVES, 2004: 55). Seus principais expoentes, como se sabe, não passaram incólumes aos arbitrários aparatos de censura. Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil, acusados de infringirem a “moral” e os “bons costumes”, foram presos, interrogados e seguiram para o exílio de aproximadamente três anos em Londres, demarcando, assim, o fim do movimento. Independentemente desse fato, é importante atentar que as coordenadas históricas que permearam a gestação e a eclosão do Tropicalismo musical já não eram mais as mesmas.

No término dos anos 1960, a reestruturação do mercado de bens simbólicos, juntamente com o paradoxal fortalecimento da censura às artes, possibilitou o desenvolvimento de uma massificação no âmbito cultural. Logo no princípio da década seguinte, entraria em vigor o “milagre brasileiro”, processo de modernização levado a cabo pelo governo do presidente e militar Emílio Garrastazu Médici. Ao mesmo tempo em que artistas eram vigiados e tinham muitas de suas obras vetadas, iniciou-se, no âmbito da política estatal, um acentuado investimento econômico envolvendo a compra e a venda de artefatos como o toca-discos e a TV a cores, os quais começavam a ultrapassar

a “era do rádio”. Entre um razoável número de consumidores de classe média, a aquisição de LPs e de fitas cassetes também passou a fazer parte de suas escolhas culturais.⁷¹

Além disso, a multiplicidade da programação musical destinada a esses meios de comunicação de massa contribuiu para expandir o gosto do público, modificando, igualmente, a ideia de MPB instituída a partir dos grandes festivais. Nesses eventos, a postura dos tropicalistas foi importante para que se alargasse a noção de MPB que, à época, era mais identificada com frações de artistas considerados “engajados e/ou nacionalistas”. Porém, nos anos subsequentes, o Tropicalismo foi abarcado sob a pluralidade de significados que a referida sigla passou a englobar. Em paralelo, o rock integrou a sonoridade de vários conjuntos e músicos conhecidos como a geração “pós-tropicalista”, indicando, sob diferentes feitios, um caráter contracultural. Os artistas atuantes na primeira metade da década de 1970, como é o caso dos “sócios” do Clube da Esquina, reuniram maiores condições estéticas e contextuais para lidarem com o “elemento exógeno”, a ponto de adaptá-lo à nova e abrangente concepção de “Música Popular Brasileira”.

Marcos Napolitano diria, portanto, que o Tropicalismo encerrou um primeiro ciclo de institucionalização da MPB outrora iniciado com a Bossa Nova (cf. NAPOLITANO, 2007: 139). Na avaliação do historiador, a Tropicália sintetiza a “passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60” (*idem*: 238). Sob um viés semelhante, Marcelo Ridenti entende que o Tropicalismo, cujo próprio nome “se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos”, continuava, à sua maneira, se preocupando com “a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo”, sem deixar de estar afinado “com as mudanças no cenário internacional” (RIDENTI, 2010a: 102).

Retomando a argumentação de Ridenti sugerida no final do capítulo anterior, pode-se concluir que o Tropicalismo “também é constituinte – talvez o derradeiro – da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que anuncia seu esgotamento e sua superação, quem sabe antevendo uma nova ‘estrutura de sentimento’” (cf. *idem*: 101). No que tange ao texto de Roberto Schwarz, escrito no calor da hora, ele é passível de ser compreendido como um documento de época que registrava não

⁷¹ Renato Ortiz, baseado em um vasto levantamento de dados em fontes diversificadas, aponta que, “entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1.375%”. Conforme suas análises, essas porcentagens correspondem a um aumento “de 25 milhões para 66 milhões de discos comercializados anualmente”. Quanto às vendas de aparelhos de TV, ele mostra que, “já em 1970 ela era de 860 mil unidades, volume que contrasta radicalmente com o da década anterior, o que elimina a necessidade de importação” (ORTIZ, 2006b: 127-129).

somente a crise da complicada noção de *relativa hegemonia cultural de esquerda*, mas o processo que levaria ao declínio da “brasilidade (romântico) revolucionária”, embora, é claro, o autor não cogitasse esse termo.

Voltando a atenção para o Clube da Esquina, e tendo como suporte a problematização teórica até aqui apresentada, entendo que a turma dos “mineiros” – cujo ápice grupal e artístico-produtivo concentra-se no cerne do diversificado campo da MPB dos anos 1970 – vivenciou a emergência de uma nova gama de *pensamentos e sentimentos* profundamente inter-relacionados com condições *estruturais* que se impunham e que, ao mesmo tempo, estavam em constante transformação. Raymond Williams, ao formular e discutir a aplicabilidade do que seria uma *estrutura de sentimento*, reconhece a dificuldade do termo, haja vista que ele não pressupõe exatamente uma “visão de mundo” ou uma “ideologia declarada”. No entanto, pelas especificidades que apresenta e pretende abarcar, o conceito é bastante pertinente para se compreender a *praxis* de sujeitos ligados ao universo artístico-cultural.

Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão (WILLIAMS, 1979: 134).

A pesquisadora Maria Elisa Cevasco, larga conhecedora da obra de Raymond Williams, sintetizou as perspectivas do pensador inglês, advertindo que “a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social” (CEVASCO, 2001: 153). Obviamente, os membros do Clube da Esquina não eram os únicos a formular tais respostas às variadas e múltiplas mudanças que se colocavam desde o fim dos anos 1960. O próprio conceito de Williams, como adverte Cevasco, está orientado a “descrever a presença de elementos comuns em obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo”. A autora completa que “o artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas (*idem*: 153).

Observando com cuidado esses aspectos, considere necessário situar os “mineiros” entre algumas outras produções da época, salientando, contudo, suas particularidades estéticas e políticas e a maneira como eles se relacionavam tanto internamente quanto no âmbito da cultura cultural. O

realce das qualidades do grupo, se articuladas com o período sociocultural mais expressivo no qual ele atuou, não contraria o termo que, nesse momento, tomo como basilar. Uma *estrutura de sentimento* também prevê a compreensão de “como nossas práticas sociais e hábitos_mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO: 2001: 97).

É possível encontrar alguns nexos, nessa direção, entre a Sociologia de Williams e a de Pierre Bourdieu. Apesar de suas diferenças, ambos chamam a atenção para valores compartilhados na prática social. Enquanto Williams os compreende a partir de suas relações com os modos de produção econômica e cultural em determinado contexto, Bourdieu ressalta como estes são formados e como distinguem certos agentes dentro de um *campo* específico. No interior desse campo, o *habitus* exerce papel norteador, pois designa uma “*interiorização da exterioridade*” e, ao mesmo tempo, uma “*exteriorização da interioridade*”. O alcance teórico e dialético desse conceito pretende dar conta do engendramento das práticas, de que maneira as condições materiais de existência são captadas pelos agentes e como estes, por sua vez, passam a atuar sobre esse meio. O *habitus* pode ser definido como “sistemas de disposições [uma forma de ser, um estado habitual, uma predisposição, uma tendência, uma propensão ou uma inclinação] duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (cf. Pierre Bourdieu. *In*: ORTIZ, 1983: 60-61).

Baseando-me nesses autores, uma questão multifacetada se coloca às minhas análises. Viso compreender as ideias “interiores” e “exteriores” que guiaram as relações e a elaboração das obras dos membros do Clube da Esquina: como eles se viam no mundo e eram vistos, como interagiam entre si e com outros músicos, como se davam as parcerias de suas canções, como se estabeleciam as negociações com as gravadoras. Deve-se levar em conta que, de maneira distinta do que desenvolveram nos anos 1960, esses sujeitos, na década posterior, passaram a ser reconhecidos como um grupo no plural no campo da MPB, campo este composto por outros artistas também tachados de “malditos” ou “marginais”, mas que estavam, igualmente, à procura de legitimidade e reconhecimento. O Clube da Esquina partilhou de um universo de valores, no qual a crítica à ditadura militar, a repulsa a uma sociedade industrial de consumo e a adoção da contracultura são alguns dos principais elementos.

A origem do *ethos* contracultural remete, sobretudo, aos Estados Unidos, país onde ocorreram emblemáticos festivais de música no auge do movimento *hippie*, como, por exemplo, o chamado

“verão do amor”, de 1967, e o *Woodstock*, de 1969. O fenômeno da contracultura estadunidense, eclodido em meados da década de 1960 como uma reação à obrigatoriedade do serviço militar à época da guerra do Vietnã, possuía uma conotação utópica que mesclava ideologias aparentemente incompatíveis: guerrilha urbana, pacifismo, naturalismo, hinduísmo e a defesa do uso livre de drogas, em especial a maconha e o ácido lisérgico. Para uma significativa parcela de jovens norte-americanos, a união desses aspectos díspares traduzia uma postura alternativa a um sistema que se impunha de forma autoritária e imperialista (cf. BRITTO, 2003: 192).

Segundo o poeta e crítico literário Paulo Henriques Britto, alguns desses aspectos de matriz californiana foram incorporados pela geração de músicos brasileiros conhecida como “pós-tropicalista”. Sem embargo, sob a égide do AI-5, tais referências foram redimensionadas, ganhando outros significados: “o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do ‘verão do amor’ de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista” (*idem*). O autor argumenta que “a indignação ideológica dos engajados” bem como a “contracultura solar” típica da Tropicália foram largamente substituídas por “uma postura de desencantamento e desânimo”. “Os grandes temas nacionais ou pan-latino-americanos” teriam cedido espaço para temáticas subjetivas, intimistas e, especialmente, *noturnas*, as quais podem ser encontradas “até mesmo na produção dos artistas mais identificados com a visão positiva do momento” (*idem*: 194).

Apesar de variadas exceções, a “ressaca” mencionada por Britto instalou-se em um número considerável de obras vinculadas ao Clube da Esquina. Isso também se nota, de diferentes maneiras, em canções de Jards Macalé e Raul Seixas, em letras de Capinan, Wally Salomão e Paulo Coelho, nas interpretações ao mesmo tempo exageradas e contidas de Gal Costa e, inclusive, na produção daqueles diretamente egressos do Tropicalismo, como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em 1972, por exemplo, Gil lançou, pela Polygram/Philips, o LP *Expresso 2222*. Esse disco trazia uma curiosa composição, cujo título fazia referência a uma frase de John Lennon, na ocasião em que ele decretou o fim dos Beatles: “O sonho acabou”. A música, de ritmo contagiante, *swingado* e aparentemente celebrativo, contrariava o conteúdo de sua letra, que dizia: “O sonho acabou/ transformando o sangue do cordeiro em água/ derretendo a minha mágoa/ derrubando a minha cama/ O sonho acabou/ foi pesado o sono pra quem não sonhou”. Percebe-se que, após retornar do exílio em Londres, a efervescência das utopias que marcaram os anos 1960, assim como a “alegria, alegria” expressa pelo Tropicalismo, parecia agonizar para aquele que foi um dos ícones

do movimento. Nesse mesmo fonograma, os projetos coletivos em prol de uma causa comum já não se colocavam mais na ordem do dia. A canção de Gil “Oriente”, além de explicitar uma proximidade com o misticismo oriental, dava pistas de que a busca por individualidade, por crescimento e mérito profissional aos poucos superava o engajamento e a militância que caracterizaram as organizações estudantis, sobretudo em princípios da década de 1960. Em seus versos, o autor abordava o sujeito como aquele que, embasado no existencialismo de Sartre, deveria lutar por autonomia e assumir as responsabilidades de suas escolhas: “Se oriente rapaz/ pela constelação do Cruzeiro do Sul/ Se oriente rapaz/ pela constatação de que a aranha vive do que tece/ vê se não se esquece/ (...) Determine rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação...”.

Caetano Veloso, em “Como dois e dois”, também demonstraria diferentes perspectivas em relação à sua produção anterior. Essa música, incluída no repertório de Gal Costa, seria registrada no LP gravado ao vivo *Fatal: Gal a todo vapor*, produzido em 1971 pela Phonogram/Philips. Tal disco, segunda consta, foi o primeiro álbum duplo lançado no Brasil, seguido, um ano depois, do LP *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges. A canção de Caetano, cujo arranjo recorria a recursos próprios do rock progressivo com sutis alusões à Bossa Nova, instituiu um ambiente psicodélico e introspectivo. A letra, desiludida, indicava que “tudo vai mal, tudo/ tudo é igual quando canto/ e sou mudo”, versos que antecederiam um irônico trocadilho com o resultado incorreto da soma matemática: “Meu amor/ tudo em volta está deserto/ tudo certo/ Tudo certo como dois e dois são cinco...”.⁷²

As referidas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso, dentre outras elaboradas e/ou interpretadas por eles ou por demais músicos que atuaram no início dos anos 1970, trazem

⁷² Gal Costa, em seu emblemático álbum, assumiu um estilo *a la* Janis Joplin, explorando canções como “Dê um rolê”, da dupla Moraes Moreira e Luiz Galvão, membros do conjunto Os Novos Baianos. A letra dessa música indicava o espanto diante de uma perspectiva otimista, referindo-se à revolução sexual defendida por muitos jovens das décadas de 1960/70. Seus versos, entoados sob uma base instrumental tipicamente roqueira, diziam: “Não se assuste pessoa/ se eu lhe disser que a vida é boa (...)/ Enquanto eles se batem/ dê um rolê e você vai ouvir/ apenas quem já dizia/ eu não tenho nada/ antes de você ser, eu sou (...)/ Eu sou, eu sou amor da cabeça aos pés...”. No mesmo LP, Gal esboçou frases da canção “Charles anjo 45”, de Jorge Ben, que homenageava o malandro Charles Antônio Sodré, preso e condenado por envolvimento com jogo do bicho, drogas e porte de armas, armas estas que, sem dúvida, não estavam destinadas à revolução social. O então estreante compositor Luiz Melodia igualmente foi contemplado pela cantora. “Farrapo humano”, sob a construção rítmica de um *rock blues*, trazia uma letra em forma de desabafo, considerando a possibilidade do suicídio como saída para o desalento e a ansiedade do personagem. O destaque do disco, porém, reside na faixa “Vapor barato”, canção da dupla Jards Macalé e Wally Salomão. Sua letra, que retratava a perambulação de um sujeito pelas ruas, externava um clima de consternação generalizada. A fuga sem destino, remetendo tanto às indumentárias *hippies* quanto às utilizadas pelos militares, insinuava que no universo às vezes hermético da contracultura a crítica estava presente. Ao final de sua interpretação, Gal adicionou gritos arrebatadores, atitude que lhe rendeu longos aplausos e o título de musa da contracultura brasileira. Para maiores informações sobre o LP *Fatal: Gal a todo vapor*, ver: ZAN, 2010.

informações, tanto textuais quanto sonoras, distanciadas de um tratamento cotidiano e solar caro ao Tropicalismo. Tais elementos parecem ter sido postos de lado para favorecer uma temática mais reflexiva, caracterizada por certa tristeza e sensação de impotência ante a realidade atribulada que se enfrentava. Para alguns músicos situados à época, a “revolução” já não detinha os mesmos sentidos outrora veiculados ao longo da década de 1960. A retórica utópica, representada pela metáfora do “dia de amanhã”, ou mesmo a abordagem objetiva, cujo simbólico mais notável é a composição de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”, deixaram de ser largamente acionadas. Edificava-se, inversamente, uma ideia de “revolução” calcada na subjetividade do indivíduo, em sua sexualidade, costumes e relações. Tais aspectos, já incorporados em obras tropicalistas, ganharam amplo respaldo, por exemplo, nos espetáculos do Secos e Molhados, cujo visual estético foi inspirado nas performances andrógenas do Dzi Croquettes, grupo de dançarinos, atores e cantores liderado pelo norte-americano radicado no Brasil Lane Dale.⁷³

Em outros casos, a “revolução” passou a significar uma urgente necessidade de “resistência” à ditadura, o que, entretanto, se diferenciava de certo fervor de exaltação coletiva verificado em canções do pré-AI-5. Outros elementos que caracterizaram diversas músicas da primeira metade da década de 1970 apontam para temas *nonsenses*, lisérgicos, místicos e, principalmente, para conteúdos altamente depressivos, tais como metáforas envolvendo loucura, paranoia, viagem sem volta e vazio existencial. Obviamente, o desânimo e o desencantamento não se aplicam a todas as obras dos cantores e compositores que, naquela época, conjugaram o rock e a contracultura em suas performances ou criações.

Em se tratando do Clube da Esquina, é possível perceber que a turma não abandonou, por exemplo, os temas pan-latino-americanos, embora estes fossem abordados, na maioria das vezes, sob um teor profundamente melancólico. Apesar disso, grande parte do repertório que a turma “mineira” desenvolveu após 1970 apresenta uma constante busca por “reencantar o mundo”, dado que demonstra a reincidência de aspectos *românticos* herdados dos anos precedentes. O viés tristonho e *noturno*, advindo, em larga medida, de um imaginário construído acerca da mineiridade – o qual se confundia com certa atmosfera barroca e com a decadência do ciclo do ouro em Minas Gerais – ora foi abandonado e ora colou-se a outras leituras menos contristas.

⁷³ Para mais dados acerca do conjunto Secos e Molhados, ver: ZAN, 2006. A respeito do Dzi Croquettes pode-se consultar, por exemplo, o documentário sobre o grupo produzido em 2009 por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

No que compete ao LP *Milton*, de 1970, apenas sua capa já dava indícios de que algo havia se modificado na carreira de Milton Nascimento. A ousadia do projeto gráfico, divergindo dos anteriores, trazia a silhueta do próprio Milton: um homem negro de lábios protuberantes, cabelos encrespados, colares e roupagens semelhantes às indumentárias de guerreiros africanos, elementos que evocavam um caráter *hippie* e psicodélico.⁷⁴

A elaboração desse LP de 1970 contou com a contribuição do então adolescente Lô Borges, que registrou no disco suas harmonias para as canções “Alunar”, “Clube da Esquina” e “Para Lennon e McCartney”. Lô, dois anos depois, convidaria seu amigo Beto Guedes para integrar as gravações do álbum duplo *Clube da Esquina*. Os dois garotos, fãs incondicionais dos Beatles e dos Rolling Stones desde crianças, possibilitaram ao cantor de “Travessia” novos direcionamentos de estilo e escolhas estéticas. Comentando sobre esse contexto, Lô Borges diria que “o pessoal chamado Clube da Esquina disputava com Os Novos Baianos qual era o grupo de artistas mais assediado pela polícia, fosse em casa, na rua ou no trabalho. Éramos guitarra, baixo, bateria, amplificador nas costas, canção, poesia, ensaios, ideias, biritas, suor e estrada”.⁷⁵

A parceria de Milton Nascimento com o Som Imaginário também colaborou para que o músico assumisse novas propostas estilísticas. A banda, no final de 1969, foi formada exclusivamente para participar das gravações e divulgações do LP *Milton*. No ano seguinte, tal disco receberia a temporada de shows “Milton Nascimento (Ah! E o Som Imaginário) em Quanto tempo”, sediada no Teatro Opinião do Rio de Janeiro. O conjunto, externando uma postura *hippie* e adepto de informações sonoras advindas da Bossa Nova, do jazz, da música “clássica”, oriental e hispânica e, sobretudo, do rock progressivo, era inicialmente constituído por Wagner Tiso (piano), Zé Rodrix (órgão, vocal, flautas), Frederica (guitarra), Tavito (violão e viola de 12 cordas), Luiz Alves (baixo elétrico), Robertinho Silva (bateria) e Laudir de Oliveira que, depois, seria substituído por Naná Vasconcelos na percussão. Esses instrumentistas, além de tocarem com outros artistas no início da década de 1970, como, por exemplo, com Gal Costa, Sueli Costa e Jards Macalé, lançaram

⁷⁴ A arte visual *psicodélica*, palavra que se refere à experiência com drogas alucinógenas, explora a fusão de elementos variados e surrealistas, caracterizados por contrastes em preto e branco, como é caso da capa do disco *Milton*, e, especialmente, por sobreposições de fortes cores, como se vê no álbum *Sgt. Pepper's* (1967), dos Beatles. Em relação à música, o caráter psicodélico vincula-se a experimentalismos orientados a criar ambientações sonoras, as quais remetiam a universos fantásticos, jocosos e/ou alucinantes, possibilitando, na maioria das vezes, um “mergulho na subjetividade”.

⁷⁵ Cf. Lô Borges. “A música do século”, n.º 36, *Fascículo Caras*, n.º 306, 1999, p. 13.

os discos *Som Imaginário*, de 1970, *Som Imaginário (A nova estrela)*, de 1971 e *Matança do porco*, de 1973.⁷⁶

O show que o Som Imaginário realizou ao lado de Gal Costa ocorreu em 1970 em uma das edições do Programa Ensaio, que era periodicamente exibido pela TV Tupi. Um dos destaques do programa, no que coube ao conjunto, diz respeito à composição de Lô Borges, Beto Guedes e Fernando Brant “Feira moderna”. Essa música, apesar de não ter conquistado uma colocação privilegiada, foi também defendida pela banda no V Festival Internacional da Canção, evento organizado pela TV Globo no mesmo ano de 1970. Registrada no primeiro LP do Som Imaginário, “Feira moderna” realçava uma sonoridade “suja”, caracteristicamente roqueira e, em paralelo, exprimia um apurado domínio técnico dos músicos envolvidos na elaboração do arranjo. Os versos articulavam signos curiosos, misturando críticas ao crescimento e à consolidação mercadológica com a menção a um canto litúrgico de louvor a Deus, ao hino nacional, à proclamação da independência e ao mito da caverna, de Platão. Essa bricolagem de referências antigas e contemporâneas indicava que a imposição rápida e urgente das “novidades capitalistas” assustava e ao mesmo tempo seduzia. Tal fusão, ao rejeitar certos padrões uniformes e típicos da cultura de massa, não deixava de salientar que a luta pela liberdade humana não era uma condição restrita aos “tempos modernos”, embora estes impusessem outros desafios.

Tua cor é o que eles olham, velha chaga/ teu sorriso é o que eles temem, medo,
medo/ Feira moderna, um convite sensual/ ó, telefonista se a distância já morreu/ o
meu coração é velho/ o meu coração é morto/ e eu nem li o jornal/ nessa caverna o
convite é igual/ ó, telefonista a palavra já morreu/ independência ou morte/
descansa em berço forte/ a paz na terra, amém/ a paz na terra, amém.

Cantada por Zé Rodrix com sua voz rouca e entrecortada por recorrentes gritos, a letra sentenciava que o *sorriso*, a *palavra* e o *jornal* perdiam sua função simbólica, uma vez que outros meios de comunicação – como o telefone, as operações com DDD/DDI e a televisão a cores – se apresentavam como opções ao mesmo tempo convidativas e cerceadoras das relações humanas. Se,

⁷⁶ Para mais informações sobre a banda Som Imaginário, ver: MOREIRA, 2011. Sobre o rock progressivo, em geral ele é caracterizado por uma proximidade com o jazz *fusion* e com a música “erudita”. Alguns exemplos que ajudam a compreender o estilo apontam para as sonoridades peculiares de conjuntos ingleses como Pink Floyd, Genesis e Emerson, Lake & Palmer e, também, para os experimentalismos da banda italiana Área que, nos anos 1970, era liderada pelo multi-instrumentista, cantor e comunista Demétrio Stratos. Dentre outros aspectos, o “progressivo” comporta abordagens harmônico-melódicas complexas, sendo comumente sistematizado em obras longas, nas quais se ouvem instrumentos não necessariamente conectados à estética convencional do rock, como violoncelo, violino, piano, flauta, violão, percussão e bandolim. Além do uso de experimentos vocais como gritos, ruídos e falas, são recorrentes as constantes modificações rítmicas, o enfoque no aspecto instrumental, as alternâncias de intensidade e densidade, as colagens nos arranjos e a incorporação de sons eletrônicos provenientes de guitarras, sintetizadores, teclados e órgãos.

de um lado, esse “convite sensual” possibilitava alternativas estruturais capazes de encurtar as distâncias, de outro ele desembocava na perda de uma sociabilidade face a face. Por esse motivo, o “coração” do poeta se sentia “morto e velho” e, em paradoxo, a sonoridade da música se mostrava “viva e nova”. Ainda que não apresente um teor revolucionário tal qual encontrado em várias obras dos anos 1960, é possível ler essa canção de Brant, Lô e Beto sob as lentes do *romantismo*, pois seus compositores e intérpretes, ao criticarem a modernidade capitalista e enaltecerem valores ligados ao passado, o fizeram de maneira moderna, valendo-se do rock, da contracultura e de altos aparatos tecnológicos.

“Feira moderna” também foi registrada por Beto Guedes no LP *Amor de índio*, de 1978. Em sua abordagem, ademais de o rock agressivo perder um pouco de espaço para uma balada mais *pop*, as expressões “morto” e “velho” foram substituídas por apenas “novo”. Na entrevista que me concedeu, Fernando Brant afirmou que Beto recusava-se a identificar seu “coração” com essas características, razão pela qual trocou as palavras, atitude que, para o autor da letra, desconstruiu totalmente o sentido original.⁷⁷

Outra produção interessante envolvendo os integrantes do Som Imaginário, dessa vez juntamente com Milton Nascimento, vincula-se ao curta-metragem “A nova estrela”, produzido por André José Adler em 1971 e gravado em uma praia do município de Mangaratiba/RJ. O filme, configurando-se mais propriamente como um *clipe* (termo que ainda não era utilizado à época), foi todo estruturado sob música homônima de Wagner Tiso e um poema de Frederica, os quais se encontram igualmente incluídos no segundo LP da banda. Os versos do guitarrista macrobiótico advertiam que

Os homens sabidos, sabedores/ garantem que surgiu uma nova estrela/ é o tempo da nova estrela/ há quem diga que Cristo retorna/ e sua marca é um dente dentro da garganta/ A estrela dita um novo tempo/ e convoca pensadores a tecer novos pensamentos/ e convoca lutadores a novas batalhas/ E nada sabemos ainda/ sabemos apenas do novo corpo/ que brilha igual ou diferente dos corriqueiros corpos celestes/ do chão de nosso litoral apenas olhamos/ O novo não espanta como esperávamos/ sabemos apenas de uma promessa velada que permanece a

⁷⁷ Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 30 jul. 2010. A apresentação de “Feira moderna” no Programa Ensaio, o qual era produzido por Fernando Faro, pode ser conferida *online* em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2tL3PwxCsqI>>, acesso: 23 abr. 2010. Embora o som e as imagens em preto e branco estejam muito prejudicados, o vídeo possibilita perceber o visual ao mesmo tempo despojado, *nerd*, *hippie* e contracultural dos membros do Som Imaginário, expresso, sobretudo, em suas vestimentas (lenço na cabeça, camisa de *cowboy*), acessórios (óculos de grau, anéis, colares), cabelos e barbas grandes. Esses músicos, um tanto quanto tímidos em palco, se empenhavam com afinco no manuseio e na técnica de seus instrumentos, não apresentando gestos e/ou performances que poderiam ser avaliados como próprios de um *happening* ou de uma vanguarda.

despeito do tempo/ e marca nosso despertar diário/ sabemos apenas que essa promessa, em verdade, não é velada.

Esse texto, em estrita sintonia com a sonoridade progressiva e psicodélica que o acompanha, invocava códigos místicos e esotéricos alusivos da “Era de Aquário” (ou “Nova Era”), na qual predominaria a busca por espiritualidade, “iluminação” e expansão da consciência individual. Já as imagens do vídeo exploravam, sobretudo, o contato dos músicos com uma natureza exuberante, lugar onde eles, seminus, tocavam seus instrumentos: órgão e contrabaixo elétricos, bateria, guitarra, violão e flauta. A atriz Tania Scher assumia o papel de Iemanjá: uma mulher bela e misteriosa que desaparecia mar adentro após realizar algum tipo de oferenda ou trabalho oculto. Enquanto isso, uma criança, sempre brincando ao redor dos adultos, encarnava o símbolo da própria “nova estrela”. A começar pelo título do curta, todos os elementos empregados em sua elaboração mesclavam signos do universo contracultural com certa ideia de “homem novo”, mas não com o mesmo sentido que essa expressão adquiriu para alguns militantes, intelectuais ou artistas que, nos anos 1960, se inspiravam em Marx e Che Guevara. Esse novo homem, menos guiado por utopias sociais revolucionárias ou por explicações materialistas da história, estaria muito mais orientado a revolucionar sua subjetividade, na esperança de que, assim, pudesse modificar as relações humanas.

Contudo, “A nova estrela” não deixou de provocar suspeitas nos aparatos de censura, que vetaram o poema de Frederica talvez por considerar desrespeitosa a menção à Cristo ou por entender que “estrela devia ser comunista”. Apesar desse obstáculo e de outros entraves de cunho econômico que permearam a produção do clipe, ele concorreu pelo Brasil no Festival de Berlim no mesmo ano de 1971. Tal oportunidade, entretanto, não rendeu ao trabalho uma repercussão significativa no meio cinematográfico brasileiro, pois sua ampla divulgação nesse setor só ocorreu por volta de 2005. Hoje, o vídeo, contando com uma versão cujo poema de Frederica foi finalmente incorporado, pode ser conferido integralmente na *internet*.⁷⁸

Voltando ao LP *Milton*, uma de suas músicas chama a atenção por tecer elogios à luta guerrilheira. É importante que se diga, a partir dessa indicação e de várias outras que poderiam ser problematizadas, que a provável mudança de uma *estrutura de sentimento* está longe de significar uma ruptura, pois, ao contrário, ela indica um processo, uma lenta transformação. Os códigos atuais

⁷⁸ Cf. <<http://www.youtube.com/watch?v=VZDkvL7Y3Oc>>, acesso: 27 jun. 2011. Maiores informações sobre o curta podem ser verificadas no *blog* de André José Adler: <<http://andreadler.blogspot.com/2007/03/nova-estrela-chega-televiso.html>>, acesso: 29 jan. 2012. A expressão “estrela devia ser comunista” diz respeito à perspectiva do diretor quando recebeu a notícia acerca do veto ao texto de Frederica.

vivididos e compartilhados se mesclam a referências que não foram totalmente abandonadas ou suprimidas, haja vista que os grupos defensores da resistência armada à ditadura continuaram atuando, por algum tempo, após o decreto que viabilizou o AI-5.⁷⁹ No disco de 1970, Milton Nascimento explorou tal temática em “Canto latino”, sua primeira obra em parceria com o cineasta Ruy Guerra, que escreveu a letra. Márcio Borges esclarece que a canção “tinha um final que rimava ‘maravilha’ com ‘guerrilha’”. Por precaução, Bituca passou a cantar com reticências...” (BORGES, 2011: 233).

1.ª Parte

Você que é tão avoada/ pousou em meu coração/ moça, escuta essa toada/ cantada em sua intenção/ Nasci com a minha morte/ dela não vou abrir mão/ não quero o azar da sorte/ nem da morte ser irmão/ da sombra eu tiro o meu sol/ e do fio da canção/ amarro esta certeza/ de saber que cada passo/ não é fuga nem defesa/ não é ferrugem no aço.

2.ª Parte

É uma outra beleza/ feita de talho e de corte/ e a dor que agora traz/ aponta de ponta o norte/ crava no chão a paz/ sem a qual é fraco o forte/ e a calma é engano/ pra viver nesse chão duro/ tem de dar fora o fulano/ apodrecer o maduro/ pois esse canto latino/ canto para americano/ e se morre e vai menino/ montado na fome ufano/ Teus poucos anos de vida/ valem mais do que cem anos/ quando a morte é vivida/ e o corpo vira semente/ de outra vida aguerrida/ que morre mais lá na frente/ da cor de ferro ou de escuro/ ou de verde ou de maduro.

3.ª Parte

A primavera que espero/ por ti irmão e hermano/ só brota em ponta de cano/ em brilho de punhal puro/ brota em guerra e maravilha/ na hora, dia e futuro/ da espera virar...

As várias metáforas empregadas por Ruy Guerra representam a marca mais saliente dessa sua obra. Note-se que, embora a palavra “guerrilha” tenha sido ocultada na gravação de Milton, outras expressões existentes nos versos denotavam quase a mesma ideia, como, por exemplo, “ferrugem no aço”, “feita de talho e de corte”, “a calma é engano”, “vida aguerrida”, “ponta de cano”, “brilho de punhal puro” e, principalmente, “brota em guerra e maravilha”. Essas herméticas figuras de linguagem, aclamativas da braveza e do uso de armas, foram suficientes para despistar o veto do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), conforme constatei ao observar o documento oficial enviado para análise, no qual não consta nenhuma anotação ou sinal significativo. Outra característica explicitamente visível em “Canto latino” remete à esperança com relação ao “futuro”, o que indica que a retórica do “dia que virá” continuou permeando a produção de alguns letristas no início dos anos 1970. Porém, o texto como um todo explicita que seu autor não se furtou de detectar

⁷⁹ Para maiores informações sobre a resistência armada, ver: RIDENTI, 2004.

uma condição contemporânea ao seu tempo, no qual vários grupos clandestinos eram combatidos e seus militantes mortos, como é o caso de Carlos Marighella, assassinado em 1969.

O AI-5 certamente despertou variadas respostas culturais, pois ao mesmo tempo em que alguns artistas começaram a “internalizar a revolução” ou a não se importar mais com ela, outros ainda a tomavam de forma utópica e/ou objetiva. Possivelmente, Ruy Guerra trouxe para a referida canção parte de suas concepções formadas na década de 1960, momento de auge do Cinema Novo. A fusão de “povo” e “revolução”, cara a essa vertente cinematográfica, moldou, de certa forma, a elaboração de “Canto latino”, cujo próprio título e outros aspectos explorados na letra não se limitaram a abordar uma realidade brasileira. Essa parceria do cineasta com o músico inaugurou a proximidade de Milton Nascimento com sonoridades e temas da América Latina. Porém, tal vinculação não se expôs claramente no arranjo musical, exceto por alguns dedilhados violonísticos e pela inclusão de uma flauta tocada por Zé Rodrix na segunda parte. Já a “massa sonora” que antecede o verso inicial, “você que é tão avoada...”, causa uma sensação tensa e de suspense. Somados a isso, os acordes às vezes densos e às vezes fragmentados que conformam toda a primeira e a última parte, instituem uma atmosfera tipicamente psicodélica, provocando certo estranhamento no ouvinte.

Apesar desses singulares recursos empregados em “Canto latino”, a canção “Para Lennon e McCartney” provavelmente instigou ainda mais espantos nos críticos e no público, uma vez que ela, ao abrir o disco *Milton*, diferenciava-se em múltiplos aspectos das composições gravadas nos LP anteriores. Essa “homenagem” aos Beatles, dotada de letra e sonoridade distantes do lirismo de “Travessia”, explorava um andamento ligeiro, timbres eletrificados e fortes marcações percussivas.

1.ª Parte

Porque vocês não sabem do lixo ocidental/ não precisam mais temer/ não precisam da solidão/ todo dia é dia de viver/ Porque você não verá meu lado ocidental/ não precisa medo não/ não precisa da timidez/ todo dia é dia de viver.

2.ª Parte

Eu sou da América do Sul/ eu sei, vocês não vão saber/ mas agora sou cowboy/ sou do ouro, eu sou vocês/ Sou o mundo, sou Minas Gerais.

Logo no primeiro gesto harmônico, já se podia perceber a filiação roqueira da música, que era preenchida, aos poucos, por rifles de guitarra em efeitos “*wow wow*”, desenvolvidos por Frederica. Para dar início à segunda parte, Zé Rodrix emitia um grito inesperado de sílabas sem nexo, seguido de desenhos rítmicos e melódicos executados pela bateria de Robertinho Silva, contrabaixo de Luiz Alves e órgão de Rodrix. Nessa obra, note-se que Fernando Brant outra vez estabelece a relação

“Minas Gerais/Mundo”, ressaltando as diferenças e semelhanças que visualizava entre as experiências dos Beatles e as da turma “mineira”. Essa temática, sugerida por Lô Borges, ganhou uma conotação mais crítica no fragmento inicial composto por seu irmão Márcio. Este advertia que a contracultura adaptada pela geração pós-tropicalista não combinava com a euforia típica da juventude que celebrou o rock nos Estados Unidos e na Inglaterra. Afinal, como indica Paulo Henriques Britto (2003: 198), o medo e a solidão eram dispensáveis ao universo dos Beatles, sorte que não contemplava grande parte dos artistas e jovens brasileiros imersos no “terceiro mundo”, no “lixo ocidental”, os quais enfrentavam as contradições impostas por uma modernização conservadora e por um Ato Institucional que reprimia as liberdades políticas e civis.

Com uma perspectiva distinta de “Para Lennon e McCartney”, a inserção de “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) no repertório do disco atestava a familiaridade de seu autor com traços estéticos oriundos da Bossa Nova, apesar de estes terem sido reconfigurados pelo arranjo particular e contido criado por Milton Nascimento. Distanciando-se das “tristezas leves e triviais” que demarcaram várias canções bossa-novistas, a interpretação de Milton deixava transparecer uma entoação melódica melancólica em *legatto* suave não impostado. A finalização da música em “de amor”, após as cinco repetições do verso “cai como uma lágrima”, omitia o trecho que daria uma contrapartida mais alegre à composição: “a minha felicidade está sonhando/ nos olhos da minha namorada...”. Por outro lado, a execução instrumental do músico não ocultou o caráter camerístico e intimista da Bossa Nova, já que, sozinho ao violão, ele articulou um ritmo harmônico singular, empregando, porém, acordes bem diferentes dos usualmente praticados.

Operando com a mesma originalidade, Milton Nascimento e Ferrando Brant retomaram referências culturais e históricas para comporem “Maria três filhos”, canção igualmente gravada no disco *Milton*, de 1970. Nessa obra a alusão ao passado de escravidão e suas consequências intercalou-se a um teor compadecido para com a personagem principal: uma mulher negra, ex-escrava, de 83 anos, mãe de três filhos e que, “hoje”, abandonada, se contenta com o “rádio” e o “colchão”. Independente da possibilidade de a protagonista ter existido, sua figura reunia a percepção dos autores sobre uma parcela da história brasileira que, para eles, provavelmente se confundia com um imaginário construído acerca da mineiridade.

Negra voz de velha só/ numa igreja interior/ me falando de seu tempo/ conta a idade, conta o que restou/ Onde os filhos que eu criei?/ vida presa no quintal/ me lembrando desse tempo/ vejo quem vem em meu leito festejar/ Três meninos nascendo do ventre negro sem cor/ meninos sentados no chão/ quem veio por eles

buscar?/ Hoje eu digo 83/ sem diamante, escravidão/ nem pergunto pelos filhos/
ligo o rádio, durmo no colchão.

Anote-se que o tema das “marias”, bastante explorado por artistas atuantes nos anos 1960 e partidários do “nacional-popular”, continuou presente em algumas composições de Milton e Brant criadas na década posterior, sendo que o caso mais conhecido a esse respeito é a canção “Maria Maria”, gravada no LP *Clube da Esquina 2*, de 1978. Porém, esse recorrente conteúdo “popular” às vezes não comportava o mesmo sentido que o “nacional” adquiriu na “era dos festivais”. Na interpretação de Beto Guedes para “Maria solidária”, por exemplo, ouvem-se variados elementos estéticos oriundos do rock, estilo que caracterizou quase todas as músicas de seu LP *A página do relâmpago elétrico*, lançado em 1977. Já a sonoridade de “Maria três filhos, seu ritmo assimétrico meio samba-jazz e meio rock desajusta as pulsações dos compassos, os quais foram preenchidos por violão, contrabaixo elétrico, percussão (tocada por Naná Vasconcelos) e gritos e ruídos vocais emitidos por Zé Rodrix. Assim como em outras obras de Milton e Brant, esta mesclava experiências pessoais e sociopolíticas, distanciando-se das “vozes de comando”. Sobre o assunto, o letrista conta que conviveu com as constantes “marias” retratadas em suas letras “na infância, geralmente negras, que vinham de Itamarandiba e Diamantina trabalhar na minha casa. Quando elas tinham que voltar para a cidade delas, outras as substituíam. As músicas falam do lado social, mas também do que eu percebia no dia-a-dia com elas” (BRANT, 2005: 58).

Esse olhar sobre o dia-a-dia aproxima Fernando Brant do viés prosaico típico de Carlos Drummond de Andrade (1930). Para citar apenas um exemplo, isso se nota nas várias ocasiões em que as “pedras” – ora denotando a paisagem geográfica de Minas Gerais e ora os obstáculos da existência – aparecem em suas obras aludindo ao famoso poema de “No meio do caminho”.⁸⁰

Essa perspectiva sobre aspectos simples e habituais também liga o autor (ou os autores) de “Travessia” aos escritos de Adélia Prado (1991), poeta mineira discípula de Drummond e sensível aos detalhes da vida bucólica e interiorana. Dialogando indiretamente com o poema de Prado

⁸⁰ Em “Itamarandiba”, gravada no LP *Sentinela* (1980) com música de Milton Nascimento, Fernando Brant citava explicitamente o poema de Drummond: “No meio do meu caminho/ sempre haverá uma pedra/ plantarei a minha casa/ numa cidade de pedra/ Itamarandiba, pedra corrida/ pedra miúda rolando sem vida/ como é miúda e quase sem brilho a vida/ do povo que mora no Vale/ No caminho dessa cidade/ passarás por Turmalina/ sonharás com Pedra Azul/ viverás em Diamantina (...)/ No caminho dessa cidade/ as mulheres são morenas/ os homens serão felizes/ como se fossem meninos”. O título da composição, que em tupi significa “pedra miúda”, referia-se ao nome de uma cidade mineira situada no Vale do Jequitinhonha. Note-se que, ademais da compaixão para com o “povo pobre”, todas as localidades mencionadas por Brant remetem a algum tipo de pedra. Também é interessante a relação direta estabelecida entre Milton Nascimento (música) e Carlos Drummond de Andrade (letra) evidenciada na composição “Canção amiga”, faixa integrante do LP *Clube da Esquina 2*, de 1978.

“Janela”, Brant demonstrava em sua letra para “Paisagem na janela”, gravada sob harmonia de Lô Borges no disco *Clube da Esquina*, de 1972, uma mesma perspicácia acerca do cotidiano. Postulando-se como um “cavaleiro marginal de coisas naturais”, ele não deixava de imprimir uma visão crítica sobre a propaganda positiva veiculada pela ditadura militar, contexto em que, para ele, alguns preferiram negligenciar tais condições adversas: “Quando eu falava dessas coisas mórbidas/ quando eu falava desses homens sórdidos/ quando eu falava desse temporal/ você não escutou/ você não quer acreditar/ mas isso é tão normal”, versos que soavam com um toque de ironia.

Além disso, o destaque amigável e afetuoso que Fernando Brant e outros compositores do Clube da Esquina davam a figuras específicas e ao mesmo tempo plurais tornou-se uma peculiaridade marcante do grupo, transcendendo o período em que este atuou de forma mais significativa. Tal caráter é exemplificado em obras de Milton e Brant como “Roupa nova”, outra que, gravada em *Sentinela*, foi novamente inspirada em uma das histórias do negro Seu Francisco: “Todos os dias/ toda manhã/ ele sozinho na plataforma/ ouve o apito/ sente a fumaça/ e vê chegar o amigo trem/ que acontece que nunca parou/ nessa cidade de fim de mundo/ e quem viaja pra capital/ não tem olhar para o braço que acenou”. Já “Essa voz”, registrada no LP de Milton *Ânima* (1982), representa uma homenagem a Elis Regina, tecida pouco tempo depois de sua morte: “Não se apaga/ não se cala, mulher/ o seu sorriso, o seu sonho, a fé/ sua coragem, sua enorme paixão/ a vida inteira lapidando a canção/ canção de vida e amor vai ficar/ com as pessoas que não param de ouvir/ a sua voz...”. Outra homenagem dessa natureza, porém destinada à atriz e modelo Leila Diniz – “Leila (Venha ser feliz)”, com música e letra de Milton Nascimento –, está expressa em *Minas* (1975), álbum que também abordou, em “Idolatrada” – um rock progressivo com música de Milton e letra de Brant –, a dicotomia entre admiração e desavenças para com a “mulher”.

Observando essa maneira de conceber tais referências composicionais, Márcio Borges opinaria que os “sócios” do Clube da Esquina “não queriam doutrinar”,

(...) no sentido de “olha como somos os líderes, os capitães”, não. A gente queria dizer o contrário: “olha como o nosso coração bate junto com o seu (...), olha como a gente se comove como você, olha como sua pobreza me toca”. (...) O que nós queríamos como pessoas era transformar o mundo (...). Então, tudo o que a gente fazia tinha esse sentido. E não era só música não, o jeito da gente conversar, o jeito da gente se vestir, o jeito da gente ser amigo, o jeito da gente andar em bando pela rua, tudo queria mostrar isso.⁸¹

⁸¹ Cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan. 2011. Grifo meu.

A partir dessa fala pode-se antever que o viés *romântico revolucionário* ou *utópico* não deixou de permear a produção do grupo “mineiro” nos anos 1970. Fernando Brant, expressando um teor *romântico* crítico, porém também retrospectivo e saudosista, explorou essa “visão de mundo” em uma das faixas do LP *Minas*: “Saudade dos aviões da Panair”, com música de Milton Nascimento. Nela, o letrista recuperou suas memórias de criança, lembrando-se do bonde que passava perto de sua casa, em Belo Horizonte, cujo motoneiro lhe contava casos da Segunda Guerra.⁸² A nomenclatura e os versos da música se referiam à Cia de aviões Panair, que faliu após o golpe de 1964 por não receber apoio do regime militar. Dialogando com essa história e com esse contexto, Brant declarava que a fonte de suas perspectivas e criações provinha de um tempo e lugar percebidos como menos opressores: “E lá vai menino xingando padre e pedra/ e vai menino lambendo pobre delícia/ e vai menino senhor de todo fruto/ sem nenhum pecado, sem pavor/ o medo em minha vida nasceu muito depois/ Descobri que minha arma é o que memória guarda dos tempos da Panair”. Para burlar o veto, a canção ganhou o subtítulo “Conversando no bar”, que, consagrado por Elis Regina em seu show e LP *Saudade do Brasil*, de 1980, também abarcava o tom informal, cotidiano e político da letra: “E aquela briga e aquela fome de bola/ e aquele tango e aquela dama da noite/ e aquela mancha e a fala oculta/ que no fundo do quintal morreu/ morri a cada dia dos dias que eu vivi/ cerveja que tomo hoje é apenas em memória dos tempos da Panair...”.

Outra informação presente no depoimento anterior de Márcio Borges aponta para a partilha de um universo lúdico e *hippie* anunciado na maneira como os “sócios” do Clube da Esquina se comportavam e interagiam. Essa postura encontrou respaldo, por exemplo, nas composições de Toninho Horta e Fernando Brant “Diana” e “Manuel, o audaz”, respectivamente inseridas no LP de Toninho *Terra dos pássaros* (1980) e no emblemático “disco dos quatro no banheiro” (1973), que analisarei posteriormente. A primeira rememorava com ternura uma cadela de estimação, e a outra recompunha as viagens e a “fuga da cidade” a bordo do jipe de Brant. Já a canção “Pablo”, incluída no LP *Milagre dos peixes* (1974) e com harmonia de Milton e letra de Ronaldo Bastos, aludia ao filho de Milton Nascimento. Esse recurso de intitular canções com nomes de familiares ou de pessoas próximas foi novamente utilizado em “Lília”, obra instrumental do LP *Clube da Esquina* composta por Milton para presentear sua mãe. Por outro lado, o álbum homônimo de 1978 trazia a música “Dona Olímpia”, de Horta e Bastos, que fazia menção a uma lendária mendiga de Ouro Preto/MG, enquanto que “Paula e Bebeto”, integrante do LP *Minas* e que representa a parceria

⁸² Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora..., *op. cit.*

inaugural de Milton (música) e Caetano Veloso (letra), celebrava um amor libertário desprendido de preceitos morais.

Retornando às discussões sobre o álbum *Milton*, de 1970, ele é responsável por lançar, pela primeira vez e através de uma de suas músicas, o *slogan* que identificaria o grupo dos “mineiros”. A composição “Clube da Esquina” se referia à esquina próxima à casa dos irmãos Márcio e Lô, local onde este último convivia com seus amigos do bairro de Santa Tereza, informação que pode ser conferida tanto na entrevista concedida de Márcio Borges quanto em seu livro de memórias.⁸³

Com harmonia de Lô Borges, melodia de Milton Nascimento e letra de Márcio, “Clube da Esquina” explorava um ritmo relativamente lento e um arranjo contido, no qual constavam apenas violão, bateria com um toque atenuado e baixo elétrico que marcava as pulsações dos compassos. Seus versos exploravam a temática *noturna* e, também, o ambiente doméstico e amistoso partilhado por esses três artistas. A menção ao “Curral Del Rey”, por exemplo, dizia respeito a serra do Curral, em Belo Horizonte, que pode ser vista ainda hoje nas redondezas do bairro de Santa Tereza. Contudo, note-se que, nessa canção, assim como em outras da turma, “o dia é máscara da noite, as noites são [quase] sempre noites de sentinela” (STARLING: 2004: 226).

Noite chegou outra vez/ de novo na esquina os homens estão/ todos se acham mortais/ dividem a noite, a lua, até solidão/ neste clube a gente sozinha se vê/ pela última vez/ à espera do dia/ naquela calçada fugindo de outro lugar/ Perto da noite estou/ o rumo encontro nas pedras/ encontro de vez/ um grande país eu espero/ espero do fundo da noite chegar/ mas agora eu quero tomar suas mãos/ vou buscá-la onde for/ venha até a esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos/ Agora as portas vão todas se fechar/ no claro do dia um novo encontrarei/ E no Curral Del Rey/ janelas se abram ao negro do mundo lunar/ mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz/ já é era do corpo vencer a manhã/ outro dia já vem/ e a vida se cansa na esquina/ fugindo, fugindo pra outro lugar.⁸⁴

⁸³ Várias são as ocasiões em que o letrista menciona, em suas memórias, a esquina da rua Divinópolis e Paraisópolis como apenas uma referência que o inspirou a escrever os versos da música “Clube da Esquina”, cujo título nomearia o próximo LP de Milton gravado em 1972 e assinado também por Lô Borges. Quanto à sua entrevista, no terceiro capítulo deste trabalho destacarei o trecho no qual ele fala sobre o assunto.

⁸⁴ Essa canção inspirou Márcio a compor a letra de “Clube da Esquina n.º 2”, que se encontra originalmente registrada de maneira instrumental no álbum *Clube da Esquina*, de 1972. Seus versos, que se reportavam aos tempos de repressão e ditadura, aos sonhos de juventude, às parcerias musicais e às várias turmas de amigos e esquinas imaginárias, só seriam gravados por Lô em seu LP *A via Láctea*, lançado em 1979. Na letra, Márcio fazia trocadilhos curiosos com as palavras, dando a elas dúbios sentidos: “Porque se chamava moço/ também se chamava estrada/ viagem de ventania/ nem lembra se olhou pra trás ao primeiro passo, asso, aço, aço.../ Porque se chamavam homens/ também se chamavam sonhos/ e sonhos não envelhecem/ em meio a tantos gases lacrimogêneos ficam calmos, calmos, calmos.../ E lá se vai mais um dia.../ E basta contar compasso/ e basta contar consigo/ que a chama não tem pavio/ De tudo se faz canção/ e o coração na curva de um rio, rio, rio, rio.../ E lá se vai mais um dia.../ E o rio de asfalto e gente/ entorna pelas ladeiras/ entope o meio fio/ esquinas mais de um milhão/ quero ver então a gente, gente, gente, gente...”.

Percebe-se, na primeira versão de “Clube da Esquina”, que o “futuro” não era exatamente tomado como utopia. Antes, ele era revestido do “hoje”, levando em conta que, naquele contexto, “hoje” significava “noite”. Nessa composição, a temática *noturna* aparecia rodeada por sombras de um “mundo lunar”, entre as quais os homens, sorratamente, dividiam seus anseios e deixavam fluir a criatividade e a contestação. Em obras de Milton Nascimento e seus parceiros, a “noite” às vezes confundia-se com ressignificações do polissêmico mito da mineiridade. Em outros casos, tal referência composicional mesclava-se a experiências e concepções advindas de um engajamento político. Ainda que a militância (no sentido mais estrito do termo) contra a ditadura não fosse corrente entre todos os membros do grupo, Márcio Borges salienta que “a gente estava envolvido com a clandestinidade e, ao mesmo tempo, com o movimento estudantil”.⁸⁵ Em depoimento registrado no *site* do Museu Clube da Esquina, ele conta que

Comecei a frequentar umas reuniões clandestinas da POLOP, que era a Política Operária, os estudantes se juntando com os operários. Comecei a frequentar os primeiros núcleos de resistência armada à ditadura, mas não tive coragem. (...) Eu não tinha vocação para o martírio, e sabia que aquilo ia terminar em martírio, como terminou [referindo-se ao seu amigo de escola Carlos Alberto, assassinado por militares]. Eu falei: “Não, eu vou ter que arranjar outra trincheira pra lutar contra a ditadura”.⁸⁶

Essa postura engajada assumida pelo letrista reverberou em muitas de suas canções. Em algumas, a expressão “morte” passou a traduzir mais que uma condição natural do ser humano. Dividindo a autoria de “Alunar” com seu irmão Lô Borges – música gravada no LP *Milton*, de 1970 –, Márcio concebeu a morte como uma possibilidade iminente diante do repressivo quadro político sancionado após o AI-5. Mostrando-se solidário para com a figura da “mãe”, ele também se contrapunha a esse personagem representativo da família como instituição burguesa e conservadora.

Alunar, aterrar/ lá em casa minha mãe/ não parou de pensar/ “tudo em paz com nosso Deus”/ alunar, aterrar/ “assegure o amanhã”/ E o sol vertical/ fogo solto na manhã/ alunar, ilusão/ ver aquele musical/ tudo em paz/ se eu morrer/ não me esqueço de você/ Alunar, alunar/ fogaréu vertical/ aterrar, aterrar/ não preciso de seu medo, mamãe/ só morrer é seguro/ Tudo em paz, tudo bem/ quero ver soluções/ boa noite meu bem/ tudo em paz com nosso amor/ e, depois, só morrer é seguro/ Anjos de cristal/ velharia lá de casa/ cores, corpos, casa/ Alunar, aterrar/ “assegure o amanhã”/ E o sol vertical/ velha estrela de latão/ ilusão, ilusão/ tudo bem com nosso amor/ Alunar, aterrar/ lá em casa minha mãe/ não parou de pensar/ ver aquele musical/ tudo em paz/ se eu morrer/ não me esqueço de vocês.

⁸⁵ Cf. Depoimento de Márcio Borges disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>>, acesso: 21 jan. 2011.

⁸⁶ Cf. *idem*.

O arranjo dessa canção, elaborado pelo Som Imaginário, desenvolveu-se sob um ritmo de balada ao violão, contendo coros vocais, incursões psicodélicas da guitarra e do órgão e sincronizados desenhos percussivos de percussão e bateria, elementos que se aproximam um pouco do rock progressivo. Na parte em que o letrista descreve as sutilezas do ambiente doméstico – “anjos de cristal/ velharia lá de casa/ cores, corpos, casa” –, esses aspectos cederam espaço exclusivo para um singelo e pontual tilintar de sino e, sobretudo, para uma melodia delicada ao piano, a qual é rapidamente camuflada pela sonoridade anterior. Já o título da música, por si só, trazia a ideia de “alucinação”, que contrastava, logo na primeira frase, com a palavra “aterrar”, ou seja, “por os pés no chão”, encarar os fatos por mais aterrorizantes que pudessem ser. Alguns versos questionavam a definição do militante ou do artista como aquele que, por não se garantir financeiramente, seria incapaz de “assegurar o seu amanhã”. Enquanto isso, outros trechos criticavam a exacerbação do medo. Afinal, a morte apresentava-se como a única certeza ontológica.

“Alunar”, entre outras conotações, fornece indícios sobre a ânsia e o receio do letrista em aderir à luta armada. Seus versos também captaram certa “paranoia” ligada ao uso de drogas, hábito bastante comum entre os jovens que aderiram ao universo da contracultura, os quais estavam em busca de uma “consciência expandida”. O eu-lírico queria soluções. Deparava-se com a necessidade de “aterrar”, mas precisava se “alucinar” para suportar o momento. É interessante perceber que embora Márcio Borges tenha cogitado participar da POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária) por volta de 1965, conforme relatos encontrados em *Os sonhos não envelhecem*, ele, em seguida, explicaria:

POLOP não; tinha reuniões, eu detestava reuniões. Além disso, amava minha família (desconfiava demais de tudo aquilo) para encarar o claustro da clandestinidade. Se isso era pequeno-burguês, eu não negava. Conservava intacta minha capacidade de indignação e mantinha afiado o senso de justiça, mas era um individualista (BORGES, 2011: 135).

Esta fala de Borges dialoga com sua letra para “Alunar”. Diante da possibilidade de enfrentar certos riscos próprios dos grupos clandestinos, o letrista optou pelo amor à família. Além disso, o medo da morte e a aversão às reuniões e compromissos burocráticos representam mais alguns motivos que guiaram suas escolhas naquele conturbado contexto.

Observando as canções analisadas do LP *Milton*, de 1970, elas deixam antever que esse disco, de uma maneira geral, distinguia-se daqueles que seu autor produziu nos anos anteriores. Tais mudanças performáticas e estéticas, igualmente assumidas nas apresentações de Milton Nascimento

e Som Imaginário, não passaram incólumes ao julgamento sarcástico de José Ramos Tinhorão, escritor comprometido com um pensamento nacionalista acerca da música popular brasileira. Opositor da Bossa Nova e de demais manifestações musicais que incorporassem elementos “exógenos”, sobretudo estadunidenses (cf. TINHORÃO, 1998), ele acusava a imprensa de ter convertido Milton em uma espécie de alfenim da crítica desde os tempos da “mediocridade dos festivais da canção”: “um ser delicado e genial, sobre o qual se deve (e só se pode) escrever para elogiar”.⁸⁷

Uma pequena nota publicada em 1970 na revista *Veja*, também demonstrava certa surpresa ao caracterizar a atitude do “novo Milton” e seu recém lançado LP.

O novo Milton, segundo suas próprias palavras, é o mesmo Milton revisitado: “Sempre fiz esse tipo de música, só que antes era rotulado de ‘o músico tradicional ligado às raízes do nosso cancionário’”. À primeira vista, este homem, novo ou revisto, pode assustar: cabelos eriçados à *la* “Black Power”, calças amarelas, colete de couro aberto ao peito e grandes colares, ele canta acompanhado de um conjunto vestido com a mesma agressividade e usando instrumentos eletrificados (guitarra e órgão) antes proibidos ao “conservador” Milton.⁸⁸

O cantor e compositor, concebendo seu trabalho como algo que se dava “na sombra, ali pela margem” (*apud* BAHIANA, 2006: 70), abandonou a figura do “bom mocinho” de terno e gravata que, em 1967, defendeu “Travessia” no palco do Maracanãzinho. Aos poucos, Milton Nascimento adotou uma imagem *hippie* identificada com o “desbunde”, termo pejorativo utilizado por militantes de esquerda para se referirem aos simpatizantes dessa nova cena cultural (cf. HOLLANDA, 2004). É patente que os “festivais marginais” e os chamados “circuitos universitários” configuraram, no início da década de 1970, uma das maiores áreas de atuação para Milton Nascimento e o Som Imaginário, artistas que, às vezes, dividiam o palco com Jards Macalé.⁸⁹

⁸⁷ Cf. José Ramos Tinhorão, *apud* MOURA, Valdir. “Milton Nascimento, Beto Guedes, Tavinho Moura, Toninho Horta, Tavito, Wagner Tiso e Os Borges: os mineiros”, *Violão & Guitarra*, ed. especial, ano III, n.º 28, 1981, p. 9-10.

⁸⁸ Cf. “A nova Travessia”, *Veja*, 29 abr. 1970, p. 70.

⁸⁹ Considerado um músico “maldito” por excelência, Jards Macalé recusava uma atitude *clean* em suas performances, tendo, inclusive, seu contrato rescindido com a Phonogram pelo baixíssimo lucro que dava à empresa. Herdeiro direto dos tropicalistas, ele chocou a plateia do IV Festival Internacional da Canção (1969) ao apresentar sua ousada música “Gotham City”, com letra de Capinam, quem, pouco tempo antes, havia criado os versos de “Ponteio”. Em 1972, o LP *Jards Macalé* chegaria às lojas com uma proposta agressiva à base de baixo elétrico, bateria e guitarras. No entanto, as obras ali incluídas introduziam uma atmosfera de isolamento e incerteza, apresentando o tema do fracasso amoroso como derrota coletiva. Além da já mencionada canção “Vapor barato”, outras como “Movimento dos barcos” e “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata” (as duas últimas com letra de Capinam) davam ao disco um caráter altamente melancólico, resignificando o “clima de fossa” que permeou muitos sambas-canções dos anos 1940/50. Para maiores detalhes sobre o músico, ver: ZAN, 2010.

Ainda que não se possa equiparar o peso da alcunha de “maldito” destinada a Jards Macalé e a Milton Nascimento – levando em conta que o último gozava de prestígio na EMI-Odeon –, ambos, inseridos nesse cenário contracultural, tinham algo em comum. Em 1973, por exemplo, Macalé, que se encontrava em má situação financeira, liderou a organização do desafiante show *O banquete dos mendigos*, realizado no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Sob sua direção, reuniram-se figuras como Johnny Alf, Paulinho da Viola, Dominginhos, Chico Buarque, Edu Lobo, MPB-4, Gonzaguinha, Gal Costa, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Raul Seixas e Milton Nascimento. Nos intervalos de cada apresentação, um narrador tomava a cena para ler os artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, propositalmente veiculados para afrontar a realidade política deflagrada com o AI-5. O público, atento aos detalhes do espetáculo, vibrava após cada inciso anunciado. O quinto, em especial, foi recebido com fortes aclamações e salvas de palmas: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel desumano ou degradante”.

Apesar do ambiente celebrativo que se percebe em *O banquete dos mendigos*, várias canções que o integraram possuem um tom de expiação. Gonzaguinha, com “Palavras”, podia sintetizar aquela atmosfera contrista: “Desde quando sorrir é ser feliz?/ Cantar nunca foi só de alegria/ com tempo ruim/ todo mundo também dá bom dia...”. Já Raul Seixas e Paulo Coelho, em “Cachorro urubu”, faziam referências ao Maio de 1968. Todavia, eles indicavam que, no Brasil, “todo jornal que eu leio/ me diz que a gente já era/ que já não é mais primavera/ ó baby, a gente ainda nem começou...”. No que coube à participação de Milton Nascimento, além do intimista e melancólico arranjo para a Bossa Nova “A felicidade”, ele escolheu “Cais”, com versos de Ronaldo Bastos, para ser interpretada. Incluída no LP *Clube da Esquina*, de 1972, a letra triste e existencial dessa música procurava uma saída para o “espectro noturno” verificado em muitas obras da época: “Para quem quer se soltar/ invento o cais/ invento mais que a solidão me dá/ invento lua nova a clarear/ invento o amor/ e sei a dor de me lançar/ Eu queria ser feliz/ invento o mar/ invento em mim o sonhador...”.

Quanto aos “festivais marginais”, uma matéria publicada em *O Cruzeiro*, em março de 1971, faz uma menção e uma crítica a um desses eventos, os quais eram frequentados, sobretudo, pela “galera hippie”: “Milton Nascimento, Naná [Vasconcelos] e Macalé foram os responsáveis diretos pela curtição que todo mundo esperava. A presença deles salvou, até certo ponto, uma promoção que mais pareceu o ensaio de um festival”.⁹⁰ Os *hippies*, segundo Marcos Napolitano, eram tratados

⁹⁰ Cf. SEGUNDO, Jorge. “Hippies: curtição em Guarapari foi boa do outro lado”, *O Cruzeiro*, Edição Especial de Carnaval, n.º 9, Rio de Janeiro, 03 mar. 1971, p. 66-67.

nos relatórios e prontuários dos censores militares “como um público menos perigoso que os comunistas, mas digno de vigilância”. Sobre os shows do “circuito universitário”, o autor aponta que eles ganharam notoriedade por volta de 1971, ocupando “a maior parte dos informes e relatórios. O inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins” (NAPOLITANO, 2004: 108; 115).

Milton, reportando-se a esse período numa entrevista registrada na *Folha de S. Paulo*, em 2002, aclarou que trabalhava “com os estudantes, escondido. A gente trocava, eu ia para os lugares que eles precisavam, cantava, e a gente dividia a grana para eles usarem na coisa”⁹¹, ou seja, em projetos políticos e culturais. Verifique-se, portanto, que o compositor tornou-se o ídolo e uma espécie de aliado de muitos jovens e estudantes, os quais apreciavam a qualidade técnica, os sons das guitarras e o teor ao mesmo crítico, tristonho e combativo dos versos de suas músicas. Para o letrista de “Quatro luas” Ronaldo Bastos, que viveu de perto essa metamorfose eclodida a partir de 1970, Milton e seus companheiros abominavam “a ignorância da direita e a burrice de certos setores da esquerda”⁹², declaração de quem provavelmente articulou experiências típicas da militância armada e do universo contracultural.

A sonoridade roqueira do LP *Milton* – já tacitamente explorada no arranjo da mencionada canção de Bastos, gravada no disco de 1969 –, além de impactar críticos e ouvintes, despertou o interesse dos tropicalistas, apesar das relações entre “mineiros” e “baianos” estarem marcadas por certos conflitos simbólicos, processos que discutirei no último capítulo. Nas palavras recentes de Caetano Veloso, “quando a gente voltou de Londres, eu e Gil, duas coisas tinham uma presença assim como que de liderança do acontecimento de música popular no Brasil: um show da Gal [Costa] e o Milton Nascimento”⁹³. Rememorando esses tempos de acirrada censura, Gilberto Gil, em depoimento registrado em 1998, perguntou a Milton:

Gil: Em 1969, eu, Caetano, Chico, Edu, Vandr , vários outros em vários níveis vamos todos viver no exílio. Você ficou aqui, Milton. Como foi?

Milton: Foi uma coisa assim extremamente terrível e ao mesmo tempo não tão terrível... Sei l , uma confusão que até hoje me d  na cabeça. Eu trabalhei com os estudantes, tive várias músicas censuradas. Fui várias vezes parar no DOPS,

⁹¹ Cf. Milton Nascimento. In: *Folha de S. Paulo ilustrada*, 14 ago. 2002, s./ p.

⁹² Cf. BASTOS, Ronaldo. “ ramos jovens e são nos interessava a revolução”, *O Globo*, 2.  Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 1.

⁹³ Cf. Caetano Veloso. In: HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. DVD *A sede do peixe*, 70 min., Rio de Janeiro: EMI, 2004 (vídeo originalmente lançado em 1998).

naqueles lugares todos. Inclusive me proibiram de ver meu filho. Falaram que se eu aparecesse em São Paulo e visse o meu filho que eles iam sequestrá-lo sem volta. E quando eu pensava que tava driblando o pessoal, recebia outro telefonema, dizendo “ó, tenta mais uma vez pra você ver o que vai acontecer...”

Gil: Mas ao mesmo tempo você disse “era terrível e não era terrível”. Porque também foi aí nesse período que você consolidou sua liderança junto ao grupo mineiro, a formação básica do Clube da Esquina e todo esse projeto. Eu me lembro que em Londres nós recebemos aquele disco seu que tem aquela capa psicodélica, que tem “Para Lennon e McCartney” (...). A gente ouvia muito... E ali você sente a consolidação de um estilo, de um projeto, de uma liderança...⁹⁴

Por um lado, essa conversa aclara as perspectivas de Milton Nascimento acerca dos conturbados anos iniciais da década de 1970, trazendo à tona o teor macabro das intimidações destinadas a alguns artistas brasileiros que, de algum modo, causavam incômodos ao regime. Os efeitos morais e psicológicos gerados por esse “ambiente de ameaça” também são traços de uma *estrutura de sentimento*. Não é por acaso que, à época, Milton externava sua tristeza em alguns depoimentos que concedeu: “Sou um cara triste e isso não depende de mim. É só ver como andam as coisas para não conseguir sair por aí dando risada. Mas quando eu sorrir, meu chapa, pode me dar um sorriso de volta porque é de verdade”⁹⁵, percepção igualmente confessa por Jards Macalé: “Eu fui muito feliz. Completamente triste...”⁹⁶. Essa maneira contraditória de conceber e vivenciar aquele contexto foi salientada por Gilberto Gil ao comentar sobre a atuação de Milton Nascimento. Aproximando-se do que disse Caetano Veloso no mesmo documento fílmico *A sede do peixe*, Gil demonstra que o LP *Milton*, para grande parte do público que o recebeu, foi avaliado como uma tomada de posição política e revolução estética antevista por um projeto de ruptura.

Essa concepção a respeito do fonograma colaborou largamente para que Milton Nascimento e sua turma ficassem conhecidos como “o grupo mineiro”, embora o autor do disco rejeitasse categoricamente essa designação, que ganhou ainda mais peso a partir do lançamento do álbum seguinte *Clube da Esquina*, de 1972. Numa matéria publicada no *Jornal da Tarde* daquele ano, Milton Nascimento alegou que “não gosto, também, que falem do ‘meu grupo’”. Não quero que exista um ‘grupo mineiro’. Sou contra essas máfias regionais. A gente está junto, trabalhando junto,

⁹⁴ Cf. Gilberto Gil. *In: idem*.

⁹⁵ Milton Nascimento. *In: JOST e COHN*, 2008: 284 (entrevista publicada em 1972).

⁹⁶ Cf. Jards Macalé. *In: NETO, Geneton Moraes. Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, 150 min. (três episódios de 50 min.), Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011. Episódio n.º 2 disponível online em: <http://www.youtube.com/watch?v=3poawdw4jYQ&feature=related>, acesso: 10 out. 2011. Além da entrevista com Macalé, esse documentário traz depoimentos de Jorge Mautner, Caetano Veloso e Gilberto Gil sobre o tempo em que os dois últimos viveram o exílio em Londres, contando, ainda, com narrações do ex-militante do Partido Comunista Paulo César Pereio.

porque tem uma porção de coisas para mostrar. E é só isso".⁹⁷ Recusando os rótulos de "mineiro" e "regional" ao seu trabalho, ele fugia do papel de se tornar uma liderança, dizendo que "nunca perdi tempo discutindo as crises da MPB, prefiro fazer música". O ponto de vista de Milton, ademais de atestar sua indignação contra aqueles que insistiam na existência de um grupo mineiro, deixava escapar que o compositor, ao mesmo tempo em que criticava essa ideia, reconhecia e afirmava o espírito de coletividade em que foi gestado o LP *Clube da Esquina*, álbum duplo assinado igualmente por Lô Borges. Tal percepção pode ser verificada em outros trechos dessa e de demais entrevistas realizadas com Milton em 1972, as quais se encontram reunidas no livro *O bondinho* (JOST & COHN, 2008: 278-285). Com o mesmo teor, o músico garantia que

Não tem grupo. O negócio é que a maioria dos músicos que tocam ali é mineira, mas é coincidência, porque é todo mundo que a gente transava em Belo Horizonte. Não existe nada de regional, e pelo contrário, eu não tou nessa de puxar ninguém não, de arrebanhar. E a gente continuou trabalhando junto porque o negócio tá legal. Mas isso é só enquanto der, quando não der, não tem esse negócio de grupo mineiro, nem nada. A única preocupação da gente é fazer música, com quem tiver fazendo coisas que a gente gosta. (In: *idem*: 283. Grifo meu).

O repúdio de Milton Nascimento não deixava de fazer sentido, haja vista que ele, ao longo de sua carreira, sempre estabeleceu diversos contatos com artistas não atrelados ao tal "grupo mineiro". Essa designação, a propósito, também foi combatida por Fernando Brant, que assegurou, em 1976, que "(...) a transa existe, naturalmente, mas sem essa de bando, não existe grupo."⁹⁸ Apesar das ideias enfatizadas por esses dois compositores, alguns detalhes presentes em suas falas revelam indícios de uma assimilação estética e filosófica grupal ou de turma, pois, enquanto Brant apontava a "naturalidade" das relações e parcerias daqueles letristas e músicos, Milton acabou admitindo estar aberto a "quem tiver fazendo coisas que a gente gosta". Essas e outras características que abordarei a seguir denotam que os "sócios" do chamado Clube da Esquina compartilharam "alguns dos traços mais fundamentais de uma autêntica *formação cultural*" (WILLIAMS, 1992: 79).

Esta constatação de Raymond Williams foi feita acerca dos artistas, escritores e intelectuais que, em Londres, na primeira metade do século XX, passaram a ser reconhecidos sob o título de *Bloomsbury Group*.⁹⁹ Os membros deste "círculo" – como gostavam de ser tratados – se negavam

⁹⁷ Cf. "Milton, o que nunca parou", *Jornal da Tarde*, 04 abr. 1972, s./ p. Grifo meu.

⁹⁸ Cf. Fernando Brant. In: "Conversando no bar com Fernando Brant", *De Fato*, Belo Horizonte, ano I, n.º 2, mar. 1976.

⁹⁹ Do *Bloomsbury Group* participaram, por exemplo, os escritores Virginia Woolf e E. M. Forster, o crítico literário Lytton Strachey e o economista John Keynes.

como um grupo, enaltecendo, sobretudo, as amizades e os laços familiares (cf. *idem*: 1980: 148-169). Essa maneira de se auto-identificar, também salientada nas opiniões de alguns dos ícones do Clube da Esquina, acusa a rejeição de uma formalidade e de certo compromisso para com um suposto projeto orientador. Tais princípios não combinariam com a liberdade, com o despojamento e com a “anti-burocracia” defendidos por algumas *formações culturais*. Avaliando sua produção e a de seus companheiros, Lô Borges diria, em 1999, que “não havia a intenção ou pretensão de se deixar para a posteridade alguma mensagem importante. E o que o Clube da Esquina deixou para as futuras gerações foi exatamente o que ele fez de melhor: discos e canções”.¹⁰⁰

Ainda que por vezes recusem a alcunha de “grupo”, Williams observa que as *formações* são “identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (*idem*: 1979: 122). Segundo o autor, esses movimentos ou tendências, comportando características próprias e elos ao mesmo tempo intrínsecos e conflituosos com a sociedade de seu tempo, não devem ser estudados como se fossem *instituições*, embora “haja ligação significativa ou até mesmo causal entre as relações institucionais e formacionais” (WILLIAMS: 1992: 35).¹⁰¹

Em suas análises, o sociólogo e crítico inglês realçou três distintos tipos de organicidade interna das *formações culturais*. O primeiro se basearia “na *participação formal de associados*, com modalidades variáveis de autoridade ou decisão, e de constituição e eleição”. O segundo, igualmente sustentado na participação formal, se distinguiria “por alguma manifestação pública coletiva, tal como uma exposição, um jornal ou periódico do grupo, ou um manifesto explícito” (*idem*: 68). Distintamente dessas acepções, o terceiro modo destacado por Williams me pareceu o mais adequado para explicar o Clube da Esquina:

(...) não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas (...) existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral (*idem*. Grifo meu).

É indispensável registrar que o historiador Luiz Henrique Assis Garcia (2000) explorou, previamente, o conceito de *formação cultural* para refletir acerca das singularidades do Clube da

¹⁰⁰ Cf. Lô Borges. “A música do século”, n.º 36, *Fascículo Caras*, n.º 306, 1999, p. 13.

¹⁰¹ As *instituições*, mais diretamente atreladas ao mercado ou ao Estado, podem ser representadas, no que compete ao contexto inerente à atuação do Clube da Esquina, pela indústria cultural/fonográfica e pelos aparatos de censura instaurados pela ditadura militar.

Esquina. Sua dissertação, bem como sua tese (cf. GARCIA, 2006), trouxe contribuições de grande valia, sendo o primeiro trabalho acadêmico a me chamar a atenção para esta questão. Contudo, percebi que a ideia de “movimento”, assim como em algumas outras investigações sobre o grupo, tende a ser defendida ou simplesmente tomada como uma noção aceita e/ou naturalizada, noção esta que, ao contrário, ainda segue sendo construída no âmbito das interpretações sobre a MPB.

É certo que Raymond Williams identificou, nas *formações*, “tendências” ou “movimentos” assumidos por seus expoentes e/ou rotulados ao longo de uma história cultural. Observando as falas dos músicos e letristas do Clube da Esquina, é possível notar que, no momento em que partilhavam de interesses comuns, eles não se proclamavam como um movimento musical e, nem mesmo, como um grupo. Igualmente, eles não se auto-intitulavam portadores de uma ruptura para com uma tradição da Música Popular Brasileira e nem se postulavam declaradamente avessos ao que se produzia musicalmente no mesmo período. Também é patente que, segundo eles, suas atividades não configuravam um “manifesto regional mineiro”. Observando o Clube da Esquina a partir de sua produção artística e das relações de seus integrantes, entendo que é possível situá-lo sob a ótica de uma *tendência*, desde que essa designação não camufle a evidente coletividade expressa em sua trajetória.

A antropóloga Heloísa Pontes, igualmente apoiada na sociologia de Raymond Williams para estudar os críticos do Grupo Clima, atuantes na cidade de São Paulo entre 1940 e 1968, identificou nessa *formação cultural*, que apresenta uma organização interna do segundo e terceiro tipos, uma gama de interações entre seus participantes e a sociedade de seu tempo.¹⁰² A autora salienta, descrevendo as palavras de Williams em *The Bloomsbury fraction* (1980) que, ao analisar grupos com essas particularidades, é necessário compreender

(...) quais as ideias, as atividades, os valores partilhados que asseguraram essa amizade proclamada e, ao mesmo tempo, contribuíram para a formação do grupo e para que ele se distinguisse de outros grupos culturais. Em segundo lugar, no que essa amizade é indicativa ou reveladora de fatores sociais e culturais mais amplos (PONTES, 1998: 15).

Trazendo esses apontamentos à luz do objeto central desta pesquisa, convém examinar algumas canções e processos que permearam a gravação do *Clube da Esquina*, LP que melhor

¹⁰² O Grupo Clima, formado no início de 1939 por jovens amigos e estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Letras da Universidade de São Paulo, tinha como participantes: Antonio Candido, Decio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, além de outros. Conforme Pontes, esses nomes “lançaram-se na cena cultural paulista por meio de uma modalidade específica de trabalho intelectual: a crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas” (PONTES, 1998: 13).

sintetiza o caráter contracultural, coletivo, informal, experimental, lúdico, crítico e espontâneo vivenciado pelos integrantes do grupo. Além desses aspectos, a análise do Clube da Esquina como uma *formação cultural*, cujas bases já vinham sendo tracejadas desde o final da década de 1960, também revela profundos laços amistosos, princípios cristãos como fraternidade e solidariedade, resistência cultural de cunho político e econômico, crença em utopias revolucionárias mescladas com o compadecimento para com o “povo” e os “pobres”, categorias como o existencialismo, a mineiridade, a latinidade e o romantismo, estreitos vínculos com a literatura e o cinema e a busca por qualidade técnica na conjugação do rock, do jazz, da Bossa Nova, da música erudita e de outras diversificadas fontes musicais.

Quase todas essas características continuaram moldando, em certo sentido, a elaboração dos álbuns *Milagre dos peixes*, *Milagre dos peixes ao vivo* (ambos de 1974) e *Minas* (de 1975). Os dois primeiros, em particular, contaram com a expressiva participação da banda Som Imaginário, desfalcada, porém, pela ausência de Zé Rodrix, que permaneceu no conjunto por um curto período. Dentro do repertório de Milton Nascimento, *Milagre dos peixes* representa o trabalho que mais sofreu restrições impostas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas, tendo, aliás, uma de suas músicas vetadas pela própria gravadora. No caso do LP *Minas*, se comparado aos discos anteriores, ele alcançou um elevado número de cópias vendidas, contribuindo para que se estabelecesse uma guinada na carreira de Milton, que, no fim dos anos 1970, conquistaria um *status* mais ou menos equiparado ao de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹⁰³

Em suma, esses três álbuns colaboraram efetivamente para que Milton Nascimento se consagrasse no campo da MPB, prestígio que foi assegurado e notoriamente acrescido através da produção e divulgação de seus discos *Geraes*, de 1976, e *Clube da Esquina 2*, 1978. Tal prestígio coincidiu com a gradativa desarticulação dos principais aspectos compartilhados pelos “sócios” do Clube da Esquina. Em paradoxo, é precisamente na segunda metade da década de 1970 que a ideia de “grupo”, formulada nos anos precedentes, começou a ganhar ainda mais respaldo no setor midiático.

¹⁰³ De acordo com uma matéria sobre os integrantes do Clube da Esquina publicada em 1976, o LP *Minas* atingiu 60 mil cópias vendidas à época, contrastando com as 32 mil do LP *Milagre dos peixes ao vivo* e com as 19 mil do seu homônimo gravado em estúdio. Segundo o jornal, essas informações foram fornecidas pela própria EMI-Odeon, cf. *Jornal de música*, 23 set., 1976, p. 14. No levantamento do Fundo Ibope, o álbum *Milagre dos peixes* aparece em 15º lugar como o *long-playing* mais vendido em nov. de 1974, cf. INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, nov. 1974. Já o LP *Minas*, assim como sua formatação em fita-cassete (que representava uma opção de consumo mais barata), oscilou entre os primeiros dez e vinte discos mais vendidos nos anos de 1975/76, cf. *idem*, *ibidem*, dez. 1975; e jan./maio. 1976.

2.2 “Resistindo na boca da noite”: entre o experimentalismo, a censura e a indústria fonográfica

*Resolvemos gravar um disco meu e do Lô e o pessoal resolveu botar o nome de Clube da Esquina. No começo fui meio contra, porque não queria esse negócio de clube, de coisa fechada. Todo mundo achava que só tinha gente de Minas Gerais, que era uma panelinha. E não era.*¹⁰⁴

Algumas concepções estéticas demonstradas no disco *Milton*, de 1970, foram adensadas e ganharam novos direcionamentos nas obras do LP *Clube da Esquina*, produzido em 1972. Sua capa, com apenas a figura de um menino branco e outro preto agachados na beira de uma estrada de terra, significava, segundo o fotógrafo Cafi, a “ruralidade” do Clube da Esquina. Ronaldo Bastos conta que “aquela foto foi o seguinte: a gente estava no fusquinha, numa estrada dessas, e tinha dois garotos ali parados. Eu parei o carro e falei, não sei se fui eu ou o Cafi que falou: ‘fotografa isso’. E fotografou, foi assim da janela, de dentro do fusca; a gente fotografou e foi embora”.¹⁰⁵

A imagem, que aludia, por exemplo, à história contada em “Morro velho”, acabou representando os próprios Milton (o garoto negro mais velho) e Lô (o garoto branco mais novo), que assinavam juntos o álbum duplo. A originalidade desse projeto gráfico consistia no abandono da convencional fórmula de se estampar o rosto dos cantores ou músicos nas capas de seus discos. Esta ousadia, no entanto, provocou desavenças com a EMI-Odeon, que exigia ao menos o nome dos autores do lado de fora dos LPs lançados no período. Sem conseguir burlar, por completo, tal imposição que visava ao lucro e à propaganda, Cafi e outro fotógrafo, Nogushi, bolaram uma contracapa que trazia o título “Clube da Esquina” debaixo dos nomes de Milton Nascimento e de Lô Borges. Porém, acompanhando os letreros havia um retrato no qual os dois músicos apareciam caminhando ao lado de algumas crianças, numa menção ao despojamento e à ludicidade que, parcialmente impedidos, continuaram presentes.

Ademais da capa, outros elementos inusitados integraram o álbum duplo e a sonoridade de suas 21 músicas: rock, experimentalismo, exploração de timbres percussivos criadores de linhas melódicas, canções curtas e fora dos padrões comerciais, letras com estreitos vínculos políticos,

¹⁰⁴ Cf. Milton Nascimento. In: “Milton Nascimento vive tempo de criação”, *O Estado de S. Paulo*, 07 set. 1996, p. 4.

¹⁰⁵ Cf. Depoimento de Carlos da Silva Assunção Filho (Cafi), disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi>>; e de Ronaldo Bastos, disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>>, acessos: 11 jun. 2011.

contraculturais e existenciais e pequenas fotografias de amigos, familiares e artistas (famosos ou não) prensadas no encarte interior. Em parte, todos esses aspectos contribuíram para que, posteriormente, tal LP fosse elevado ao patamar de um “marco daquele momento – da mesma forma [sic] que *Tropicália* [ou *Panis et circenses*] representa o manifesto do movimento homônimo”.¹⁰⁶

Dentre os LPs de Milton Nascimento, esse foi o primeiro a englobar o maior número de artistas em sua produção, seja no âmbito das parcerias autorais ou no momento das gravações. Várias composições que o integram foram gestadas durante uma temporada em que os músicos se reuniram em Mar Azul, na praia de Piratininga (Niterói/RJ). Ali, numa grande casa alugada e entre garrafas vazias e “viagens” de maconha e LSD, Lô Borges, Beto Guedes, Milton Nascimento e o três-pontano Helson Jacaré (primo de Milton) se estabeleceram por meses com o objetivo de criar canções. Dividindo o espaço com os visitantes e colaboradores Ronaldo Bastos, Cafi, Som Imaginário e outros convidados esporádicos, eles se comportavam como *hippies* em comunidade coletiva.

Estava germinando isso, já estava essa turma... Era muito engraçado, porque era muito *hippie* o povo, muito *Woodstock* a turma. Isso era muito legal... Nego caído no chão de chinelo, calça de pijama, já estavam nessa... e nego queimando fumo lá, aquela onda... Era muito bom... Foram para esse Mar Azul e ali germinou tudo. Eu não fui, mas eu participei da gravação do *Clube da Esquina*.¹⁰⁷

Esse mesmo clima de criatividade e espontaneidade caracterizou as gravações do LP nos estúdios da EMI-Odeon, que, a duras penas e com a ajuda do diretor de elenco Adail Lessa, foi enfim convencida de que um álbum duplo poderia ser viável. Algumas falas registradas a respeito da elaboração do disco desvendam o estilo altamente informal, despojado e grupal presente nas relações e no modo de vida assumido pelos instrumentistas e compositores que o conceberam. De acordo com o depoimento já citado de Nivaldo Ornelas ao Museu Clube da Esquina, “teve muito improviso no próprio estúdio. Mudavam-se as coisas na hora. E o Bituca tomava todas e ficava deitado em um canto. Eu falava: ‘cara, não é possível’. Dali a pouco ele levantava e cantava divinamente. Era um negócio absurdo!...”. Wagner Tiso, por sua vez, ao destacar o espírito coletivo

¹⁰⁶ Cf. MIGUEL, Carlos Antônio e FERREIRA, Mauro. “Coleção é mesmo o melhor de Milton”, *O Globo*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 2.

¹⁰⁷ Cf. depoimento de Nivaldo Ornelas disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nivaldo-ornelas/>>, acesso: 15 mai. 2011. Para maiores informações sobre a temporada de ensaios e criações em Mar Azul e o ambiente de gravações do LP *Clube da Esquina* nos estúdios da EMI-Odeon, ver: BORGES, 2011: 265-279.

inerente à criação dos arranjos que “embrulham” as canções do LP *Clube da Esquina*, indica que os modernos aparatos de gravação disponibilizados pela Odeon permitiram que os artistas “mineiros” os canalizassem para uma pesquisa de timbres embasada no experimentalismo.

Na gravação do *Clube da Esquina*, antes de chegar no estúdio, a gente passava. Mas nós éramos um pouco loucos, não podemos negar, a gente era um bocado doido..., horas na casa do Bituca. Ele ligava um gravador e ficava cantando uma música a noite toda. Depois, a gente ia pro estúdio. Teve algumas músicas do Bituca que ele compôs a música improvisando, depois botaram a letra. (...) Tinha uns compassos misteriosos, e aquilo dava uma dor de cabeça pra distribuir pro grupo! (...) Não tinha orquestra, os arranjos de base eram feitos ali em conjunto, e isso é que era uma maravilha... Você vê que aqueles discos [da época] têm um calor de, além de o som ser analógico, gostoso de ouvir, não têm aquela mixagem perfeita, agudinha de hoje. Ao contrário, tem aquele calor humano de todo mundo estar junto fazendo música... Porque a gente tava fazendo música dentro do estúdio.¹⁰⁸

Qualquer ouvinte atento do álbum de 1972 pode perceber que, em determinados momentos, o som estéreo separa a voz e os instrumentos em dois canais distintos, como se percebe em “Tudo o que você podia ser”, de Lô Borges e Márcio Borges, e em “Um gosto de sol”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Nessa última música, tal efeito de espacialização sonora também adveio de uma defasagem entre a voz guia (previamente gravada para dar apoio aos músicos) e a voz principal, que, cantadas por Milton, externavam o caráter existencialista e melancólico dos versos de Bastos, entoados sob dedilhados pianísticos: “Alguém que vi de passagem/ numa cidade estrangeira/ lembrou os sonhos que eu tinha/ e esqueci sobre a mesa/ como uma pêra se esquece/ sonhando numa fruteira...”. De forma semelhante, Márcio Borges registrou em “Um girassol da cor de seu cabelo”, com harmonia de Lô, a mesma perspectiva sobre a “morte” e a “alucinação” já empregada por ele anteriormente: “Se eu morrer não chore, não/ é só a lua/ é seu vestido cor de maravilha nua/ ainda moro nesta mesma rua/ Como vai você?/ Você vem, ou será que é tarde demais?”, trecho que precede um interlúdio misterioso, psicodélico e típico do rock progressivo, criado a partir do piano e das múltiplas possibilidades do órgão.

É imprescindível ressaltar que, embora a informalidade e o despojamento tenham guiado a produção do LP *Clube da Esquina*, seria impossível concebê-lo, conforme salientou Ronaldo Bastos, “sem a formulação de se fazer um grande disco de maneira diferente” (*In*: TEDESCO, 2000a: 176). Chegando às lojas com certo estigma anticomercial e atingindo o razoável número de

¹⁰⁸ Depoimento de Wagner Tiso ao Museu Clube da Esquina. Disponível online em: <<http://www.youtube.com/user/museuclubedaesquina#p/c/AFE37FE8E225C1C5/36/HUTmHOHYq-c>>, acesso: 16 nov. 2010.

25 mil exemplares vendidos à época, o álbum duplo incitou ainda mais elogios e/ou críticas iniciados em 1970.¹⁰⁹ Os primeiros shows realizados com a função de divulgá-lo foram, por um lado, ternamente exaltados entre os pares, ou seja, entre agentes sociais que partilhavam interesses mais ou menos semelhantes. A revista *O Cruzeiro*, na qual Fernando Brant chegou a trabalhar em uma das sucursais mineiras, havia feito, em 1971, uma longa matéria com os artistas do grupo, na ocasião em que eles visitavam a cidade de Diamantina/MG.¹¹⁰ Os contatos que os músicos e letristas do Clube da Esquina estabeleceram com profissionais ligados ao jornalismo renderam vários enaltecimentos ao disco de 1972. Dentre outras notas publicadas em *O Cruzeiro* em diferentes datas, uma delas dizia:

A primeira ideia sobre o novo álbum de Milton Nascimento, *Clube da Esquina*, que está sendo lançado pela Odeon, é que ele é irresumível. Quem quiser escrever sobre ele, mesmo dotado do dom da síntese, bote página nisso – e mesmo assim ficará devendo. Assim, o jeito aqui é limitarmo-nos a ressaltar alguns pontos. Acima de tudo: o clima de liberdade, de não se prender a regras estabelecidas e gravar o que for saindo. Elogios, portanto, ao diretor artístico Milton Miranda, que deixou o barco musical seguir quase à deriva. Não há dúvida de que a viagem ficou bem mais interessante. É isso: uma viagem, uma excursão pelo mundo de Milton e de seus amigos.¹¹¹

Um detalhe curioso nessa matéria aponta para a não citação do nome de Lô Borges. Anote-se que Milton Nascimento, apesar de dividir a autoria do álbum de 1972 com o amigo, era alvo de destaque entre os membros do grupo. Outra avaliação elogiosa sobre LP *Clube da Esquina* foi tecida por um jornal estudantil de esquerda, o qual realçava a vinculação de algumas canções do disco com temas e sonoridades da América Latina. Defendia que Milton Nascimento soube utilizar referências estrangeiras sem perder de vista “nossa realidade” e que é “possível vender discos também quando se faz música!”.¹¹² Mas, por outro lado, os shows de divulgação do disco (dirigidos

¹⁰⁹ As vendas do LP *Clube da Esquina* indicavam uma gradativa ascensão em relação as 15 mil cópias vendidas do LP *Milton* (1970) e as nove mil do LP *Milton Nascimento* (1969), cf. *Jornal de Música*, op. cit. Em março e junho de 1972, o disco aparece, respectivamente, em 19.º e em 18.º lugar entre os discos mais executados nas paradas de sucesso, cf. INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisas sobre jornais, rádio e televisão...*, mar. 1972.

¹¹⁰ A esse respeito, pode-se conferir, por exemplo, algumas fotos que constam no livro *Os sonhos não envelhecem* (BORGES, 2011: 202; 273). Em uma dessas imagens, que foram fotografias por Juvenal Pereira, o qual chegou a atuar na confecção do encarte do LP *Clube da Esquina*, de 1972, aparecem Lô Borges, Fernando Brant, Márcio Borges e Milton Nascimento juntamente com Juscelino Kubitschek, que estava de passagem por Diamantina acompanhado da revista *Manchete*.

¹¹¹ Cf. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1972, p. 34. Grifo meu. Outras considerações positivas sobre o LP *Clube da Esquina* se encontram registradas em *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1972, p. 34; 26 abr. 1972, p. 30; e 28 jun. 1972, p. 34.

¹¹² Cf. “Milton Nascimento e o Clube da Esquina”, *Libertas*, ano II, n.º 3, Rio de Janeiro, UFRJ, maio/jun., 1972, p. 4 (verso).

por Ruy Guerra) e o próprio LP foram rispidamente desmerecidos, conforme descreve Márcio Borges em seu livro de memórias.

Os resenhistas tinham achado tudo muito pobre e descartável (...). Um chamou a voz de Lô de “chinfrim”. Outro escreveu que meu amigo era compositor de uma música só [referia-se a “Travessia”] e que determinados versos meus (...) “rolavam como pedras dentro do ouvido”, de tão desagradáveis e mal feitos. Um outro decretou: “Milton Nascimento está acabado”. (...) Ficavam querendo comparar Bituca com Caetano e Chico Buarque, não entendiam nada daquele ecumenismo inter-racial, internacional, interplanetário, proposto pelas dissonâncias atemporais de Bituca (...). Só os estudantes gostavam daquilo... (BORGES, 2011: 279; 282).

A partir da fala do letrista, pode-se verificar que o campo da MPB, fundado na década de 1960 sob acirradas disputas e sustentado por figuras consideravelmente consagradas, reverberou muitos de seus paradigmas nos anos seguintes. Além disso, é possível constatar que o LP *Clube da Esquina* continuou carecendo de reconhecimento no início de 1980. Em um texto publicado no *Jornal da Tarde* nesse período, o jornalista, após mencionar os discos de Milton Nascimento lançados em 1967, 1969, 1970 e os fonogramas *Minas* e *Geraes*, respectivamente produzidos em 1975 e 1976, afirmava que “além desses cinco álbuns, a discografia de Milton Nascimento pode ser completada com os discos que não são obrigatórios. Entre eles, a primeira versão de *Clube da Esquina*, um álbum duplo, e a primeira e proibida gravação de *Milagre dos peixes*, sem os arranjos sinfônicos”.¹¹³ Essa ideia demonstra que, em parte do setor midiático, ainda não havia se formado uma concepção de “movimento musical” para explicar o Clube da Esquina, haja vista que o LP de 1972 – que no referido jornal aparece como não obrigatório ao lado do experimental e não menos importante *Milagre dos peixes* – representa, levando em conta seu título e seu caráter coletivo, o estopim inicial dessa atribuição.

Contudo, mesmo com tamanho desencontro de julgamentos sobre o LP *Clube da Esquina*, tempos depois ele passou englobar proporções e significados inicialmente impensados por aqueles que o idealizaram. Isso ocorreu, paradoxalmente, na medida em que Milton Nascimento foi se legitimando naquele campo artístico de forças simbólicas, desvencilhando-se dos predicados de *hippie* e *underground* e estabelecendo parcerias com músicos renomados.¹¹⁴ Salvo algumas exceções, como o alto prestígio alcançado por Wagner Tiso e as raras e às vezes desconhecidas

¹¹³ Cf. SOARES, Wladimir. “O som interiorano, límpido e singelo que Minas trouxe para a MPB”, *Jornal da Tarde*, 28 fev. 1980, p. 23. Grifo meu.

¹¹⁴ Para além dos adjetivos *hippie* e *underground*, algumas matérias jornalísticas que tive acesso apontavam Milton Nascimento como um artista “maldito” e “difícil” antes do sucesso de vendas do LP *Minas*, de 1975.

obras conjuntas de uns poucos membros do grupo com, por exemplo, Caetano Veloso (que escreveu a letra para a música de Beto Guedes “Luz e mistério”, gravada em 1978 no LP *Amor de índio*), as mudanças significativas pelas quais passaram a carreira de Milton Nascimento não sucederam para a maioria dos demais nomes vinculados ao Clube da Esquina naqueles anos 1970 ou, até mesmo, nas décadas ulteriores. Porém, gradativamente, o *slogan* que identifica o grupo começou a vigorar de maneira positiva em fontes jornalísticas. Ao alcançar o senso-comum e ser, em larga medida, incorporado por seus próprios protagonistas, tal emblema engendrou noções como as de “identidade sonora” e “movimento musical”.

Antes de dar continuidade a essas discussões, as quais serão retomadas no terceiro capítulo, uma questão importante a respeito da trajetória do Clube da Esquina na década de 1970 merece destaque. Isto é, a maciça incorporação do rock no repertório da turma e como este estilo admitiu e suscitou diversas leituras no plural “panteão” da Música Popular Brasileira que se configurava no pós-68. Embora a seguinte informação realçada por Milton Nascimento tenha ocorrido num momento posterior, uma das ideias que ela aclara só poderia ter se formado com base na época em que o músico atuou juntamente com seus parceiros mais assíduos.

Por falar em rock, eu tenho uma boa pra contar. Uma vez o Jim Capaldi veio aqui no Brasil e aí o pessoal da imprensa perguntou pra ele o que ele curti de rock aqui no Brasil. Aí, ele falou: “Milton Nascimento.” Aí o pessoal começou a rir e falaram: “olha, mas Milton Nascimento não é rock.” Aí ele falou assim: “Pois então vocês não entendem nada de rock...”¹¹⁵

Assim como outros músicos englobados pelo termo “geração pós-tropicalista”, os “mineiros” deram uma nova dimensão ao rock, chegando ao ponto de serem reconhecidos internacionalmente por meio dessa sonoridade. Verifique-se que o rock foi tão bem enleado à nova noção de MPB que, de certa maneira, suas características se tornaram difíceis de serem distinguidas. O depoimento de Milton ainda revela, nas entrelinhas, outra questão, que se encontra igualmente abordada, com maiores detalhes, no próximo capítulo. O apagamento do Clube da Esquina como uma *formação cultural*, processo caracterizado por uma mudança de perspectiva estética, desavenças internas de seus membros e pela tomada de posição política de Milton e Brant na defesa da “Nova República”, colaborou para que as singularidades mais marcantes dos discos que a turma produziu no início da

¹¹⁵ Cf. Milton Nascimento. Depoimento registrado na página *online* do Museu Clube da Esquina: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>>, acesso: 21 jan. 2011. Jim Capaldi era um baterista britânico. Atuou como membro da banda Traffic e tocou com artistas como Jimi Hendrix, Eric Clapton e George Harrison.

década de 1970 fossem diminuídas na esfera midiática. Chamo a atenção para esse dado no sentido de salientar que as composições dos anos 1980, muito diferentes das anteriores, acabaram sendo vinculadas ao grupo, que, nessa época, já havia se dissipado.

Voltando aos diálogos com o LP *Clube da Esquina*, é possível perceber que ele não se relacionava, apenas, com o rock ou com outros aspectos identificados como contraculturais. Distinguindo-se dessa linguagem, o álbum registrou um antigo sucesso de Aírton Amorim e Monsueto, que fora consagrado por Linda Batista à época do Carnaval de 1952. A letra do ligeiro samba “Me deixe em paz” não correspondia exatamente a um lamento amargurado, pois sua interpretação jocosa realçava a firme decisão do personagem em “dar a volta por cima” diante de um amor não correspondido: “Se você não me queria/ não devia me procurar/ não devia me iludir/ nem deixar eu me apaixonar.../ Evitar a dor é impossível/ evitar esse amor é muito mais/ você arruinou a minha vida/ (ora, vá mulher)/ me deixe em paz”. No que coube a Milton Nascimento, outros sentidos foram explorados em sua performance, a qual contou, a propósito, com a participação de Alaíde Costa. Sob um tratamento violonístico pinçado e ancorado na marcação esparsa do bumbo, os quatro primeiros versos já apresentavam uma profunda nostalgia advinda da voz da cantora. Ela e Milton, na segunda parte, excluíram a recitada intervenção “ora, vá mulher”, que, na versão de Batista, configurava-se como uma espécie de breque próprio do samba. Enquanto isso, os instrumentistas envolvidos na gravação empregaram um ritmo próximo ao do *cool jazz* e da Bossa Nova. Não obstante, e independente dessa nova roupagem, a presença de Alaíde Costa e de “Me deixe em paz” no álbum duplo de 1972 aclara uma não ruptura para com certa “tradição da música popular brasileira”.

Outra peculiaridade do LP *Clube da Esquina* vincula-se à incorporação de referências hispânicas e latino-americanas. O fonograma trazia, por exemplo, a canção “Dos cruces”, um bolero composto nos anos 1950 pelo espanhol Carmelo Larrea: “Sevilla tuvo que ser/ con su lunita plateada/ testigo de nuestro amor/ bajo la noche callada/ y nos quisimos tú y yo/ con un amor sin pecado/ pero el destino ha querido/ que vivamos separados...”. Com base nesse e nos outros fragmentos da letra, Milton Nascimento e seus companheiros elaboraram um arranjo ainda mais distinto do original. Os dedilhados e rasgueados ao violão que se ouvem nessa primeira parte, aos poucos foram mesclados a instrumentos tais como contrabaixo elétrico, percussão, bateria, guitarra, órgão e piano. Em seus acordes finais “Dos cruces” passou a evocar uma atmosfera que remetia ao rock progressivo, adensado por vocalizações que exprimiam a solidão e a tragédia perceptíveis nos

versos que antecediam essa sonoridade: “Están clavadas dos cruces/ en el Monte del Ouvido/ por dos amores que han muertos/ sin haverse comprendido/ Están clavadas dos cruces/ en el Monte del Ouvido/ por dos amores que han muertos/ que son el tuyo y el mío...”.

Uma diferente conotação para a melancolia verificada em “Dos cruces” foi externada por Márcio Borges na letra de “Os povos”, que, com música de Milton Nascimento, não estava vinculada a uma história de amor. Nessa obra, a metáfora da *noite*, menos que uma possibilidade de resistência ou de vigília, atestava um profundo lamento, garantido pelo introspectivo ambiente sonoro desenvolvido.

Na beira do mundo/ portão de ferro, aldeia morta, multidão/ meu povo, meu povo/
não quis saber do que é novo, nunca mais/ é minha cidade/ aldeia morta, anel de
ouro, meu amor/ na beira da vida a gente torna a se encontrar só/ Casa iluminada/
portão de ferro, cadeado, coração/ E eu reconquistado, vou passeando, passeando e
morrer/ Perto de seus olhos/ anel de ouro, aniversário, meu amor/ Em minha
cidade, a gente aprende a viver só/ Ah, um dia, qualquer de calor/ é sempre mais
um dia de lembrar/ a cordilheira de sonhos que a noite apagou.../ É minha cidade,
portão de ouro/ aldeia morta, solidão/ meu povo, meu povo/ aldeia morta, cadeado,
coração/ Eu reconquistado, vou caminhando, caminhando e morrer/ Dentro de seus
braços/ a gente aprende a morrer só.../ meu povo, meu povo/ pela cidade a viver
só...

Márcio Borges registrava o esvaziamento das relações humanas em uma cidade composta por uma multidão. Percebe-se que o autor retomava um tema parecido ao utilizado em seus versos para “Como vai minha aldeia”, com música de Tavinho Moura. Nesta, a referência central era a morte de Che Guevara, o que, em grande medida, faz aproximar “Os povos” não somente de uma cidade imaginária ou de Belo Horizonte, mas também da realidade latino-americana, sobre a qual o letrista tecia suas impressões. “A cordilheira dos sonhos” é elucidativa de que ele mencionava a Cordilheira dos Andes, que perpassa vários países da América do Sul, alguns dos quais também viviam sob o comando de ditaduras, como Paraguai, Bolívia, Equador, Peru e, logo depois, Uruguai, Chile – com a queda e morte de Allende – e, em 1976, a Argentina, com a derrocada de Isabelita Perón.

Com uma motivação semelhante, Fernando Brant e Milton Nascimento compuseram “San Vicente”, igualmente gravada no álbum de 1972. Essa música apresentava dedilhados ao violão em sua primeira parte, sendo seguidos, na segunda, por rasgueados próximos de algumas musicalidades chilenas, os quais ficaram a cargo do componente do Som Imaginário Tavito. Na transposição para a terceira parte, tais aspectos ganharam um maior espessamento ao incluir piano, bateria, fortes percussões, desenhos melódicos do baixo elétrico e, também, interferências delicadas e quase imperceptíveis da guitarra. Antes que a música chegasse ao fim, Milton Nascimento entoou

vocalizações em “ai”, numa clara referência à repressão, ou seja, ao “sabor de vidro e corte” notável na letra. Ao mesmo tempo, Beto Guedes se encarregou de emitir sons com carrilhão, os quais conduziam a uma atmosfera bucólica e religiosa das pequenas cidades. Estas se encontravam imersas num contexto em que mulheres e homens mestiços e oprimidos sentiam na pele as consequências de uma arbitrariedade política, embora não soubessem ao certo o que acontecia na alegórica “San Vicente”.

1.ª Parte

Coração americano/ acordei de um sonho estranho/ um gosto vidro e corte/ um sabor de chocolate/ no corpo e na cidade/ um sabor de vida e morte/ coração americano/ um sabor de vidro e corte.

2.ª Parte

À espera na fila imensa/ e o corpo negro se esqueceu/ estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes/ Estava em San Vicente/ as mulheres e os homens/ Coração americano/ um sabor de vidro e corte.

3.ª Parte

As horas não se contavam / e o que era negro anoiteceu/ enquanto se esperava eu estava em San Vicente/ enquanto acontecia eu estava em San Vicente/ Coração americano/ um sabor de vidro e corte.

No vasto repertório de Milton Nascimento, esta música, por sua temática, arranjo e interpretação, é a obra que mais expressa certo “sentimento de latinidade”, conforme destaca o letrista ao explicar que “San Vicente” “deu ao Bituca muita visibilidade dentro da América Latina. Houve também uma identificação do pessoal todo” (BRANT, 2005: 51-52). A parte instrumental havia sido criada por Milton para figurar na peça de teatro do dramaturgo José Vicente *Os convalescentes*, cujo enredo tratava-se de um golpe militar em um país latino-americano não especificado. Brant explica que

(...) fui assistir à peça e acabei fazendo a letra, que reflete as minhas impressões e sentimentos em relação ao momento que não só o Brasil, como a América Latina inteira, estavam vivendo: a chegada da opressão, da ditadura (...). A gravação dessa música transformou a casa do Bituca, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, numa espécie de embaixada brasileira, da música brasileira e [da música] da América Latina. Músicos e compositores latino-americanos ficaram antenados com ele, querendo participar de projetos seus. Houve um grupo, o Água, do Uruguai, que gravou com ele no *Clube da Esquina 2* [sic] (*idem*. Grifo meu).

Essa “latinidade”, que também pode ser entendida sob um viés mítico e que, nesse caso, embasava-se num forte sentimento de combate cultural às ditaduras, se daria de maneira mais significativa em 1976, ano em que Milton Nascimento lançou o LP *Geraes*. Nesse trabalho, o músico, ao lado da cantora argentina Mercedes Sosa, interpretou a canção “Volver a los diecisiete”,

da compositora chilena Violeta Parra. Já o Grupo Água mencionado por Brant, que é igualmente chileno e não uruguaio, participou, em realidade, desse disco, executando com violões e flautas características a música instrumental “Caldeira”, do integrante Nelson Arraya. Além disso, em 1978, Milton registrou no álbum *Clube da Esquina 2* a adaptação que Parra fez da ritmada cantiga folclórica “Casamiento de negros”. Tal canção retratava as bodas e os sofrimentos de um casal, cuja mulher, após enfrentar uma série de “obstáculos negros”, morreria e seria recebida no céu por São Pedro, “que era de los mismos negros”. Mais um conjunto que se dedicava a explorar elementos sonoros e temáticos hispano-americanos e que gravou obras vinculadas ao Clube da Esquina foi Tarancón. Em um disco datado de 1981, os membros desse grupo recuperaram outra faixa de *Geraes*: “Promessas do sol”, que, composta por Milton e Brant, mesclava críticas à situação política brasileira com abordagens sobre o povo indígena.¹¹⁶

Atentando-me, ainda, ao LP *Clube da Esquina*, de 1972, ele possuía algumas canções bastante curtas, como se configurassem apenas um elo ou vinheta entre uma faixa e outra. Levando em conta que a constituição e a posterior reestruturação do mercado fonográfico colocavam certos limites à produção artística desde os anos 1920/30, tais obras, em sua própria forma, iam de encontro a certos padrões historicamente estabelecidos, uma vez que a duração de aproximadamente três minutos acabou se tornando uma regra básica para as músicas prensadas nos fonogramas. “Estrelas”, de Lô Borges e Márcio Borges, não durava mais que 30 segundos, tempo usado para se esboçar uma sonoridade “suja”, tensa e psicodélica. Sua letra, que novamente recorria à temática *noturna*, dizia: “Poeira na noite/ a festa da noite/ guerreira/ estrela da morte/ festa negra, amor/ mas é tarde”.

Analogamente breves, “Saídas e bandeiras n.º 1” e “Saídas e bandeiras n.º 2”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, remontavam a mineiridade, aludindo, às avessas, ao desbravamento dos bandeirantes conhecido como “Entradas e bandeiras”. Ambas as letras se perguntavam “o que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?”. A primeira, como resposta, propunha “sair dessa cidade/ ter a vida onde ela é/ subir novas montanhas/ diamantes procurar/ no fim da estrada e da

¹¹⁶ “Promessas do sol” é uma das poucas composições de Brant em que nenhuma solução parece ser possível para o momento vivido: “Você me quer justo/ e eu não sou justo mais/ promessas de sol/ já não queimam meu coração/ que tragédia é essa/ que cai sobre todos nós?”. Sobre essa música, Brant faz uma afirmação descabida: “Eu fiz essa letra em 1977, sob o impacto do ‘pacote de abril’, do Geisel, que foi um retrocesso institucional. Eu estava realmente indignado...” (In: VILARA, 2006: 71). O conjunto de medidas conservadoras instituído pelo governo Geisel realmente se deu em 1977, mas “Promessas do sol” está gravada no LP *Geraes*, de 1976. Isso, entretanto, não exclui o teor político da letra, embora, pelas evidências, este não possa ser direcionado para o sentido que seu autor atribuiu.

poeira/ o rio com seus frutos me alimentar”. Já a segunda indicava que era preciso “andar por avenidas/ enfrentando o que não dá mais pé/ juntar todas as forças/ pra vencer essa maré/ o que era pedra vira homem/ e o homem é mais sólido que a maré”.¹¹⁷

Vinculada a um estilo *hippie*, contracultural e libertário, Ronaldo Bastos compôs para o disco de 1972 a letra de “Nuvem cigana”, com música de Lô Borges. Nessa época, Lô articulava em basicamente todas as suas criações as referências *beatlemaníacas* que adquiriu desde a pré-adolescência, as quais, a propósito, são claramente expressas e perceptíveis na harmonia, na melodia e no arranjo de tal composição, que se aproxima das que estão gravadas no álbum dos Beatles *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*, lançado em 1967. “Nuvem cigana”, título que seria utilizado por Bastos para nomear outro grupo do qual foi membro, explorava a temática lúdica e amistosa da “fuga da cidade”, que, nesse caso, vinculava-se a um universo lisérgico e solar, na tentativa existencial de encantar e dar sentido ao mundo ao redor.

Se você quiser/ eu danço com você no pó da estrada/ pó, poeira, ventania/ se você soltar o pé na estrada/ pó, poeira/ eu danço com você o que você dançar/ Se você deixar o sol bater nos seus cabelos verdes/ sol, sereno, ouro e prata/ sai e vem comigo/ sol, semente, madrugada/ eu vivo em qualquer parte de seu coração/ Se você deixar o coração bater sem medo.../ Se você quiser/ eu danço com você/ meu nome é nuvem/ pó, poeira, movimento/ o meu nome é nuvem/ ventania, flor de vento/ eu danço com você o que você dançar/ Se você deixar o coração bater sem medo...

De forma equivalente a esta música, outras obras dos expoentes do Clube da Esquina podem ser distinguidas como “canções de estrada”, como é o caso, por exemplo, de “Trem azul”, da mesma dupla de autores: “Coisas que a gente se esquece de dizer/ frases que o vento vem às vezes me lembrar/ Coisas que ficaram muito tempo por dizer/ na canção do vento não se cansam de voar/ Você pega o trem azul/ o sol na cabeça/ o sol pega o trem azul/ você na cabeça/ o sol na cabeça...”. Além de se referirem às “viagens” objetivas ou subjetivas, tais obras são dotadas de aspectos visuais rentes a procedimentos cinematográficos.

¹¹⁷ Bruno Martins analisou as canções do Clube da Esquina sob a perspectiva de uma “reinvenção” da cidade. Segundo ele, “o espaço urbano (...) não seria apenas o lugar físico onde se realiza a luta pela realização de interesses particulares e desejos privados. Ao contrário, a cidade cantada, vivida e imaginada pelo Clube da Esquina seria dotada de uma dimensão ética e política”, ou seja, valorizava-se a esfera pública como berço de uma coletividade amistosa em oposição à crescente individualização sofrida pelos cidadãos (cf. MARTINS, 2009: 16-17). Essa crítica presente em várias canções e no modo de vida operante dos integrantes do Clube da Esquina não deixou de estar vinculada à indiferença, à “fuga da cidade” que, como um lugar de sociabilidade, colaboraria também para a profusão de ideais capitalistas esvaziadas de humanidade.

Observando “Nuvem cigana”, percebo que ela reúne muitos elementos característicos do modo de vida que, no início dos anos 1970, foi assumido no plano real ou figurado pelos membros da turma “mineira”. Ademais da informalidade, da aversão a regras conservadoras, do uso de drogas e do espírito aventureiro, seus versos sintetizavam o companheirismo daqueles artistas e, sobretudo, a efervescência e a fugacidade de um momento. Essa composição, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, também parecia querer registrar uma marca, empreendimento levado a cabo principalmente pelo letrista que, em suas andanças com Cafi, procurava fotografar a “nuvem perfeita”.¹¹⁸ Numa dessas tentativas, eles conseguiram uma imagem que se juntou às inúmeras e pequenas fotos em sépia prensadas no encarte interior do álbum *Clube da Esquina*. Em 1978, tal imagem seria impressa como um selo nos dois fonogramas do LP *Clube da Esquina 2*, o qual, todavia, comportava qualidades estéticas e de elaboração muito distintas de seu homônimo anterior. Não obstante, note-se que tanto o substantivo “nuvem” quanto o seu adjetivo “cigana” são emblemas passageiros, mas que deixaram vestígios capazes de sobreviver “em qualquer parte do coração”, como quer o poeta. Em outras palavras, o *slogan* Clube da Esquina carrega uma idealização da arte e da amizade que, sob uma perspectiva romântica prendida ao passado, continua moldando as opiniões dos participantes do grupo no que diz respeito à sua trajetória conjunta.

Bem mais conhecida e divulgada que “Nuvem cigana” ficou “Nada será como antes”, outra canção com letra de Ronaldo Bastos que se encontra igualmente incluída no disco de 1972. A harmonia e melodia da música, compostas por Milton Nascimento sob um arranjo roqueiro, davam sustentação aos versos de Bastos, que os criou quando “lia um artigo sobre a questão do ‘amanhã’ na música brasileira” (SEVERIANO e MELLO, 1998: 176). Provavelmente, tal artigo aludia a um famoso texto de Walnice Nogueira Galvão (1976) que, publicado pela primeira vez em 1968, intitulava-se “MMPB: uma análise ideológica”. Em seu ensaio, a autora depreciava certas composições que, segundo ela, se limitavam a esperar ou a proclamar, passivas, o fim da ditadura. Como que indo na contracorrente da crítica, Bastos substituiu a visão utópica do “dia que virá” pela necessidade de resistir no “*noturno*” presente, contexto em que amigos eram presos, mortos ou desaparecidos.

Eu já estou com o pé nessa estrada/ qualquer dia a gente se vê/ sei que nada será
como antes, amanhã/ Que notícias me dão dos amigos?/ Que notícias me dão de
você?/ Alvorço em meu coração/ amanhã ou depois de amanhã/ resistindo na

¹¹⁸ Cf. Depoimento de Ronaldo Bastos ao Museu Clube da Esquina. Disponível *online* em <<http://museuclubedaequina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>>, acesso: 21 abr. 2011.

boca da noite um gosto de sol/ (...) Num domingo qualquer, qualquer hora/
ventania em qualquer direção/ sei que nada será como antes, amanhã/ Que notícias
me dão dos amigos?/ Que notícias me dão de você?/ Sei que nada será como está/
amanhã ou depois de amanhã/ Resistindo na boca da noite um gosto de sol.

Além da urgência externada nesses versos e no ritmo apressado que os engloba, tal composição pode ser considerada um caso específico de meta-linguagem. “Nada será como antes”, na condição de uma canção, refletia e se postulava contra um recorrente conteúdo evocado pelo cancionista popular, ou seja, a esperança no “amanhã”. Falando sobre o assunto, Ronaldo Bastos explica que

(...) tudo, de certa maneira, era político, embora não fosse só político. Em questões como a saída da adolescência, uma questão existencialista, as pessoas leram muito mais Sartre e eu não tinha lido nada de Marx. Então, acho que existiam essas metáforas políticas, principalmente em “Um gosto de sol” e “Nada será como antes”, com “resistindo na boca da noite um gosto de sol”. Agora “Um gosto de sol” não é uma música política, ela é muito mais existencial do que política. Mais política é “Nada será como antes”, que tem dois conteúdos. Tem um conteúdo político, mas tem uma discussão de um artigo que eu li nessas revistas universitárias da época, que eu devia estar nas ocupações da faculdade de Filosofia da Maria Antônia [na USP]. E tinha uma intelectual discutindo a questão do amanhã na música brasileira. Então, ao mesmo tempo em que é uma questão política, antes de ser uma canção política, ela é uma canção sobre a forma da canção, uma reflexão sobre a canção e sobre o amanhã na canção (In: TEDESCO, 2000a: 178-179. Grifo meu).

Apesar de conter metáforas que poderiam suscitar uma proibição do Serviço de Censura e Diversões Públicas, “Nada será como antes” foi liberada sem maiores problemas, conforme consta nos documentos oficiais que obtive e analisei junto ao Arquivo Nacional. Tal fato confirma, de certo modo, os vários sentidos gerados pela música que, além de ser “política” (numa acepção mais estrita dessa palavra), expressava, por um lado, uma reflexão existencial, e, por outro, uma crítica isofórmica, isto é, uma crítica que, construída sob letra e melodia e dotada de uma linguagem roqueira, destinava-se a questionar a própria forma e o conteúdo da canção.

Já a composição de Fernando Brant e Milton Nascimento “Ao que vai nascer” necessitou modificar parte de seus versos, os quais faziam menção direta ao “milagre brasileiro”, à noção de “Brasil colorido” e aos *slogans* do governo Médici “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Brasil é o país do futuro”. De acordo com o trecho vetado, o letrista havia escrito exatamente que o “Brasil é o país do futuro/ meus filhos, meus netos/ o futuro está aqui/ Pintaram os fatos de todas as cores/ nessa eu não/ acabo a festa, guardo a voz e o violão/ e saio por aí/ e encerro o canto só se o corpo adormecer”. A censura militar respondeu com a seguinte afirmativa: “Diversos são os elementos

envolvidos na letra em pauta. Porém, o mais importante é o que está expresso na parte marcada, onde o autor, a meu ver, deixa clara a descrença no futuro do Brasil...”.¹¹⁹ Sob essas condições, Brant formulou novas ideias, que, de maneira diferente e velada, externavam basicamente as mesmas concepções: “Queria falar de uma terra/ com praias no norte e vinhos no sul/ a praia era suja e o vinho vermelho/ vermelho secou/ Acabo a festa, guardo a voz e o violão/ ou saio por aí/ raspando as cores para o mofo aparecer?”. Vê-se que o autor, ao mencionar que “queria falar de uma terra...”, ou seja, queria falar sobre o Brasil e o proibiram, utilizou-se do veto para rebater a própria censura. Na gravação de Milton Nascimento, o arranjo da música realçou o trecho substituído. Os efeitos sonoros experimentais que permeiam toda a execução ganharam, nesse fragmento, uma maior carga de tensão e suspense, estratégias que seriam redimensionadas nas obras incluídas no LP seguinte, *Milagre dos peixes*, de 1974.

A canção do LP *Clube da Esquina* que mais apresenta aspectos contraculturais ligados a um teor lisérgico e psicodélico, tanto em sua letra hermética quanto em sua sonoridade, é “Trem de doido”. Criada por Lô Borges (música) e Márcio Borges (letra), ela explorava a metáfora do “rato”, um animal “sujo”, traiçoeiro e *underground* que andava e morria pelas praças, pelas ruas, pela casa e pelo mercado. O eu-lírico, ao mesmo tempo em que “não tem nada a temer”, não tem “nada a conquistar”, pois “não precisa ir muito além dessa estrada/ os ratos não sabem morrer na calçada/ é hora de você achar o trem/ e não sentir pavor/ dos ratos soltos na casa, sua casa...”. Fernando Brant e Milton Nascimento também acionaram a mesma figura de linguagem em “Pelo amor de Deus”. No meio de fotos antigas “de uma velha festa”, o “rato” destruía algum tempo ou lugar considerados não opressores. Porém, menos do que se pautar na idealização desse passado, o letrista mencionava Charles Chaplin, provavelmente na intenção de ressaltar a crítica que o ator teceu ao modo de produção capitalista no filme *Tempos modernos*: “Como o velho Chaplin/ eu jogo na cara/ tanta coisa pobre/ pelo amor de Deus/ pelo amor de Deus/ pelo amor de Deus...”, versos que, sob os sons das guitarras, foram desesperadamente cantados por Milton Nascimento.

Sabe-se que o LP *Clube da Esquina* foi produzido num período em que a indústria cultural brasileira passava por um intensificado processo de consolidação. As relações dos artistas que o elaboraram, ora nas dependências dos estúdios da Odeon, ora na residência de Mar Azul ou na casa de Milton Nascimento e ora em meio aos bate-papos nos bares das redondezas, indicam certa

¹¹⁹ Cf. “Ao que vai nascer” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, n.º de registro: TN 2.3.9928. Verificar anexos.

resistência ao “profissionalismo”. Tal disco duplo apoiou-se na efetiva contribuição de vários músicos, letristas e produtores. Mas, ao contrário de algumas leituras que ele possa provocar, não havia a predisposição de instituir um “manifesto do movimento Clube da Esquina”. Antes de qualquer fórmula que denotasse esse caráter prévio, a concepção do álbum foi permeada por um alto grau de despojamento e informalidade, aspectos salientes em sua capa, encarte, músicas e nos comentários de seus autores.

Aí eu fui a Odeon. Falei que queria fazer um álbum duplo, com música minha e do Lô. O pessoal aceitou e eu falei que tinha que deixar o estúdio o dia inteiro à disposição da gente, porque a gente não tinha ensaiado, a gente ia criar os troços dentro do estúdio. Então, eles deram liberdade pra gente fazer isso, a gente juntou todo mundo e foi saindo. Só tem quatro arranjos de orquestra assim de fundo, que estavam certos. O resto a gente não sabia nem as músicas que a gente ia gravar (In: JOST e COHN, 2008: 282. Grifo meu. Entrevista originalmente publicada em 1972).

O disco foi feito na hora. Por nada: é que havia excelentes músicos trabalhando nele. Na Odeon, tivemos liberdade para ensaiar e gravar. Fizemos do estúdio o que quisemos.¹²⁰

Essas falas de Milton Nascimento demonstram que ele gozava de prestígio na EMI-Odeon. A gravadora, mesmo não alcançando uma renda vertiginosa com os LPs do cantor e compositor, o mantinha em seu *cast* desde 1969, garantindo-lhe uma significativa liberdade de criação. Contudo, tal estratégia não afetava os lucros da empresa, já que, respeitada em seu meio por manter contratos com músicos “de qualidade” – como também era o caso de Egberto Gismonti –, ela contava com artistas de maior apelo popular (cf. MORELLI, 2009: cap. 3). Em 1976, Mário Rocha, que era “o responsável pelo *cast* considerado ‘sofisticado’ pela gravadora Odeon”, sublinhou que “não existem limitações de gastos para os discos do Milton (...). Aqui na Odeon, todo mundo sempre acreditou nele. No início, ele não vendia quase nada, mas nós sabíamos que era uma questão de investimento”.¹²¹ Ou, como relembra Márcio Borges reportando-se a uma fala de Milton Miranda, um dos diretores da gravadora: “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês gravam o que quiserem” (BORGES, 2011: 218). Sem embargo, em que pese toda essa “permissividade”, as negociações que envolveram a elaboração do álbum deixam antever algumas limitações que, impostas, nem sempre foram totalmente superadas. De acordo com o fotógrafo Cafí,

¹²⁰ Cf. Entrevista de Milton Nascimento. “Sou o que sou: um músico”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972, p. 1. Grifo meu.

¹²¹ Cf. Mário Rocha. In: *Jornal de Música...*, op. cit., p. 14.

Foi muita briga para fazer a capa do disco *Clube da Esquina*. A Odeon, por exemplo, tinha uma forma, uma maneira de fazer capa, que era um plástico, uma coisa estranhíssima, era um envelope. Ao mesmo tempo, eu fiz aquela foto dos dois meninos, que foi perto da fazenda do Ronaldo [Bastos]. Eu olhei e disse: “A capa é essa!” – eu até me inspirei num disco, [*Self Portrait*], do Bob Dylan. Fui na Odeon mostrar a capa, e tinha um diretor artístico – não tinha departamento gráfico –, Milton Miranda, que achava a gente um bando de maluco – porque era tudo menino, né? Lô com uns 19 anos, Beto com não sei quanto –, e eu mostrei pra ele e ele disse: “Isso é um absurdo! Eu não vou fazer uma capa que não tenha a foto do cara. E não tem nome nenhum!”. Eu disse: “Mas o Milton, é isso aí”. Aí ele me obrigou a fazer aquela contracapa, que tem o letreiro “Milton, Lô Borges, Clube da Esquina”.¹²²

É instigante observar como as declarações de Milton Nascimento, Márcio Borges e Cafi se cruzam e se contradizem. Enquanto os dois primeiros se recordam da “extensa autonomia” garantida pelos diretores da Odeon à confecção do álbum duplo de 1972, o outro culpa Milton Miranda por ter dificultado a produção gráfica do LP *Clube da Esquina*. Na realidade, percebe-se que “tudo” poderia ser consentido, desde que as intenções dos músicos e dos demais artistas “mineiros” não prejudicassem os objetivos capitais e capitalistas da gravadora.

Para além de Milton Nascimento, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Márcio e Lô Borges, outras personalidades tiveram um papel fundamental durante a gestação do referido fonograma, como é o caso de Toninho Horta, que participou do disco tocando contrabaixo elétrico, percussão, integrando parte do coro e, ainda, executando o famoso solo de guitarra da canção “Trem azul”. Em alguns relatos de Toninho, é visível uma postura um tanto quanto “indiferente” para com a ditadura militar, uma vez que ele sempre esteve mais concentrado em sua criação artística devota do jazz e da Bossa Nova.

Eu nunca fui muito ligado à política não, entendeu? Eu sempre vi as coisas acontecendo, mas eu ficava na minha (...). Me lembro do dia em que ia ter aquela passeata que teve um milhão de pessoas [Passeata dos Cem Mil], aquele protesto no centro da cidade do Rio de Janeiro, em 68 (...). Todo mundo muito curioso queria ir, se não [era] pra protestar, pra saber o que era, todo mundo queria participar das coisas, mas eu? O pessoal me chamou lá, mas eu disse: “Não, vou dormir, tô cansado” [risos]. Então, eu nunca tive uma postura assim... Mas sempre tem a questão política nas coisas (...). Então, evidentemente que alguma tristeza ou decepção ou incerteza, por parte do grupo, poderia ter (*apud* OLIVEIRA, 2006: 85. Grifo meu).

¹²² Cf. Depoimento de Carlos da Silva Assunção Filho (Cafi). Disponível online em <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi/>>, acesso: 17 jul. 2011. Grifo meu.

Essa perspectiva de Toninho Horta pode ser elucidativa de uma face da contracultura ou, simplesmente, de uma opção particular. Ademais, ele mesmo ressaltou que não estava afastado do universo social vivenciado pelos artistas com os quais trabalhava. Ainda que discursos semelhantes a este sejam formulados, as relações, as atuações e o próprio caráter “apolítico” de algumas falas já envolvem, por si só, uma postura política inerente aos membros do Clube da Esquina, levando em conta que “somos todos, conscientemente ou não, seres políticos” (PARANHOS, 1987: 52). Desconsiderando, de certa forma, esse argumento, Beto Guedes declarou que

(...) quando essa coisa [a censura, a repressão e a ditadura] tava rolando, a gente era mais adolescente. (...) Essas questões ficavam mais pros poetas, que eram mais velhos, ligados no movimento universitário. Mas com a gente isso não influenciou. Eu acho que botar a música a serviço disso, também não era o mais legal, isso tem que ficar pro discurso. E deixar a música pra uma coisa legal (In: TEDESCO, 2000a: 135. Grifo meu).

É evidente que, em sua opinião, a música deveria suplantiar as questões “externas” para fluir “naturalmente”. Mas, embora ele mencione “a gente” fazendo alusão à Lô Borges, em entrevistas de seu companheiro *beatlemaníaco* é possível encontrar afirmações contrárias a esta. Além disso, são notórias as interpretações de Beto Guedes para algumas canções altamente politizadas, como é o caso de “Fé cega, faca amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, que se encontra incluída no LP *Minas*, de 1975. Essa obra configura uma espécie de continuação de “Nada será como antes”, conforme se nota ao observar o estrito diálogo entre as duas letras, as quais estão destinadas, entre outros sentidos, a criticarem a retórica do “amanhã” na canção. Para o autor dos versos, “nessa época era tudo assim: ‘o amanhã que virá, o dia que vai chegar’, e o artigo [que li] era sobre isso. Então, ‘Nada será como antes’ formula isso, e ‘Fé cega, faca amolada’ radicaliza essa postura existencial” (In: *idem*: 178-179).

Agora não pergunto mais aonde vai a estrada/ agora não espero mais aquela madrugada/ vai ter, vai ter, vai ter de ser, vai ser faca amolada/ o brilho cego de paixão e fé/ faca amolada/ Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo/ deixar o seu amor crescer/ e ser muito tranquilo/ brilhar, brilhar, acontecer, brilhar, faca amolada/ irmão, irmã, irmã, irmão de fé, faca amolada/ Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia/ Beber o vinho e renascer na luz de todo dia/ a fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada/ o chão, o chão, o sal da terra e o chão, faca amolada/ Deixar a sua luz brilhar o pão de todo dia/ deixar o seu amor crescer na luz de cada dia/ vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo/ o brilho cego de paixão e fé, faca amolada.

Vê-se que a metáfora não-melancólica da *canção faca*, que já havia sido utilizada por Ronaldo Bastos em “Rio vermelho” – música gravada em 1968 no LP de Milton Nascimento

Courage –, foi novamente empregada. Contudo, para o disco *Minas*, o letrista mesclou à expressão “faca amolada”, cujo adjetivo contém o dubio significado de “cortante” e “aborrecida”, sentimentos tais como “fé e paixão”. Estes, embasados menos no futuro e mais no presente histórico, não deixavam de elucidar um viés *romântico revolucionário*, revestido da urgente necessidade de resistência e da recuperação de símbolos e valores cristãos. Palavras como “trigo, pão, vinho, terra e irmão” representam a fraternidade, a comunhão e a solidariedade. Tais princípios dialogam com os aspectos musicais, que, assim como a letra, são bem mais “brilhantes” que “noturnos”. Na interpretação, Milton Nascimento, através de seu timbre e falsete “macios”, assume o papel de “fé cega”. Enquanto isso, Beto Guedes, com sua voz naturalmente metálica e aguda, encarna a própria “faca amolada”, sendo que essas características vocais foram enaltecidas pelas imitações do sax soprano de Nivaldo Ornelas e pelo arranjo tipicamente roqueiro adensado na metade da música.

Retornando ao início da década de 1970, Lô Borges, em meio à produção do álbum duplo *Clube da Esquina*, lançaria seu primeiro trabalho solo aos 19 anos de idade, o qual contou com o apoio e o incentivo de Milton Nascimento junto à EMI-Odeon. Conhecido por sua capa como o “disco do tênis”, o LP, intitulado apenas *Lô Borges* (1972), mesclava canções curtas, letras melancólicas, sonoridades a caráter de baladas e arranjos a base de rock progressivo. Numa matéria publicada em 1997, o jornalista e professor Ronald Polito situou esse fonograma entre aqueles lançados no mesmo ano de 1972, como, por exemplo, os LPs *Acabou chorare* (dos Novos Baianos), *Transa* (de Caetano Veloso), *Quando o carnaval chegar* (de Chico Buarque), *Expresso 2222* (de Gilberto Gil) e *Jards Macalé*. Além de distinguir o “disco do tênis” por sua insignificante repercussão se comparado a esses e ao próprio *Clube da Esquina*, Polito salientava o teor profundamente minimalista, contido e existencial das obras nele registradas.

Pois este disco compõe um microcosmo. Anotando pequenas vivências ou projeções, ajuizando experiências passadas e presentes, mapeando opções de comportamento e reação, o que vemos é um roteiro fragmentado de uma subjetividade que busca o isolamento, de uma personalidade intimista, insubmissa e, mesmo, agressiva, quando precisa manter sua integridade ameaçada. (...) Há outras rupturas com os padrões mais recorrentes. São quinze composições, quase todas curtas, algumas com pouco mais de um minuto, em consonância com letras-poemas (áporos, aforismos?) que não ultrapassam uma pequena estrofe, numa recíproca ilustração entre texto e música. O rock de abertura dá o tom geral – e [às vezes] some. (...) O tom melódico geral é melancólico, triste, sorumbático, ainda

que nunca linear ou repetitivo (os momentos corais são longos lamentos). (...) Há também uma violência comedida no aparentemente pacato.¹²³

Um exemplo desses aforismos indicados pelo autor está sustentado em um ritmo de baião e em uma roupagem sonora proveniente do rock psicodélico. “Não foi nada”, com música e letra de Lô Borges, justificava seu título, já que possuía apenas dois versos, os quais expressavam um sentido vago alegórico de um lapso ou alucinação: “Sonhei que eu nunca existi/ e vi que nunca sonhei”. Tal peculiaridade experimentalista é igualmente percebida em outras músicas unicamente instrumentais, que conservam certo intimismo sem perder de vista a marca roqueira. Mais duas canções assinadas somente por Lô, “Homem da rua” e “Como o machado”, traziam à tona a essência do disco, que pode ser distinguida a partir de uma observação feita por seu irmão Márcio: “um espaço escuro, porém seguro”.¹²⁴ Dito de outra maneira, o LP evocava a ideia de *andar na sombra, sorrateiramente, tateando a escuridão*, como se estivesse a indicar que, durante a *noite*, todos os *gatos espreitam e são pardos*.

Reportando-se à época em que produziu esse disco, Lô Borges declara que a ditadura “interferia na nossa vida, você não podia transitar pelos lugares, não podia exercer sua liberdade de uma maneira tranquila. Eu mergulhei nas drogas porque tinha que ir pra algum lugar, não podia ir pra fora, então tinha que ir pra dentro” (In: TEDESCO, 2000a: 152). Em “Homem da rua”, essa “paranoia” externada pelo compositor exemplifica o seu relato, pois a letra abordava o “incêndio calado no homem que passa por mim”, numa menção à efervescência cultural e política e ao medo vivenciado por muitos jovens durante a ditadura militar. Ainda que “uma festa não apague o estranho silêncio na rua”, o narrador, ininterruptas manhãs, buscava acreditar “em todas as histórias do mundo”. Sob a mesma conotação sombria e persistente, “Como o machado”, concebida apenas com violão, citava a premissa de Thomas Hobbes “o homem é mau”, e, também, invertia o dito popular “o sândalo perfuma o machado que o feriu”.

Por que ando triste, eu sei/ é que eu vivo na rua/ espero um pouco mais deste frio/
espero um pouco mais e aprendi/ a ser como o machado/ que despreza o perfume
do sândalo/ A verdade é negra, eu sei/ e o homem é mau/ espero um pouco mais
desse ódio/ espero um pouco mais e aprendi/ a ser como meu gato que descansa
com os olhos abertos.

¹²³ Cf. POLITO, Ronald. “O primeiro disco de um artista: 25 anos depois – Não foi nada: Lô Borges e a MPB”, *O Estado de Minas*, 27 jul. 1997, p. 7. Disponível online em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=70>, acesso: 15 dez. 2010.

¹²⁴ Cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora..., *op. cit.*

Equiparando-se à “dureza do machado” e à “tranquilidade arisca do gato”, Lô Borges, ao mesmo tempo insubmisso, frustrado e atento, evidenciava, conforme observou Ronald Polito, certa violência embutida no isolamento e no aparente pacato. Todas as canções envolvidas pela capa despojada que expunha a imagem de um tênis sujo e surrado, desenhavam a perspectiva contracultural do músico, que ainda dividiu a autoria de algumas obras com Tavinho Moura (“Você fica bem melhor assim”), Ronaldo Bastos (“Canção postal”) e Márcio Borges (“O caçador”, “Para onde vai você”, “Faça seu jogo” e “Não se apague esta noite”).

Com características um pouco distintas, mas beneficiados igualmente pelo “apadrinhamento” de Milton Nascimento, os músicos Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta assinaram juntos, em 1973, o “disco dos quatro no banheiro”, cujo título verdadeiro destaca os nomes dos autores: LP *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta*. Esse álbum, lançado pela EMI-Odeon, trazia a composição de Beto Guedes, Flávio Venturini, Márcio Borges e Vermelho “Belo Horror”, que, desde os primeiros acordes, apresentava uma filiação propriamente roqueira. A letra curta e hermética, cantada por Beto Guedes, ao fazer referências à paisagem geográfica de Belo Horizonte e de Montes Claros/MG, parecia criticar o conservadorismo cultural e a modernização econômica mineira e, ao mesmo tempo, registrava a constante busca para driblar o medo naquele contexto.

1.ª Parte

Belo Horizonte/ monte claro, meu segredo/ marcado pelo som que vem do mato/
Mato horizontes/ fundo claros contra o medo/ e nada tenho a ver/ Quero a palavra
errada/ quero a hora certa de entortar.

2.ª Parte

Meu amor/ Montes Claros/ belo horror/ horizonte/ céu sem dono/ mal começa a
clarear.

Entre as duas partes da letra há uma improvisação instrumental, ora bastante agressiva e ora fragmentada ou intimista, de aproximadamente quatro minutos, tempo que dialoga com o verso precedente: “quero a hora certa de entornar”. Dentre os instrumentos utilizados ouvem-se baixo elétrico, bateria, guitarra, órgão e, também, dedilhados trêmulos ao violão, solos de piano e efeitos provenientes da flauta, os quais foram executados, respectivamente, por Beto Guedes, Lô Borges e Danilo Caymmi. Essas e outras características altamente experimentais permitem que “Belo horror” possa ser identificada como um bom exemplo de rock progressivo, contendo, ao todo, seis minutos de duração.

Sobre o “disco dos quatro no banheiro” é importante indicar a intenção original dos músicos envolvidos, os quais desejavam gravar trabalhos individuais. A EMI-Odeon, entretanto, crente na inviabilidade de lançar quatro artistas relativamente desconhecidos, faltou com empenho e financiamento, impossibilitando, assim, o projeto inicial. Em protesto, a capa do álbum, projetada por Cafi, estampou uma foto na qual os autores se “espremiam” dentro do *box* de um banheiro, autorizando o apelido informal e contestatório que ele adquiriu.¹²⁵ Desse episódio pode-se presumir que o *box*, por ser um lugar pequeno, remetia à restrição de ideias amplas e diferentes num único LP. Já o banheiro, que se utiliza para defecar, é alusivo à forma como Toninho Horta, Beto Guedes, Danilo Caymmi e Novelli encararam a decisão da gravadora, isto é, uma “merda”. Contudo, esse caráter provocativo elucida outras questões. Ele prova que, por mais que reagissem aos obstáculos impostos pela Odeon, os artistas do Clube da Esquina estavam engajados na conquista de um espaço próprio no mercado fonográfico. E, nesse sentido, a concepção de “grupo” – levando em conta a vontade de se afirmarem individualmente naquela época – deve ser relativizada, o que, todavia, não significa fechar os olhos para as singularidades já apontadas e que distinguem essa *formação cultural*.

Embora os “mineiros” estimassem a colaboração de seus amigos e parceiros mais recorrentes, eles não conformavam uma entidade auto-suficiente ou fechada a demais possibilidades. É plausível considerar que compositores, intérpretes ou arranjadores de variadas referências estético-musicais, não ou raramente identificados com o Clube da Esquina, participaram de um ou mais discos atribuídos à turma. Entre eles, cito: Robertinho Silva, Paulo Braga, Naná Vasconcelos, Eumir Deodato, Paulo Moura, Luiz Eça, Radamés Gnatalli, Ruy Guerra, Joyce, Alaíde Costa, Elis Regina, Simone, Chico Buarque e, no caso relatado, Vermelho e Danilo Caymmi.¹²⁶

Após a elaboração do “disco dos quatro no banheiro”, Toninho Horta, que compôs para o fonograma as músicas “Meu canário vizinho azul” e “Manuel, o audaz”, esta última com letra de Fernando Brant, lembra que “já estava começando a pensar em fazer um trabalho solo, quando pintou o show *Milagre dos peixes* (...). Eu não pensei duas vezes e topei”.¹²⁷

¹²⁵ Para maiores informações, consultar: <www.toninhohorta.art.br/disco.php>, acesso: 12 jul. 2011.

¹²⁶ A cantora e compositora Joyce, por exemplo, gravou ao lado de Nelson Ângelo (com quem foi casada), um LP lançado em 1972 pela EMI-Odeon, o qual leva o nome dos dois músicos. Além das composições de ambos, o disco também contou com letras assinadas por Márcio Borges, como, por exemplo, “Tiro cruzado”.

¹²⁷ Cf. Toninho Horta, *apud* MOURA, Valdir. “Milton Nascimento, Beto Guedes, Tavinho Moura, Toninho Horta, Tavito, Wagner Tiso e Os Borges: os mineiros”, *Violão & Guitarra*, ed. especial, ano III, n.º 28, 1981, p. 14.

Milagre dos peixes, em sua versão gravada em estúdio, representa um LP singular dentro do repertório de Milton Nascimento. Produzido em 1973 e lançado pela EMI-Odeon em 1974, ele também contou com o empenho essencial de Fernando Brant (produtor e letrista), Ronaldo Bastos e Márcio Borges (letristas), Wagner Tiso (arranjador e instrumentista), Novelli e Nivaldo Ornelas (instrumentistas) e Nelson Ângelo (compositor e instrumentista). No mesmo ano de 1974, esse álbum duplo ainda rendeu um disco homônimo gravado ao vivo no Teatro Municipal de São Paulo nos dias sete e oito de maio: *Milagre dos peixes ao vivo*, show do qual Toninho Horta participou ao lado do Som Imaginário, banda que, junto com Milton, assinou a autoria do LP. Depois do relativo sucesso de críticas e vendas de *Clube da Esquina* (1972), inicialmente desacreditado pela gravadora, a EMI-Odeon passou a dar provas de que, finalmente, queria investir. Segundo Márcio Borges,

Até então tinha sido sempre aquela coisa meio marginal. Fazia o maior sucesso entre estudantes e *drop-outs* em geral (...). Mas naquele ano [1973] algo diferente estava acontecendo. A EMI-Odeon começa a enxergar o potencial comercial daquele príncipe negro que juntava multidões, vivia cercado de doidões (...). A produção preparada para *Milagre dos peixes* já mostrava que a gravadora queria investir. Havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos (...). E o que mais Bituca quisesse (BORGES, 2011: 318. Grifo meu).

Milton Nascimento e seus parceiros certamente queriam produzir um trabalho artístico de qualidade, no qual pudessem retratar vivências e saberes de ordem individual e político-social. Curiosamente, a atuação da censura, ao invés de se tornar um empecilho à realização do LP *Milagre dos peixes*, transfigurou-se em um componente decisivo em sua confecção. Instrumentistas e compositores, envolvidos num ambiente de experimentação sonora, valeram-se da proibição das letras de três canções, consideradas subversivas, para criarem uma complexa obra discográfica inserida no vasto leque da MPB.

Ao receber os informes concernentes aos vetos, Márcio Borges conta que Milton Nascimento decidiu: “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram da letra. Eles vão ver comigo...” (*idem*: 2011: 315). Tomado por esse desejo, coube aos recursos musicais “dizer” o que foi impedido nas letras, embora todas as onze faixas do disco, cada qual à sua maneira, expressassem sentimentos de indignação e protesto diante da repressão e das restrições à liberdade artística. A arte gráfica do LP colaborou igualmente com a unidade desse projeto. A capa, de cor negra, trazia na frente e no verso, respectivamente, o título do fonograma em formato circular e o esboço da mão de Milton Nascimento. Ao abrir o álbum desvendava-se, de um lado, a silhueta do

autor em palco e, de outro, sua foto quando ainda era criança, numa menção aos princípios e valores explorados nas músicas ali registradas. Já no interior do encarte, em folhas coloridas, constava a ficha técnica das gravações de cada música, nas quais aparecia, de propósito, o nome dos letristas cujos textos foram suprimidos pelos censores.

“Hoje é dia de El Rey”, obra de Milton Nascimento em parceria com Márcio Borges, motivou as autoridades a “convidarem” o cantor e músico para depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Para os aparatos da censura militar, tal intimação se justificava pelo teor altamente contestatório dos versos de Márcio, os quais criticavam o conservadorismo e a hipocrisia das gerações que forjaram e/ou apoiaram o golpe. O veto total da letra se baseou na percepção de que seu conteúdo era “nitidamente político”.¹²⁸ Ao interpretá-la, Milton utilizou contornos melódicos isentos de palavras, deixando escapar, no entanto, algumas prerrogativas como “Filho meu” e “meu filho”, haja vista que se tratava de um diálogo entre o pai, que insistia em não tomar uma atitude ante a realidade de opressão, e o filho, que o desafiava para a luta.

Filho: Não pode o noivo mais ser feliz/ não pode viver em paz com seu amor/ não pode o justo sobreviver/ se hoje esqueceu o que é bem-querer/ Rufai tambores, saudando El Rey/ nosso amo e senhor e dono da lei/ Soai clarins/ pois o dia do ódio e o dia do não/ vêm com El Rey.

Pai: Filho meu, ódio você tem/ mas alguém quer provar o seu amor/ sem clarins e sem mais tambor/ nenhum rei vai mudar a velha dor.

Filho: Juntai as muitas mentiras/ jogai soldados na rua/ nada sabeis desta terra/ hoje é o dia da lua.

Pai: Filho meu, cadê teu amor?/ Nosso rei está sofrendo a tua dor.

Filho: Leva daqui tuas armas/ então cantar poderia?/ Mas em teus campos de guerra/ ontem morreu a poesia.

Coro: El Rey virar calar...

Pai: Meu filho/você tem razão/ mas acho que não é em tudo/ se a gente fosse o que pensa/ estava em outro lugar/ medo ninguém tinha agora/ e tudo podia mudar.

Filho: Matai o amor/ pouco importa/ o mundo é pra frente que anda/ mas tudo está como está/ hoje então e agora/ pior não pode ficar.

Pai e Filho: Largue seu dono/ viaje noutra poesia/ se hoje é triste e coragem pode matar/ vem, amizade não pode ser com maldade/ se hoje é triste a verdade/ empurre a porta sombria/ encontre nova alegria para amanhã.

Note-se que a letra de Márcio foi construída sob um linguajar rebuscado, contendo verbos em segunda pessoa do plural típicos da literatura antiga ou de discursos solenes. Esse procedimento certifica o autoritarismo que ele atribuía a “El Rey”, personagem identificado como um tirano de poderes absolutos que correspondia à própria ditadura militar e à censura. Ao mencionar

¹²⁸ .Cf. “Hoje é dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, n.º de registro: TN 2.3.19721. Verificar anexos.

instrumentos como o clarim e o tambor e afirmar que “ontem morreu a poesia”, o poeta se contrapunha ao cerceamento da produção artístico-musical em voga desde 1964. Na última parte, quando pai e filho parecem entrar em acordo, o letrista incorporou o tema da amizade e recorreu, ainda, à metáfora do “amanhã”. Falando sobre o assunto, ele admitiu que “não deixava de ser um pouco aquela história do ‘dia que virá’, que me soava tão antipático e primário em termos políticos. Mas era música popular, era lindíssima, e a censura, inadmissível. Nossa ideia era convidar [Dorival] Caymmi para cantar as partes do pai...” (BORGES, 2011: 315).

Mesmo com esse viés utópico mais afeito a algumas canções do pré-68, Márcio empregou signos do universo contracultural, como “viaje noutra poesia” e “hoje é o dia da lua”. No que se refere à sonoridade, elaborada sob um arranjo altamente experimental, nela se verifica a intrínseca aproximação de Milton Nascimento com o *jazz fusion*, estilo que representa uma articulação das características do rock com o jazz, principalmente o chamado *bebop* (cf. HOBBSBAWM, 1990: 14-15). Isso foi corroborado, especialmente, pelos improvisos ao saxofone de Nivaldo Ornelas. Márcio Borges, em entrevista concedida a mim no dia 29 de janeiro de 2011, relatou que as intervenções do sax camuflaram, em alguns momentos e de forma proposital, o apelo gritado de Milton Nascimento “me deixa cantar...”. Para o letrista, o solo de Nivaldo Ornelas “falou por todos nós”.

Sobre o *jazz fusion* é interessante pontuar algumas questões. De acordo com Eric Hobsbawm em *História social do jazz*, o *fusion* permitiu que o jazz continuasse presente “junto ao público nos anos de isolamento”. Segundo sua análise acerca da indústria fonográfica inglesa e estadunidense, o jazz carecia de respaldo mercadológico no fim dos anos 1960 e início dos 1970, já que os discos de rock, como linguagem rebelde, ocupavam o maior número de vendas entre os consumidores jovens. O autor explica que “só quando houve uma certa exaustão do impulso musical por trás do rock que surgiu espaço para o renascimento do interesse pelo jazz” (*idem*), situação que, possivelmente, reverberou no “capitalismo tardio” brasileiro. Tal perspectiva se confirma, por exemplo, através da escuta dos LPs lançados por Milton Nascimento a partir de 1974, os quais, aos poucos, passaram a não dar o mesmo privilégio ao rock *a la* Beatles, mesclando este com o jazz. Mais tarde, os trabalhos do compositor optaram por demais informações estéticas ligadas aos sofisticados recursos tecnológicos que se desenvolviam. Por outro lado, pode-se constatar que o rock retornou com ênfase à cena musical do Brasil na década de 1980. Alguns conjuntos que assumiram o estilo, como Legião Urbana, Ira!, Paralamas do Sucesso, Titãs e Engenheiros do Hawaii, foram influenciados, de certo modo, pela produção dos músicos conhecidos como a “geração pós-tropicalista”, embora tais

bandas empregassem tratamentos sonoros diferenciados, dando novos sentidos para críticas às vezes permeadas por sentimentos de “vazio” político e existencial.

Outra canção censurada do álbum *Milagre dos peixes* intitula-se “Os escravos de Jó”, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Essa música, com melodia e harmonia análogas, porém com nome e letra diferentes, já havia sido registrada por Milton em um compacto simples de 1970. Chamada inicialmente de “O homem da sucursal”, ela integrava a trilha sonora do filme de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender *Tostão, a fera de ouro*, que homenageava o jogador de futebol Tostão, titular-atacante da Copa do Mundo daquele ano. Nesse compacto, além de “País do futebol”, de Milton e Brant, e da instrumental “Tema de Tostão”, criada por Milton, constava a composição “O jogo”, de Pacífico Mascarenhas, bossa-novista mineiro que contribuiu para que Milton adentrasse no cenário artístico do eixo Rio-São Paulo. Em 1995, as quatro canções foram incluídas na remasterização em CD do LP *Milton*, originalmente datado de 1970.

A versão conhecida por “O homem da sucursal” fazia referências ao próprio Fernando Brant, que, não adaptado ao Rio de Janeiro, voltou a morar em Belo Horizonte para trabalhar como jornalista em uma das filiais da revista *O Cruzeiro*. O arranjo da música explorava salientes timbres de berimbau, os quais soavam tal como chicotadas. Essa sonoridade, além de dialogar com o refrão da letra, evidenciava o significado que Brant atribuía ao trabalho penoso na capital fluminense, bem como suas percepções sobre o contexto ditatorial: “Saio do trabalho-ei/ volto para casa-ei/ Queria ver um filme de amor/ queria ver um filme de amor/ E se eu morrer, véu/ e se eu viver, réu/ Me lembro de um tempo melhor/ me lembro de um tempo melhor”.

Para o LP *Milagre dos peixes*, uma parte desses versos foi recuperada em “Os escravos de Jó”, canção que, no único trecho não proibido pela censura, dava ainda mais realce às obrigações domésticas e laborais: “Saio do trabalho-ei/ volto para casa-ei/ não lembro de canseira maior/ em tudo é o mesmo suor”. A junção dos substantivos “trabalho” e “casa” com seus verbos “trabalhei” e “casei” indicavam que as responsabilidades típicas dos adultos provinham de um modo de vida burguês e conservador que se impunha como obstáculos para a liberdade humana. Essa nova abordagem, ademais de se pautar em signos oriundos da cultura afro-brasileira – o que se comprova pela memorável interpretação de Clementina de Jesus, pelas vozes em coro e pelas acentuadas percussões –, também estava atrelada a um sentido político que remetia à arbitrariedade da ditadura militar.

Com exceção ao fragmento citado, a letra de “Os escravos de Jó”, como um todo, nunca seria gravada. Para concebê-la, Fernando Brant se baseou em parlendas e cantigas folclóricas. Estas, ao mencionarem experiências lúdicas dos negros escravos, exprimiam, em realidade, críticas debochadas do poeta sobre a situação política do país.

1.^a Parte

Dizem que está bom/ dizem que está bom/ difícil ver um troço pior/ mas dizem nós estar na melhor/ Se viver, eu sou réu/ se morrer, é só véu/ melhor é colher favos de mel/ melhor mandar às favas você/ *Saio do trabalho-ei/ volto para casa-ei/ não lembro de canseira maior/ em tudo é o mesmo suor...*/ Ó, bela Rapunzel/ seu jovem menestrel/ precisa de um pouco de amor/ mas que não faça muito calor.

2.^a Parte

A vaca vitória lambeu, lambeu/ mexeu, mexeu e remexeu/ quem falar primeiro/ quem falar primeiro/ vai ser aquele que comeu/ gritos de alegria, de histeria/ e luzes e bombas/ bomba cai do céu/ (que fedor!).

3.^a Parte

Saio do trabalho-ei/ volto para casa-ei/ não lembro de canseira maior/ em tudo é o mesmo suor...

Para o censor que a avaliou, “Os escravos de Jó” expressava: “Contestação política. Pátria e protesto. Cordão pornográfico”. Os examinadores, no entanto, decidiram aprovar “a quadra (verso) em pauta, não podendo ser gravada nem cantada o restante da letra”.¹²⁹ No que coube à sua musicalidade, a segunda parte (que apresenta um ritmo mais lento daquele que é utilizado nas outras) foi preenchida por vocalizações silábicas cantadas por Milton Nascimento, as quais correspondiam às palavras proibidas. Enquanto isso, Naná Vasconcelos e Sirlan criavam efeitos jocosos com a voz, estabelecendo uma atmosfera *nonsense* a partir de arremedos de pios de pássaros e de ruídos insanos.¹³⁰

Em 1977, “Os escravos de Jó” ganhou uma derradeira versão elaborada por Fernando Brant, a qual seria consagrada por Elis Regina no LP *Elis* (1977), com participação de Milton Nascimento. Intitulada “Caxangá” e sem o crivo da censura, a nova letra seguiu quase a mesma ideia das precedentes, conservando, para além de melodia e harmonia, o fragmento não vetado três anos antes e uma perspectiva que privilegiava o próprio trabalhador. Este desafiava ironicamente o “patrão” (personagem que também surgia como uma metáfora para a ditadura) a conhecer e vivenciar sua

¹²⁹ . “Os escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, n.º de registro TN 2.3.19728. Verificar anexos.

¹³⁰ O músico Sirlan participou do VII Festival Internacional da Canção (1972), no qual defendeu sua composição “Viva Zapátria”, em parceria com Murilo Antunes. Conta-se que os autores, ao serem convocados para prestar depoimento sobre o caráter político da obra, conseguiram burlar os censores por se passarem por caipiras ignorantes do Vale do Jequitinhonha (cf. MELLO, 2002: 417-418).

condição social: “Veja bem meu patrão/ como pode ser bom/ você trabalharia no sol/ e eu tomando banho de mar/ Luto para viver/ vivo para morrer/ Enquanto minha morte não vem/ eu vivo de brigar contra o rei...”. Brant, empregando novamente um sentido lúdico e político, substituiu os versos em que “a vaca vitória lambeu, lambeu/ mexeu, mexeu e remexeu...” por uma linguagem bastante velada na segunda parte da canção: “Em volta do fogo/ todo mundo abrindo o jogo/ conta o que tem pra contar/ casos e desejos/ coisas dessa vida e da outra/ mas nada de assustar/ Quem não é sincero/ sai da brincadeira correndo/ pois pode se queimar/ Queimar!”.

Um exemplo ainda mais claro acerca da incorporação de brincadeiras e histórias infantis, tanto em seu conteúdo textual quanto em sua sonoridade, foi desenvolvido por Ruy Guerra (letra) e Milton Nascimento (música) em “Cadê”. Esse caráter lúdico, que exprimia liberdade, amizade, sonhos e inocência, mesclou-se a um acentuado significado político próprio das obras do cineasta. Referindo-se ao temor vivenciado por militantes e artistas durante a ditadura, ele capturou o esvaziamento das utopias sociais, propondo, ao contrário, a resistência e a luta ante “a noite escura desta floresta” habitada pelo “fogo do dragão”. Seus versos, do início ao fim, não passaram incólumes aos aparatos de censura.

Meu príncipe encantado/ meu príncipe encantado/ cadê tuas botas de sete léguas/ e a tilin de Peter Pan/ e a tua esperança branca de neve?/ Cadê, quem levou, quem levou?/ Meu príncipe esperado/ meu príncipe suado/ que é do beijo da bela adormecida/ e a espada de condão/ e o país maravilhoso de Alice?/ Cadê, quem levou, quem levou?/ Meu príncipe assustado/ meu príncipe queimado/ corta a noite escura desta floresta/ mata o fogo do dragão/ traz da lenda os jogos de nossa festa/ Pra eu poder brincar/ olhar/ dançar/ falar/ rodar/ pular/ ficar/ zelar/ chegar/ parar/ cruzar/ sorrir/ e dormir.

Os funcionários do Serviço de Censura e Diversões Públicas detectaram, nas metáforas de Ruy Guerra, um tom político contestador. Além de assinalarem frases que possivelmente aludiam às prisões e desaparecimentos daqueles considerados subversivos – como “cadê, quem levou, quem levou?” –, identificaram, nos verbos do final da música, as ações das quais o autor se sentia destituído.¹³¹ Os censores alegavam, indiretamente, que tais aspectos não eram proibidos pela ditadura, o que os motivou a não liberarem a letra para que pudesse figurar no álbum *Milagre dos peixes*. Sob essas condições, “Cadê” foi registrada de maneira instrumental, empregando, no arranjo, vocalizações em “lá-lá-lá” das crianças Telo e Nico Borges, irmãos mais novos de Lô e Márcio. Pode-se notar que, a despeito da censura, ou mesmo dos sofisticados recursos tecnológicos

¹³¹ “Cadê” (Milton Nascimento e Ruy Guerra), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, n.º TN 2.3.19423. Conferir anexos.

e do alto investimento econômico garantido pela EMI-Odeon, havia, no disco, a forte presença da informalidade e o cultivo de laços amistosos e familiares.

“Cadê”, dois anos depois, receberia uma versão em inglês cantada por Milton Nascimento em seu fonograma *Milton*, de 1976, disco que contou com a parceria do reconhecido jazzista norte-americano Wayne Shorter. Nesse LP, o título da composição de Milton e Ruy Guerra se converteu em “Fairy tale song”, cuja letra continuava explorando quase o mesmo teor de sua original em português: “My little fairy tale friends/ my little tired fairy tale friends/ Where’re our friends in dreamers from the all days?/ Ticking tale Peter Pan?/ Where’re all their hopes?/ Know I try to give you/ when hers heroes gone/ gone away...”.¹³² Essa versão, em 1977, também foi interpretada por Flora Purim, cantora brasileira que, à época, já se encontrava radicada nos Estados Unidos ao lado do renomado percussionista e baterista Airto Moreira. No LP *Not will be as it was... tomorrow*, ela ainda incorporou, cantando em inglês, “Nada será como antes” (que intitulava seu álbum) e “Travessia”, numa variante criada por Gene Lees e nomeada “Bridges”. Esta última, aliás, fez parte do repertório de ninguém menos que Sarah Vaughan que, em 1978, lançou pela RCA o LP *O som brasileiro de Sarah Vaughan*.

Para além das três obras vetadas de *Milagre dos peixes*, a composição que dá nome ao LP é a que melhor reúne sua ideia central. Ademais da crítica à ditadura militar, o disco sintetizou o esforço de se produzir uma obra inovadora em meio ao crescimento e consolidação capitalista e da indústria fonográfica, cada vez mais eficiente em seus ditames quantitativos e de homogeneização. Do ponto de vista musical, a faixa-título, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, explicitava elementos estéticos advindos do *jazz fusion*. Esse estilo, juntamente com a incorporação de sonoridades típicas de festas religiosas do interior de Minas Gerais, possibilitou que os membros do Clube da Esquina trouxessem para o campo da MPB uma maior exploração do modalismo e a conjugação de métricas diferenciadas de compassos.

O título “Milagre dos peixes”, dos discos e da canção (que está incluída em ambos), ao se colocar em defesa da natureza e evocar um mito cristão carregado de valores enraizados no amor ao próximo e na partilha, fazia um contraponto ao fenômeno do “milagre brasileiro”, questionando sua meta desenvolvimentista pautada no progresso material e arbitrário da nação. A propaganda otimista e o maciço investimento em meios de comunicação de massa – como a TV a cores que foi

¹³² “Meus amiguinhos de contos de fadas/ meus cansados amiguinhos de contos de fadas/ Onde estão os nossos amigos sonhadores de todos os dias?/ Marcando o conto de Peter Pan?/ Onde estão todas as suas esperanças?/ Sabem que eu tentei dar esperanças a vocês/ quando os heróis se foram/ foram embora...”

introduzida no Brasil naquela época – escamoteava a brutal realidade social do país, que vivia sob a égide de uma ditadura militar conservadora. O trecho “desenhando nessas pedras/ tenho em mim todas as cores/ quando falo coisas reais”, chamava a atenção para as cores presentes no interior do disco. Estas corresponderiam à arte que se tentava conceber em meio às dificuldades que se enfrentava, arte esta que ansiava falar “coisas reais” para se contrapor às “cores falsas” do discurso oficial.

O milagre dos *peixes*, quer dizer, o milagre dos homens comuns e dos artistas que precisavam “juntar todas as forças pra vencer essa *maré*” (fragmento de “Saídas e bandeiras n.º 2”, de Milton e Brant, gravada no LP *Clube da Esquina*, de 1972), intencionava sobrepor-se à “natureza silenciosa” daqueles dias. Milton Nascimento, ancorado na perspectiva poética de Fernando Brant e postulando-se como “mais um” a sofrer uma série de mudanças e imposições socioculturais, sustentou por quatorze compassos a vogal da palavra “dor”, como se quisesse desabafar, ao mesmo tempo, um lamento próprio e coletivo.

Eu vejo esses peixes e vou de coração/ Eu vejo essas matas e vou de coração à natureza/ Telas falam colorido/ de crianças coloridas/ de um gênio televisor/ E no andor de nossos novos santos/ o sinal de velhos tempos/ morte, morte, morte ao amor/ Eles não falam do mar e dos peixes/ nem deixam ver a moça, pura canção/ nem ver nascer a flor, nem ver nascer o sol/ Eu apenas sou, um a mais, um a mais/ a falar dessa dor, a nossa dor.../ Desenhando nessas pedras/ tenho em mim todas as cores/ quando falo coisas reais/ E num silêncio dessa natureza/ eu que amo meus amigos/ livre, quero poder dizer:/ tenho esses peixes e dou de coração/ eu tenho essas matas e dou de coração...

Percebe-se que o *romantismo*, segundo a definição de Löwy e Sayre (1995), continuou bastante presente na música e no LP *Milagre dos peixes*, os quais teciam, inclusive no projeto gráfico do disco, elogios a aspectos desejosos de “encantar a vida”, como a doação, a harmonia com a natureza, a incorporação de um universo infantil e lúdico e a elevação do gosto pela arte acima de obstáculos políticos e econômicos. Entretanto, não apartados de um processo em curso de modernização conservadora, foi graças às novas tecnologias que os músicos reuniram condições para registrar pesquisas de timbres, efeitos sonoros e ruídos manipulados em formato de gravação estéreo, no qual os sons transitam pelos canais dando a sensação de mobilidade e espacialização. Beneficiando-se da tecnologia alcançada com o desenvolvimento econômico, a técnica musical pôde ser requintada, tendo também em vista que os artistas envolvidos receberam uma ampla autonomia de criação dentro do estúdio. Contudo, e de acordo com a entrevista de Fernando Brant,

não houve, por parte da EMI-Odeon, muito empenho nas transações que envolveram as letras censuradas.

Quando ia gravar, a gravadora mandava pra lá [para o SCDP]. E as gravadoras já tinham até um escritório, um lobby lá em Brasília, que tinha pessoas que trabalhavam tentando liberar [as letras]. Tanto é que a gente achou, no *Milagre dos peixes*, que a gravadora ficou meio com medo... A censura proibiu, mas a gravadora não foi mesmo com força pra tentar fazer liberar, não... A gente achou... (cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora..., *op. cit.* Grifo meu).

Note-se, por um lado, que a gravadora garantiu aos músicos liberdade e investimento, o que possibilitou a eles a experimentação, revelada numa concepção de arte e criatividade que se contrapunha a algumas formas preestabelecidas pelo mercado discográfico. Por outro lado, tais sujeitos sociais não deixaram de sofrer restrições advindas de determinadas negligências de cunho político. Se a Odeon contava com um *lobby*, ou seja, com profissionais orientados a lhe assegurar respaldos econômicos a partir de obras consideradas inapropriadas pelo regime, ela, na intenção de evitar problemas com a censura, preferiu não acionar esse recurso. Tal decisão, porém, não detinha o poder de dificultar seus objetivos, já que a turma do Clube da Esquina estava bem longe de ser sua única fonte de renda. Por mais um ângulo, a fala de Fernando Brant aclara a indignação provocada pelos vetos das letras, repúdio que, posteriormente, não seria revertido no caso da canção de Milton Nascimento e Márcio Borges. Distintamente dos textos de Guerra e Brant, “Hoje é dia de El Rey” não oferece registros de que tenha sido recuperada ou reelaborada pelo autor dos versos ou por outros intérpretes após o momento em que o AI-5 vigorou de forma mais expressiva. Isso permitiu que, em torno dela, se gerasse certa “aura”, pois seu conteúdo e musicalidade permanecem “intocáveis” a dialogar e se indispor com o contexto da primeira metade dos anos 1970.

A música instrumental “A chamada”, gravada no LP *Milagre dos peixes* e composta por Milton Nascimento, é outra que, mesmo sem letra, trazia elementos de contestação social. Sua mixagem, além de gerar mobilidade e espacialização, fundiu-se a um arranjo altamente experimentalista, no qual se ouvem timbres percussivos e violonísticos e recursos vocais tais como gritos, sussurros, lamentos e imitação de pios de pássaros. Esses ruídos criaram uma paisagem sonora selvagem, tribal, de caos e loucura. A participação de Naná Vasconcelos, Cafi, Ronaldo Bastos, Sirlan e Nico Borges se fez fundamental para o desenvolvimento desse ambiente obscuro que, em algumas ocasiões, demonstrava *flashes* de lucidez. Entre buchichos de vozes mescladas a outros sons, é possível escutar as seguintes falas de Milton Nascimento: “Como é que nós vamos gravar?” e “Eu tô cansado, me salva, cansado...”. Tais frases remetiam tanto à censura quanto à

tensão vivenciada por um personagem que entoava uma melodia melancólica isenta de palavras. Ao mesmo tempo em que progredia a sonoridade confusa, Milton desenhava uma vocalização como se estivesse a caminhar por uma floresta mágica. Em estrita comunicação com o pedido de socorro, a atmosfera tensa também denotava o padecimento de um escravo sob a captura de um feitor.

Várias composições que integram os álbuns *Milagre dos peixes* e *Milagre dos peixes ao vivo* foram originalmente criadas para a trilha sonora do longa-metragem de Ruy Guerra *Os deuses e os mortos* que, dirigido em 1970, contou com uma pequena participação cenográfica de Milton Nascimento no papel do capanga Dim Dum. A música “A chamada” surgia em uma cena em que Aurélio D’Água Limpa (Fredy Kleemann) era seduzido e assassinado por Sereno (Ítala Nandi), mulher que cumpria vingança ao seu marido morto. Dialogando com os aspectos sonoros, tal crime acontecia em um bosque místico, lugar que, em outros instantes da película, aparece habitado por figuras fantasmagóricas.

O enredo do filme, que se passava no sul da Bahia nos anos 1930 tendo Othon Bastos como ator principal, também trazia como música-tema a obra de Milton Nascimento “Tema dos deuses”, registrada nas duas versões dos referidos discos. O personagem de Othon, misterioso, medonho e conhecido por “Sete Vezes” – pois fora sete vezes baleado –, intrometia-se na luta sanguinária de duas famílias, que disputavam o domínio da produção cacaueteira. Antes de tramar e colaborar com a morte do coronel Santana da Terra (Jorge Chaves), Sete Vezes realizava um ritual macabro e simbólico com um leitão, cena focalizada pela obra de Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas “A matança do porco/ Xá-mate” que, com características roqueiras e adornada por um arranjo instrumental e sinfônico, encontra-se incluída no LP homônimo do Som Imaginário (1973) e no álbum duplo *Milagre dos peixes ao vivo*. Quando Sete Vezes conquista, finalmente, o posto dos Santana da Terra, ele não esperava pela supremacia do capital internacional inglês, que, além de lhe tirar tudo (inclusive a vida), se impôs como o grande vitorioso no desfecho do drama.¹³³

¹³³ Para além dos atores mencionados, o filme contou com a atuação de Dina Staf e Norna Bengell. Para maiores informações fílmicas sobre *Os deuses e os mortos*, consultar: XAVIER, 2003. Abordando a respeito de certa “visão dualista” suscitada pela obra de Ruy Guerra, Ismail Xavier percebe “duas cadeias de pensamento: uma, de feição selvagem, feita com substâncias palpáveis, à mão, e com as marcas inscritas no próprio corpo; outra, de feição civilizada, feita com generalizações, ideias abstratas que mascaram a violência real. De certa forma, nesta oposição se figura a distância entre experiência histórica e aparato institucional que marca o país, notadamente no período local, que expressa um mundo prático e um imaginário próprios a uma formação pré-capitalista, e a lógica dos dominantes, atrelada à ordem moderna da mercadoria”. No entanto, o autor conclui que, “posta a dualidade, a perspectiva de Ruy Guerra não é de adesão a um dos seus polos – o da experiência imediata e seus encantamentos – como o mais ‘verdadeiro’, pois o desdobramento da crise, dentro do filme, trabalha os limites, e não apenas as virtudes, deste saber sensível, terra a terra, personificado em Sete Vezes” (*idem*: 62).

Em seus minutos finais, *Os deuses e mortos* deu destaque para a canção de Milton Nascimento e Ruy Guerra “Bodas (A canhoneira)”. Cantada pela personagem Jura (Vera Bocaiúva), a letra abordava justamente a interferência bélica, a exploração comercial e a pirataria britânica no Brasil à época do colonialismo. Alguns de seus versos davam destaque para a repetição de certas palavras, insinuando a construção de diferentes definições semânticas. “Prata”, por exemplo, designava o material com o qual era feita uma bandeja e, ao mesmo tempo, o tráfico de riquezas que os ingleses teriam efetuado. Já “mata” expressava, por um lado, a exuberância das florestas brasileiras e, por outro, o verbo “matar” no modo imperativo.

Chegou no porto um canhão/ dentro de uma canhoneira, neira, neira, neira.../ Tem um capitão calado/ de uma tristeza indefesa, esa, esa, esa.../ Deus salve sua chegada/ Deus salve a sua beleza/ Chegou no porto um canhão/ de repente matou tudo, tudo, tudo, tudo.../ Capitão senta na mesa/ com sua fome e tristeza, eza, eza, eza.../ Deus salve sua rainha/ Deus, salve a bandeira inglesa/ Minha vida e minha sorte/ numa bandeja de prata, prata, prata, prata.../ Eu daria à corte atenta/ com o cacau dessa mata, mata, mata, mata.../ Todo o cacau da mata, mata, mata, mata.../ Daria à corte e à rainha/ numa bandeja de prata, prata, prata, prata.../ pra ver o capitão sorrindo/ Foi-se embora a canhoneira/ sua pólvora e seu canhão, canhão, canhão, canhão.../ Foram de barriga cheia/ vai mais triste o capitão/ levando o cacau e sangue, sangue, sangue, sangue.../ Deus salve sua rainha, Deus/ Deus, salve a fome que ele tinha.

Conforme os planos de Milton Nascimento, “Bodas” integraria o repertório do LP *Milagre dos peixes* em sua versão elaborada em estúdio, no ano de 1973, intenção que, todavia, foi vetada pela Odeon. Por tecer duras críticas ao imperialismo inglês, o conteúdo da canção – de acordo com uma nota publicada no *Jornal de Música*, em 1976 – “não era muito agradável para a rainha da Inglaterra, uma das principais acionistas da EMI – multinacional que mantém o controle sobre a Odeon brasileira”.¹³⁴ A rainha da Inglaterra provavelmente nem tomaria conhecimento acerca do assunto. Porém, é evidente que a cautela da EMI-Odeon assegurava aos seus dirigentes um bom relacionamento mercadológico com os investidores britânicos. Mário Rocha, um dos responsáveis pelo *cast* da gravadora, se desobrigou do ocorrido dizendo que “quanto ao fato de ‘Bodas’ ter sido censurada durante algum tempo (sei que isso desagradou muito ao Milton), eu acho que foi excesso de zelo da direção da gravadora, temendo desagradar os caras lá na Inglaterra”.¹³⁵

“Bodas”, passado o receio mencionado pelo empresário, conseguiu permissão para ser apresentada no show *Milagre dos peixes ao vivo*, sob o qual seria organizado o álbum duplo datado

¹³⁴ Cf. *Jornal de Música...*, op. cit.

¹³⁵ Cf. *Idem, ibidem*.

de 1974. Sob uma “nuvem sonora” experimental que recriava, no início, a chegada de um navio ao porto, Milton Nascimento interpretou a música dando ênfase às irônicas metáforas de Ruy Guerra, como “Deus salve sua rainha” e “capitão de tristeza indefesa”. Este, com sua “fome” e “canhão”, roubava, em realidade, “sangue” e “cacau” dessa “mata”, símbolos que, contextualizados, também se dirigiam à reestruturação capitalista e à repressão ditatorial. Apoiado nos instrumentos baixo elétrico (Luiz Alves), saxofone, flauta (Nivaldo Ornelas), bateria (Robertinho Silva), guitarra (Toninho Horta) e órgão (Wagner Tiso), Milton reforçou os novos ou os mesmos significados das palavras duplicadas na letra.

Pode-se dizer que o LP *Milagre dos peixes ao vivo*, bem como o show que o originou, se converteu em uma espécie de “acerto de contas” para com o veto da EMI-Odeon e, sobretudo, para com a censura militar. Revendo os dribles forçados, Milton Nascimento e o Som Imaginário (que, nessa época, tinha Toninho Horta como guitarrista) desenvolveram um repertório quase igual ao do disco elaborado em estúdio. Não obstante, eles introduziram outras canções, como é o caso de “Bodas”, e, para explorar mais um exemplo, incluíram a Bossa Nova de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes “Sabe você?”.

Esta canção, em 1963, foi criada para compor a trilha sonora do musical *Pobre menina rica*, sendo recuperada, nove anos depois, num LP homônimo de Carlos Lyra e Dulce Nunes.¹³⁶ Em primeira pessoa do singular, os versos narravam as disputas que um mendigo apaixonado travava com o seu adversário. A este, mais rico e mais poderoso, lhe faltava a sabedoria dos simples, pois, para conquistar uma mulher mais valeria o amor, a flor e a poesia do que o dinheiro, a desonestidade ou a ostentação. A letra de Lyra e Vinicius dizia:

Você é muito mais que eu sou/ está bem mais rico do que eu estou/ mas o que eu sei você não sabe/ e antes que o seu poder acabe/ eu vou mostrar como e porque/ eu sei, eu sei mais que você/ Sabe você o que é o amor?/ Não sabe, eu sei/ Sabe o que é um trovador?/ Não sabe, eu sei/ Sabe andar de madrugada/ tendo a amada pela mão?/ Sabe gostar?/ Qual sabe nada, sabe não/ Você sabe o que é uma flor?/ Não sabe, eu sei/ Você já chorou de dor?/ Pois eu chorei/ Já chorei de mal de amor/ já chorei de compaixão/ quanto a você meu camarada/ qual o que, não sabe, não/ E é por isso que eu lhe digo/ e com razão/ que mais vale ser mendigo/ que ladrão/ Sei que um dia há de chegar/ e isso seja como for/ em que você pra mendigar/ só mesmo o amor/ Você pode ser ladrão o quanto quiser/ mas não rouba o coração de uma mulher/ Você não tem alegria/ nunca fez uma canção/ por isso a minha poesia/ ah, ah, você não rouba, não.

¹³⁶ O musical *Pobre menina rica*, apresentado em 1963 na casa de shows carioca *Au Bon Gourmet*, foi dirigido por Aloysio de Oliveira e Eumir Deodato, contando com a participação de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Nara Leão.

Na versão executada por Milton Nascimento e Som Imaginário, algumas especificidades bossa-novistas continuaram contempladas. Com exceção à sonoridade dos sintetizadores elétricos inseridos por Wagner Tiso, os demais instrumentos – baixo elétrico, bateria, flauta e guitarra (delicadamente dedilhada por Toninho Horta) – reforçaram, lentamente e com requinte e precisão, o ritmo peculiar do estilo. Já a voz de Milton Nascimento, mesclando o *legatto* com articulações pontuais mais rentes à fala, criou um clima camerístico corroborado por todo o arranjo musical. Sem embargo, quando eles elegeram esta canção, outras finalidades nortearam seus objetivos. Os versos, outrora endereçados a um rival no amor, perderam o caráter estritamente sentimental, uma vez que, situados num outro contexto, tais artistas pretendiam contestar uma soma de fatores relacionados à ditadura militar.

Ao ser executada logo após a instrumental, censurada e emblemática “Hoje é dia de El Rey”, “Sabe você?” estava especialmente designada a subjugar o poder arbitrário dos censores. Ironicamente chamados de “camaradas” e acusados de “ladrões”, esses agentes eram considerados, na interpretação de Milton, incapazes de entender a arte, a música e as coisas belas e alegres da vida. Embora a política restritiva à liberdade artística continuasse persistindo, o cantor resistia ao declarar: “você não tem alegria/ nunca fez uma canção/ por isso a minha poesia/ você não rouba, não”. Essas objeções, que não saltaram aos olhos dos aparatos de dominação, asseguraram os propósitos astuciosos de Milton Nascimento e do Som Imaginário. Assistidos por imprensa e plateia, eles enganaram a uns e fizeram justiça a outros e a si mesmos. Levando em conta os fatos que antecederam o show e o LP *Milagre dos peixes ao vivo*, é perceptível que “Sabe você?”, uma Bossa Nova aparentemente inocente em termos políticos, transfigurou-se em uma crítica sagaz à censura e à ditadura militar, conotações estas que, inicialmente, não estavam nos planos de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Sobre essas questões concernentes à “dança dos sentidos”, Adalberto Paranhos explica que

Canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo ante qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que dela se façam, sempre subsiste a possibilidade de reanimá-las com novos sopros de vida. E, conforme o caso, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos. (...) Na realização de uma obra musical, quando esta deixa a condição de potência para se converter em ato, torna-se necessário atentar para o seu fazer-se e refazer-se nesse ou naquele momento histórico, graças à ação desse ou daquele sujeito. E esse sujeito, datado historicamente, ocupa sempre um lugar social. Por ser, é claro, portador de uma

bagagem cultural, sua experiência de vida funciona como um filtro para a percepção das coisas (PARANHOS, 2004: 26; 30).

Vê-se que, em outro contexto – ou mesmo em momentos históricos contemporâneos –, os significados primeiramente imputados a uma canção podem sofrer modificações intencionais rumo a uma *ressignificação* ou, como acontece com “Sabe você?”, a uma *dessignificação*.

Esse aporte metodológico atento à construção, reconstrução ou desconstrução de sentidos pode servir como ponto de partida, desde que guardadas as devidas proporções, para analisar outro problema não restrito ao âmbito da canção. Observando algumas falas e opiniões dos “sócios” do Clube da Esquina, pude perceber que, embora eles sustentassem laços amistosos e de parentesco para edificar, em determinadas circunstâncias, argumentações que desmentissem os atributos de “movimento”, ou, até mesmo, de “grupo”, tais implicações (e especialmente a primeira) vieram à tona a partir do instante em que eles, somados ao seu público fiel e à crítica especializada, iniciaram uma reavaliação sobre o seu passado artístico-musical. É importante compreender, portanto, como e porque alguns desses termos ou *sentidos*, anteriormente recusados pelos artistas do Clube da Esquina, por certos jornalistas e críticos musicais, se tornaram razoavelmente aceitos mediante processos ainda em legitimação.

Tomando emprestados os diálogos de Heloísa Pontes com Raymond Williams sobre o *Bloomsbury Group*, pode-se dizer que o Clube da Esquina,

Sendo inegavelmente um “grupo de amigos”, (...) é também e a um só tempo um grupo cultural e social. Apreendê-lo enquanto tal exige o entrelaçamento de uma dupla perspectiva. De um lado, o resgate dos termos com que seus integrantes se viam e queriam ser apresentados [ou as designações que, por eles, eram rebatidas] e, de outro, a análise desses termos a partir de seus significados sociais e culturais mais gerais (PONTES, 1998: 15).

A autora, centrada na investigação do Grupo Clima, ainda aponta que é indispensável examinar aspectos que perscrutem “para além da autodefinição de seus membros”. Em se tratando do Clube da Esquina, desconsiderar a maneira como seus expoentes se identificavam ou se identificam corresponde a negligenciar uma busca por reconhecimento no campo da MPB. Todavia, o que também importa “são as relações concretas do grupo com a totalidade do sistema social, e não apenas suas ideias abstratas” (*idem*), esforço ao qual me dediquei neste capítulo ao situar os “mineiros” sob a perspectiva dialética das *estruturas de sentimento*.

Para dar início às discussões vindouras, cito o pesquisador do Clube da Esquina Luiz Henrique Assis Garcia. Para ele, a “informalidade” e a “subjetividade” são elementos que

nortearam a produção dos músicos e letristas da turma “desde as primeiras parcerias” (GARCIA, 2000: 26). Esses impulsos e afetos, conforme uma entrevista de Milton Nascimento a Ana Maria Bahiana (2006: 69-73), passaram a fazer parte da atmosfera coletiva compartilhada dentro dos estúdios de gravação e ecoaram no modo de vida operante daqueles sujeitos e em seus registros discográficos. De acordo com essa matéria assinada pela jornalista, o LP *Minas*, de 1975, é um exemplo singular a esse respeito.¹³⁷ Pondero, contudo, que esse disco, seguido dos LPs *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978), é basicamente um dos últimos a congregar, durante sua elaboração, um clima de espontaneidade, coletividade e experimentalismo parecido com o que foi cultivado no disco de 1972. Friso a relevância desse álbum duplo assinado por Milton Nascimento e Lô Borges, pois ele, antecedido do LP *Milton* (1970) e repercutindo muitos de seus aspectos nos LPs *Milagre dos peixes*, *Milagre dos peixes ao vivo* e *Minas*, é o que melhor reuniu as características dessa *formação cultural* chamada Clube da Esquina.

No entendimento de Raymond Williams (1980), qualquer *formação cultural* ativamente contestatória de certos valores dominantes conjuga caracteres indicativos de uma fração de classe. Para o autor, esses caracteres, em maior ou em menor escala, determinam (no sentido de exercer limites e pressões) a diluição posterior e a possível integração das *formações* a uma nova ordem vigente. No caso do Clube da Esquina isso pode ser pensado na medida em que as demandas individuais de seus participantes somaram-se ao emergente quadro político do final dos anos 1970. Em meio aos processos que levaram à redemocratização, que foi louvada e cantada principalmente por Milton Nascimento e Fernando Brant, as especificidades mais contundentes do Clube da Esquina, seu *habitus*, nos termos de Pierre Bourdieu, perderam o fio condutor.

Se observarmos o LP *Minas*, lançado em 1975, ainda é visível a busca por experimentos embasados na pesquisa de timbres. Para a composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos “Trastevere”, por exemplo, Wagner Tiso criou um arranjo expressionista, explorando passagens sinfônicas, intervenções de guitarras distorcidas e coros vocais inusitados, dados que produziram fragmentos sonoros desligados de qualquer *mainstream* programático. Tal atmosfera fragmentada, solúvel e instável, expressava, com a letra, o espanto e a naturalidade diante da rapidez e da agressividade com que a modernidade capitalista edificava certos valores e destruía outros. Referindo-se às grandes navegações europeias, Ronaldo Bastos indicava a gênese desse novo

¹³⁷ A entrevista de Milton Nascimento concedida a Ana Maria Bahiana foi originalmente publicada em *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 26 dez. 1975, sob o título: “Querem que Milton seja herói. Ele não. Prefere a margem, a sombra, a música”.

contexto social. Em seus versos, fatores sensoriais como a visão e a audição eram desnecessários para se perceber e comunicar as novas transformações, já que essas se impunham no mais íntimo das relações humanas: “A cidade é moderna/ dizia o cego a seu filho/ os olhos cheios de terra/ o bonde fora dos trilhos/ A aventura começa no coração dos navios/ pensava o filho calado/ pensava o filho ouvindo/ que a cidade é moderna/ pensava o filho sorrindo/ e era surdo e era mudo/ mas que falava e ouvia”.

Já o LP *Geraes*, de 1976, embora tenha incorporado uma profícua sequência de temas e sonoridades latino-americanos, não prezou pelo experimentalismo tal qual se verifica nos fonogramas anteriores. Esse disco foi elaborado a partir de um comprometimento profissional que, aos poucos, desestabilizou a informalidade e o despojamento típicos da turma. Ademais, participaram de sua gravação figuras de amplo reconhecimento, como Mercedes Sosa, em “Volver a los 17” (de Violeta Parra), e Chico Buarque, em “O que será? (À flor da pele)”, de sua autoria. Ainda que *Geraes* estabelecesse com o LP precursor *Minas* uma estreita comunicação entre seus títulos e entre o acorde orquestral que liga a primeira faixa de um com a última do outro – respectivamente “Fazenda” e “Simples” (ambas de Nelson Ângelo) –, eles comportavam características diferenciadas em seu modo de produção. Em *Geraes*, assim como no álbum *Clube da Esquina 2*, o caráter coletivo não deixou de estar presente. Porém, essa coletividade, além de agregar artistas até então desvinculados do que se convencionou chamar de Clube da Esquina, careceu de alguns, como Lô Borges e Márcio Borges, cuja atuação foi e continua sendo essencial para que o grupo “mineiro” conquistasse importância junto aos setores artístico, midiático e acadêmico.

CAPÍTULO III

“O QUE FOI FEITO, AMIGO, DE TUDO QUE A GENTE SONHOU?”:

O *OUTSIDER* A CAMINHO DO *ESTABELECIDO*

3.1 “Nova República” e o declínio de uma *formação cultural*

Em 1978, chegava às lojas o álbum duplo de Milton Nascimento *Clube da Esquina 2*, produzido pela EMI-Odeon. Esse fonograma, ao mesmo tempo em que possibilitou ao músico certa consagração no plural campo da MPB dos anos 1970, indicava uma significativa mudança de perspectiva em sua carreira, guinada que, porém, já vinha sendo construída desde meados da década. Além da presença do conceituado arranjador e pianista Francis Hime nos créditos do LP, neste constava a composição de Chico Buarque e do cubano Pablo Milanés “Canción por la unidad de Latino América”, da qual Chico participou cantando, ademais de assinar, com Milton, a autoria da música “Léo”.

Outro artista renomado a integrar-se nos procedimentos de gravação foi Elis Regina, amiga de Milton Nascimento desde o tempo em que lançou, em 1966, “Canção do sal”. A voz potente de Elis abria a segunda faixa do lado B do disco de número 1: “O que foi feito de vera”, com música de Milton e letra de Fernando Brant. Sob a mesma harmonia, ritmo e melodia, “O que foi feito de Vera”, com versos de Márcio Borges, se juntava à outra formando basicamente uma única obra. Márcio conta que Milton Nascimento entregou a ele e a Fernando um idêntico tema sonoro e uma só sugestão poética, com a recomendação de que deveriam criar letras de autorreferência. Mas o fez às escondidas, sem que um tomasse conhecimento dos esforços do outro (cf. BORGES, 2011: 340). As duas, como se poderá notar, valeram-se de títulos quase homônimos e, também, de temáticas complementares. Apesar de possuírem alguns detalhes diferentes, ambas refletiam sobre as expectativas, as amizades, as parcerias e a trajetória artística da turma do Clube da Esquina.

“O que foi feito de vera” (de Milton Nascimento e Fernando Brant)

O que foi feito, amigo/ de tudo que a gente sonhou?/ O que foi feito da vida?/ O que foi feito do amor?/ Quisera encontrar/ aquele verso menino que escrevi/ há tantos anos atrás.../ Falo assim sem saudade/ falo assim por saber/ se muito vale o já feito/ mais vale o que será.../ E o que foi feito é preciso conhecer/ para melhor prosseguir.../ Falo assim sem tristeza/ falo por acreditar/ que é cobrando o que fomos/ que nós iremos crescer.../ Outros outubros virão/ outras manhãs plenas de sol e de luz...

“O que foi feito de Vera” (de Milton Nascimento e Márcio Borges)

Alertem todos alarmas/ que o homem que eu era voltou/ a tribo toda reunida/ razão dividida ao sol/ de nossa Vera Cruz/ quando o descanso era luta pelo pão e aventura sem par.../ Quando o cansaço era rio/ e rio qualquer dava pé/ e a cabeça rodava/ num gira-girar de amor/ e até mesmo a fé/ não era cega nem nada/ era só nuvem no céu e raiz/ Hoje essa vida só cabe/ na palma da minha paixão/ de Vera nunca de acabe/ abelha fazendo seu mel/ no canto que criei/ nem vá dormir como pedra/ e esquecer o que foi feito de nós...

No que coube a Márcio Borges, percebe-se a alusão a várias composições suas e de seus companheiros gravadas ao longo das décadas de 1960/70, como, por exemplo, “Gira girou” e “Vera Cruz” (de sua autoria e com música de Milton), “Fé cega, faca amolada” (de Milton e Ronaldo Bastos) e “Amor de índio” (de Beto Guedes e Bastos), as quais se encontram registradas, respectivamente, nos LPs *Milton Nascimento* (1967), *Courage* (1968), *Minas* (1975) e *Amor de índio*, este gravado por Guedes em 1978.¹³⁸ Ao término de “O que foi feito de Vera”, de arranjo e interpretação incisiva, Márcio advertia que era preciso não “esquecer o que foi feito de nós...”, verso ambíguo, pois suscitava tanto uma crítica à situação atual compartilhada por ele e seus amigos quanto um alerta para que não se esquecessem do que “foram feitos”.

Com uma ideia parecida e, talvez, retomando um pressuposto romântico, Fernando Brant, por seu turno, se questionava sobre a continuidade dos sonhos e utopias que embalaram as relações dos membros do Clube da Esquina nos anos anteriores. Referindo-se à sua antiga composição “Outubro”, com música de Milton, para ele era preciso compreender o que o passado teria oferecido como legado ao presente para, assim, seguir mantendo firme a esperança no futuro. Entretanto, ambas as letras, ao fazerem um retrospecto da intensa produção coletiva do grupo “mineiro”, apontavam que o mesmo já havia terminado ou que, então, estava chegando ao fim.

Ademais dessas particularidades pessoais que, a meu ver, estão expressas nas canções, é preciso atentar que elas foram compostas num contexto em que, no Brasil, principiava alguns processos que levariam ao fim da ditadura. Iniciavam-se as negociações concernentes à anistia aos exilados, estudantes e sindicalistas recomeçaram a se organizar e movimentar as ruas e o AI-5 já não detinha a mesma eficácia que antes. Pode-se presumir que, para além dos significados posteriores construídos a respeito de, principalmente, “O que foi feito de Vera” (a qual se tornou muito famosa na voz de Elis), as letras de Brant e Márcio, quando criadas, já misturavam sentimentos íntimos com percepções políticas.

¹³⁸ O verso “abelha fazendo seu mel/ no canto que criei” da canção “O que foi feito de Vera” remetia à letra de “Amor de índio”, que dizia: “abelha fazendo mel/ vale o tempo que não voou”.

Isso fica mais claro se observarmos a primeira faixa registrada no LP de 1978: “Credo”. Com música de Milton e versos de Brant, ela fazia referência, em seu título, a uma oração católica, mas seu conteúdo dessignificava um sentido estritamente religioso ao retratar a crença e/ou expectativas dos autores (e principalmente as do letrista) diante das novas condições históricas. Tal canção conectava-se com seu tempo, mas continuava insistindo, assim como “O que foi feito de vera”, que era necessário conhecer “o que foi feito para melhor prosseguir”. Em sua introdução e em seu final, “Credo” recuperava fragmentos de “San Vicente”, da mesma dupla de compositores, registrada no LP *Clube da Esquina*, de 1972. Enquanto algumas vozes apareciam cantando a melodia desta última, que remetia a uma realidade latino-americana de ditadura e opressão, a outra surgia aos poucos e se impunha com seu ritmo acelerado e contagiante, assegurando que não se tratava de uma abordagem melancólica. Ainda que utilizasse a metáfora da “noite”, “Credo” exaltava a “força do povo” e o convidava para a luta, aludindo, implicitamente, à reorganização dos movimentos estudantis e operários. Em suma, essa colagem de arranjos contrapunha duas circunstâncias, indicando que a memória acerca do passado era fundamental para se construir o presente.

(... um sabor de vidro e corte/ coração americano/ um sabor de vida e morte/ à espera na fila imensa/ e o corpo negro se esqueceu/ estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes...)

Caminhando pela noite de nossa cidade/ acendendo a esperança e apagando a escuridão/ Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade/ Viver derramando a juventude pelos corações/ Tenha fé no nosso povo que ele resiste/ Tenha fé no nosso povo que ele insiste/ E acorda novo, forte, alegre, cheio de paixão/ Vamos, caminhando de mãos dadas a com a alma nova/ Viver semeando a liberdade em cada coração/ Tenha fé em nosso povo que ele acorda/ Tenha fé em nosso povo que ele assusta.../ Caminhando e vivendo com a alma aberta/ aquecidos pelo sol que vem depois do temporal/ Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade/ cantar, semeando um sonho que vai ter de ser real/ Caminhemos pela noite com a esperança/ Caminhemos pela noite com a juventude...

(... estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes/ estava em San Vicente/ as mulheres e os homens/ coração americano...).

Ao encontrar o registro de “Credo” entre os documentos do Serviço de Censura e Diversões Públicas, deparei-me com dados instigantes para análise. A canção, isenta da referência a “San Vicente”, gerou opiniões antagônicas entre os examinadores do órgão censor, as quais quem sabe não ocorreriam se o momento não fosse o da perspectiva de uma abertura política. Ao avaliarem a letra, algumas frases chamaram sua atenção: “Tenha fé no nosso povo que ele resiste/ insiste/ acorda/ assusta” e, também, “cantar, semeando um sonho que vai ter de ser real”. Em nove de junho de 1978, esses trechos guiaram a resolução sobre a permissão ou não da música que, no caso, foi

vetada: “Os versos se resumem em ‘falso alerta’ ou convite ao povo incitando-o contra o regime. Assim sendo, opino pelo veto de acordo com o artigo... (...)”.¹³⁹ Nesse caso, pode-se perceber que a pessoa responsável captou o sentido contestatório à ditadura, bem como a simpatia de Fernando Brant pela movimentação civil que caracterizou a época. Por outro lado, e após ser submetida à revisão no dia 13 de junho daquele mesmo ano, “Credo” recebeu outro parecer que, além de afirmativo, tecia elogios à letra, desconsiderando toda e qualquer possibilidade da mesma configurar-se como subversiva à ordem vigente.

A letra em exame é um hino de esperança e fé em um caminhar para o melhor, de maneira forte, alegre e decisiva, semeando sonhos e esperanças na passagem. Não nos parece, de maneira alguma, configurar-se em incitamento contra o regime vigente ou qualquer tipo de subversão à ordem estabelecida, pelo que sugerimos sua liberação.

Vê-se que “Credo” provocou interpretações à direita e à esquerda do regime militar. O segundo censor ou grupo de censores, desprezando os julgamentos primeiramente tecidos sobre a composição, fez questão de intitulá-la como um hino de fé e esperança, como se ela corroborasse com a propaganda positiva da ditadura. Pode-se arriscar a dizer, ainda, que a liberação da música ecoava concepções políticas de alguns militares que se postulavam a favor de uma lenta e gradual “passagem” (para usar o termo do próprio redator do parecer) de uma “ditadura mais rígida” para uma “ditadura mais branda”. No entanto, é muito complicado precisar as diferentes motivações daqueles que trabalhavam nos órgãos censores destinados a avaliar a produção artística da época. Se, de um lado, esses sujeitos certamente eram orientados em cursos de formação, há de se levar em conta que suas subjetividades também entravam em jogo ao analisarem as letras musicais. O que se pode afirmar, diante dessas fontes, é que alguns funcionários do SCDP, os quais não deixavam de representar uma parcela do *dominante* (conforme a definição de Raymond Williams), entenderam que a letra de “Credo” era condescendente à ordem e, inclusive, tais agentes solicitaram sua gravação.¹⁴⁰

Milton Nascimento e Fernando Brant atenderam ao pedido, mas, como já apontei, adicionaram trechos de “San Vicente” no arranjo musical de “Credo”, um dado não informado aos aparatos de censura. Embora “San Vicente” não tenha sido vetada em 1972, como pude verificar

¹³⁹ Cf. “Credo” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Coordenação de Documentos Escritos, AN/CODES, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, n.º de registro: TN 2.3.51172. Verificar anexos.

¹⁴⁰ A expressão “solicito a gravação” está cunhada na cópia da própria letra, datada de 19 jun. 1978. Já os pareceres positivos e negativos se encontram em folhas avulsas, comportando, no entanto, o mesmo processo junto com a letra.

nos registros oficiais, para seus autores e para o público que a conhecia e a decodificava ela possuía significados bem marcantes. Além disso, tal música adquiriu, ao longo do tempo, uma considerável ressonância, contribuindo para aproximar Milton Nascimento de fãs e artistas da América Latina. Isso, de certa forma, colaborou para que se cultivasse, conforme os apontamentos do segundo capítulo, certo “sentimento de latinidade” entre aqueles que admiravam o músico e que se posicionavam contrários às ditaduras militares.

Não se pode saber o que teria ocorrido caso os censores tivessem às mãos a versão de “Credo” tal como foi gravada. Talvez a referência a “San Vicente”, após seis anos, pudesse despertar algumas suspeitas de acordo com a perspectiva de quem a examinasse. Independente dessa cogitação, o recurso de unir uma canção à outra se revelou bem interessante, pois demonstrava que seus compositores mantinham acesa a memória da época de intensa repressão, o que, aliás, pode ter impulsionado Milton Nascimento e Fernando Brant a aderirem, posteriormente, às campanhas pela “Nova República”.

Essa indicação oferece margem para que se deixe de lado, por enquanto, a discussão sobre o LP *Clube da Esquina 2*. Embora esse disco apresente diversos elementos característicos da diluição do teor informal, experimental e coletivo da turma “mineira”, a década de 1980 registrou alguns fatos instigantes para a análise. Tais episódios confirmam o término do grupo como algo já perceptível por volta de 1978. No entanto, eles acabaram dando visibilidade midiática a uma ideia de Clube da Esquina, razão pela qual optei por abordá-los na tentativa de desmistificar tal vinculação. Passando para a referida década, foi notável o empenho musical, cultural e político de Milton e Brant na defesa da redemocratização. A esse respeito, pode-se conferir, por exemplo, a parceria que estabeleceram em “Menestrel das Alagoas”, canção que, atrelada ao movimento das “Diretas Já”, homenageava o senador alagoano Teotônio Vilela.¹⁴¹

Comentando sobre o contexto do início dos anos 1980, Fernando Brant explica que,

¹⁴¹ O senador Teotônio Vilela, após romper, em meados dos anos 1970, com o partido pró-governo – Aliança Renovadora Nacional (ARENA) –, encampou o movimento “Frente Nacional pela Redemocratização” e, ainda naquela década, filiou-se ao partido da oposição Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Teotônio faleceu em 1983, antes da realização das “Diretas Já”. Em relação à canção “Menestrel das Alagoas”, ela encontra-se incluída no LP *Milton Nascimento ao vivo*, lançado pela gravadora Barclay-Ariola em 1983 e, também, no repertório do LP *Fafá de Belém*, produzido pela Som Livre no mesmo ano. A letra de Fernando Brant dizia: “Quem é esse viajante/ quem é esse menestrel/ que espalha esperança/ e transforma sal em mel/ quem é esse saltimbanco/ falando em rebelião/ como quem fala de amores/ para a moça no portão/ quem é esse que penetra/ no fundo do pantanal/ como quem vai manhãzinha buscar frutas no quintal/ quem é esse que conhece Alagoas e Gerais/ e fala a língua do povo/ como ninguém fala mais/ Quem é esse?.../ De quem é essa ira santa/ essa saúde se viu/ e tocando na ferida/ redescobre o Brasil/ Quem é esse peregrino/ que caminha sem parar/ quem é esse meu poeta/ que ninguém pode calar/ quem é esse?...”

Em 1982, como o regime estivesse um pouco mais aberto, resolvi dar a minha contribuição para a campanha de Tancredo Neves, que concorria ao governo de Minas Gerais (...). Decidimos nos mobilizar porque, na realidade, o que o Tancredo visava era a Presidência da República (...). Primeiro, escrevi um artigo chamado “Tancredo é travessia”, publicado no *Estado de Minas* (...). Organizamos um show do Bituca na Praça do Papa, que é um espaço enorme, em Belo Horizonte (...). Milhares de pessoas compareceram, sobretudo jovens, que eram os eleitores que queríamos atingir (BRANT, 2005: 82-84. Grifo meu).

Três anos depois dessas atividades mencionadas pelo letrista, a canção “Coração de Estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, ganharia uma enorme projeção. Gravada no LP *Milton Nascimento ao vivo*, de 1983, ela também embalou a “campanha das diretas”, gerando significados inicialmente não cogitados por seus compositores.¹⁴²

A parte instrumental da música havia sido criada por Wagner Tiso para figurar na trilha sonora do documentário *Jango* que, produzido e dirigido por Silvio Tendler no mesmo ano de 1983, narrava a trajetória do presidente João Goulart, deposto pelos militares em 1964. Ao criar a letra, Milton Nascimento se reportou à década de 1970, na qual obteve um grande contato com estudantes ao excursionar por diversas universidades. O encarte interior do LP *Geraes* (1976), por exemplo, trazia uma foto, captada do ângulo do palco, de centenas de jovens que, ao ar livre, assistiam a uma das apresentações do cantor. Tratava-se de um show realizado na Universidade de São Paulo e dedicado ao repertório do disco *Milagre dos peixes ao vivo*. Outra relação que se pode estabelecer nesse sentido aponta para a canção “Menino”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Composta ainda nos anos 1960, sabe-se que ela criticava e rememorava o assassinato do estudante Edson Luís.

Provavelmente revendo esses fatos, Milton Nascimento deu aos versos de “Coração de estudante” uma conotação de esperança, apostando na “nova aurora a cada dia”. Por outro lado, Tancredo Neves, apoiado por ele e por Fernando Brant, segundo o relato deste último, conquistou a presidência da república pelo voto indireto, mas faleceu, em 1985, antes de empossar o cargo. O acontecido causou uma enorme comoção nacional, pelo fato de que o político mineiro representava o primeiro presidente civil opositor da ditadura militar a ser eleito desde o golpe. Em meio a esse contexto, “Coração de estudante”, à mercê da manipulação da mídia, sobretudo, foi “canalizada

¹⁴² Eis a letra completa de “Coração de estudante”: “Quero falar de uma coisa/ advinha onde ela anda/ deve estar dentro do peito/ ou caminha pelo ar/ Pode estar aqui do lado/ bem mais perto que pensamos/ a folha da juventude/ é o nome certo desse amor/ Já podaram seus momentos/ desviaram seu destino/ seu sorriso de menino/ quantas vezes se escondeu/ Mas renova-se a esperança/ nova aurora a cada dia/ e há que se cuidar do broto/ pra que a vida nos flor e fruto.../ Coração de estudante/ há que se cuidar da vida/ há que se cuidar do mundo/ tomar conta da amizade/ Alegria e muitos sonhos/ espalhados no caminho/ verdes plantas e sentimento/ folhas, coração, juventude e fé...”

para o culto *post-mortem* da figura ‘messiânica’ de Tancredo Neves (...), servindo-lhe de epitáfio” (PARANHOS, 2001: 97-98). Concordando com Adalberto Paranhos, entendo que “nem mesmo o engajamento de Milton Nascimento na defesa da ‘Nova República’ autoriza suspeitar que ele antevia o que seria feito de sua música”, ou melhor, de sua letra (cf. *idem*).¹⁴³

Dialogando indiretamente com esse episódio, o pesquisador de literatura e teoria literária Idelber Avelar apresenta o seguinte argumento em seu artigo “De Milton ao metal”:

A institucionalização de uma forma musical inicialmente percebida como contestatória alcançaria seu ápice com a bênção dada por estrelas da MPB à traição da campanha das diretas, quando o bloco PMDB + futuro PFL lançava as candidaturas de Tancredo Neves e Sarney ao colégio eleitoral, em 1985. A trilha sonora daquele bloco liberal-conservador – tal como sua legitimidade popular – foi roubada da campanha das diretas: com a péssima “Coração de estudante” Milton Nascimento e Wagner Tiso coroavam o processo de conversão do imaginário da cordialidade mineira em *musak pop* do Brasil decente e respeitável da Nova República. A sobre-instrumentação nitidamente tentava transformar uma banal balada *pop* em hino popular e épico. A letra levava a temática mineira do “amigo” a alturas de pieguice ainda não visitadas. (AVELAR, 2004: 34. Grifo meu).

O raciocínio de Avelar levanta uma questão interessante que merece reflexão. Ao dizer que Milton e Wagner converteram o imaginário da cordialidade mineira em *musak pop* decente e respeitável da Nova República, é pertinente indagar se esses artistas, ao lado de Fernando Brant, não estavam mais uma vez redimensionando o mito da mineiridade, não como fruto de um cálculo prévio, mas em decorrência de um universo social compartilhado. Maria Arminda do Nascimento Arruda, ao citar um discurso de Tancredo Neves, realça que sua morte conseguiu

(...) enorme simpatia, acentuada pelo fato de o próprio mito repousar sobre o sacrifício de Tiradentes. O tom do discurso de Tancredo Neves recupera a sacralidade da imagem do Inconfidente, que passou para a história brasileira como o homem que morreu pela liberdade. Vida e morte emergem indelevelmente conectadas, permitindo a Minas ‘continuar fiel a si mesma e ao seu destino’. (...) Tancredo criou um *analogon* com a trajetória de Tiradentes (ARRUDA, 1990: 233; 227).

¹⁴³ Conforme levantamento do *site* Hot 100 Brasil/Time Machine, “Coração de estudante” aparece em 3.º lugar como a música mais tocada em rádios e programas televisivos do Brasil em 1983, cf. <<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>>, acesso: 03 dez. 2011. Em primeira, segunda e quarta posições estão classificadas, respectivamente, as canções “Menina veneno” (Ritchie), “Billie Jean” (Michael Jackson) e “Como uma onda” (Lulu Santos e Nelson Motta). Segundo Daniela Ribas Ghezzi (2010: 147), “a idoneidade desta fonte, pouco conhecida e divulgada no meio acadêmico [pode ser testada] via cruzamento de dados entre esse *ranking* e as canções mais significativas apresentadas por Severiano & Mello (...). Tal cruzamento apresentou poucas inconsistências, e acredito que elas não desqualifiquem a fonte, útil para a visualização do repertório da época e de seus principais intérpretes”. A metodologia de pesquisa expressa no referido *site* explica que “para a construção do Time Machine foram necessários quase 17 anos de intensas pesquisas. Mais de 23 mil títulos de músicas foram examinados e ranqueados”. Já no que tange ao panorama tecido por Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1998: 304-305), a composição de Milton Nascimento e Wagner Tiso encontra-se igualmente destacada entre as mais executadas de 1983.

Levando em consideração uma entrevista na qual Márcio Borges sintetizou seu entendimento sobre a “alma mineira”¹⁴⁴, é possível que, nessa direção, a ânsia por liberdade outrora tematizada nas canções do Clube da Esquina – ânsia que, muitas vezes, estava inebriada por representações da mineiridade e que se destinava a criticar o conservadorismo e a ditadura militar – tenha guiado uns poucos membros da turma a transportarem esse aspecto para algumas de suas obras às vésperas da abertura do regime. Se a imagem da vida e morte de Tancredo, associada à figura de Tiradentes, colaborou com a construção de um imaginário mítico sobre Minas que se confunde com a história do Brasil, pode ser que, naquele contexto, os “mineiros” Milton, Wagner e Brant também estivessem tomados por esse sentimento ao criarem suas músicas e se engajarem politicamente.

No entanto, essa interpretação não significa dizer que dois desses compositores foram os responsáveis pela utilização midiática e enviesada de “Coração de estudante”, conforme poderia suscitar uma leitura do artigo de Idelber Avelar. É muito limitado creditar apenas a esses sujeitos tal tarefa, apesar de, juntamente com Fernando Brant, terem participado das campanhas pelas “Diretas Já” e pela redemocratização. Qualquer música ou obra artística, quando veicula socialmente, pode adquirir sentidos múltiplos, chegando ao ponto de significar o “não-pensado” por aqueles que a conceberam (cf. PARANHOS, 2001: 97).¹⁴⁵

Quanto aos adjetivos “péssimo”, “banal” e “piegas” mencionados por Avelar, compreendo que sua perspectiva, embora me pareça exagerada, não deixa de instigar a análise. O arranjo musical de “Coração de estudante” (limitando-me aqui ao seu registro na voz de Milton) foi elaborado por Wagner Tiso à base de instrumentos de cordas, sopros e, sobretudo, teclados eletrônicos, mas não com a mesma atitude quando integrava o Som Imaginário, banda vinculada a um caráter contracultural. A sonoridade da música, ao contrário, remete a um “*ethos* comportado”, que se casa com o andamento rítmico lento e bem distinguido de quatro tempos e com uma harmonia tonal relativamente simples. Além disso, na metade do arranjo há um solo de flauta

¹⁴⁴ Cf. p. 48.

¹⁴⁵ Em relação a Wagner Tiso, é provável que ele também tenha aderido à movimentação ligada à “Nova República”. Embora o músico não diga isso diretamente, em um jornal datado de 1985 há alguns sinais sobre essa perspectiva. Entretanto, é preciso considerar a intervenção deslumbrada da jornalista que, em muitos aspectos, estava afinada com as apropriações, reapropriações e dessignificações de “Coração de estudante”. Referindo-se a Wagner, a autora da matéria diz: “Ele não nega o grande orgulho que tem desta sua criação. Sabe que não compôs uma música para a diversão, mas para momentos importantes. E assim tem sido usada desde então, como no especial de Roberto D’Ávila sobre Tancredo Neves. (...) A felicidade maior, porém, está em saber que toda vez que sua composição é tocada desperta o patriotismo de quem ouve. É o que provavelmente acontecerá no Circo Voador, onde Wagner estreia amanhã, um dia depois do sepultamento de Tancredo Neves, em um espetáculo com o mesmo nome (...). ‘Se haverá comoção, não sei. Mas será muito bonito, está na hora de desabafar’”, cf. MARIA, Cleuza, “Coração de estudante: a esperança se transforma em trilha sonora da dor”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 abr. 1985, p. 2.

andina – “gravado a pedido do cartunista Henfil” (SEVERIANO & MELLO, 1998: 305) – que imita e antecede o refrão, cooperando para que sua melodia fique na memória. Mesmo que algumas dessas características sejam audíveis nas músicas que Milton Nascimento e seus companheiros criaram nos anos 1960/70, a maioria delas se difere significativamente de “Coração de estudante”. Nesse sentido, o pesquisador de teoria literária justifica suas críticas, dizendo que

(...) nos anos 70 a música de Milton – com a rica textura de suas melodias, a alternância inaudita de contraltos e sopranos de sua voz, a melancólica e corrosiva poesia de Brant, Bastos ou Borges – havia sido referência obrigatória para a MPB ‘de oposição’. A arte de Milton também havia refletido e refratado uma certa iconografia católica das Minas Gerais dos carros de boi, igrejas barrocas e ladeiras de paralelepípedos – todos varridos pela modernização, mas preservados como objetos de luto [e, tomo a liberdade de acrescentar, de *resistência cultural*] em elegias musicais (AVELAR, 2004: 34-35).

Tendo em mente esses elementos, que, no entanto, não foram totalmente rejeitados por Milton, Brant, Bastos ou Borges nos anos 1980, compreendo que “Coração de estudante” conduzia a um maior apelo comercial. Além de contrastar com a atitude *hippie* e despojada que distinguiu o Clube da Esquina, essa e outras canções do período, muito distantes das anteriores, perderam em experimentalismos, em ritmos e harmonias extremamente complicados e em letras que, às vezes, chegavam a ser herméticas. Todavia, essa impressão não aponta somente para o elogio da “Nova República”, uma vez que as condições estruturais que se colocavam desde os anos 1960 também definiram novas possibilidades para a indústria fonográfica.

As gravadoras, respaldadas pelo processo em curso de modernização, passaram a investir em aparatos como mesas de som com vários canais, equalizadores, sintetizados, amplificadores, etc. É notório que alguns cantores dos anos 1980 preferiam substituir um músico pela cópia do timbre de seu instrumento. No caso dos discos de Milton lançados nessa época, ainda que conservassem uma instrumentação “real”, neles se percebe uma aguçada marca de sons fabricados por esses sofisticados meios disponíveis. De certo modo, isso já era praticado no LP *Clube da Esquina*, porém, de uma maneira bem distinta, haja vista que, em 1972, havia mais tempo e mais regalias para que instrumentistas, letristas, amigos e colaboradores permanecessem horas de exclusividade dentro dos estúdios, decidindo *o que fazer e como fazer*. Aos poucos, as criações mútuas da turma, balizadas pela informalidade e por contribuições recíprocas dentro desses espaços, foram se apagando por conta de objetivos incomuns e pelo afastamento da maioria de seus integrantes, os quais passaram a incorporar, com diferentes nuances, avançados recursos tecnológicos em seus

repertórios, indicando a constituição de outro tipo de profissional. Já no âmbito das letras, o otimismo e certa conotação épica passaram a refletir a credibilidade na “nova era” que começava. Ou, então, temáticas amorosas receberam tratamentos díspares dos que antes se ouviam.¹⁴⁶

Embora esses aspectos sonoros e textuais não se apliquem com generalidade a toda produção realizada pelos “mineiros” no início da década de 1980, eles podem ser encontrados em “Coração de estudante”, em “Menestrel das alagoas” e, também, em “Credo”, canção gravada no LP *Clube da Esquina 2*, de 1978. Revendo esse percurso, é possível concluir que as transformações de cunho político-social e econômico que singularizaram a passagem dos anos 1970/80 colaboraram para que o Clube da Esquina, como experiência lúdica, coletiva e informal, chegasse ao fim. Os músicos e letristas do grupo, convivendo com o surgimento de novas gravadoras e de novos estilos musicais, incorporaram propósitos distintos em seus trabalhos, seguindo, um a um, o seu caminho de compositor e/ou produtor. Suas carreiras individuais começaram a ser trilhadas num momento altamente competitivo no qual precisavam se manter financeiramente.¹⁴⁷

Alguns “sócios” do Clube da Esquina, em princípios da década de 1980, encerraram parcialmente suas carreiras. Outros mantiveram parcerias esporádicas e lograram ainda mais êxito comercial, como é o caso de Milton e Brant, que continuaram unidos por questões políticas. Ronaldo Bastos, por outro lado, reportando-se àquele período, confessou que não estava mais interessado em conviver com Milton, “porque ele era uma pessoa comportada demais, PMDB demais” e que “ele não fala uma coisa inteligente há 15 anos”.¹⁴⁸ Com um similar matiz de repulsa, Márcio Borges acusava os empresários que Milton Nascimento possuía na época de serem “todos muito mercenários, muito atrás de dinheiro (...), em 1983 eu tomei antipatia por essa história toda” (*In*: VILARA, 2006: 141). Nessa mesma direção e contexto, há indícios de que Wagner Tiso

¹⁴⁶ Sobre as temáticas amorosas, “Chuva de prata”, com letra de Ronaldo Bastos e música Ed Wilson, configura um bom exemplo. Tal composição, que foi gravada em 1984 por Gal Costa (LP *Profana*) e pelo conjunto Roupas Novas (LP *Roupas Novas*), se distanciava imensamente das características que Ronaldo apresentou em obras das décadas de 1960/70 como, por exemplo, “Quatro luas”, “Rio vermelho”, “Cais”, “Nada será como antes”, “Fé cega, faça amolada” e outras. Pode-se notar que as transformações contextuais mudaram, nesse caso, a perspectiva composicional do artista, que optou por investir em uma canção com forte apelo comercial. A esse respeito Ronaldo se defende: “Um crítico falou que ‘Chuva de prata’ é uma confirmação das teorias brega-chique do Eduardo Dusek. Eu mandei dizer pessoalmente: ‘Olha, eu não consigo compreender o que são essas teorias brega-chique, porque eu sou só chique, sou chique o tempo inteiro’” (*In*: TEDESCO, 2000: 175).

¹⁴⁷ Após a gravação de seu LP *Journey to dawn*, de 1979, Milton Nascimento rompe com a gravadora EMI-Odeon (que já estava em processos de se transformar apenas em EMI), passando a compor o *cast* da Ariola a partir do LP *Sentinela*, de 1980.

¹⁴⁸ Cf. Ronaldo Bastos. *In*: MIGUEL, Antônio Carlos. “Racha no Clube da Esquina”, *O Globo*, 2.^a caderno, Rio de Janeiro, 20 jun. 1994, p. 1.

“rompeu politicamente com Milton e criticou a brutal instrumentalização política da obra de seu parceiro pela ‘Nova República’” (PARANHOS, 2001: 98).¹⁴⁹

Com base nessas fontes e nas discussões precedentes, é possível cogitar que a *estrutura de sentimento* outrora compartilhada pelos integrantes da turma “mineira” e por outros grupos, músicos e letristas que atuaram no princípio dos anos 1970 começou a sofrer modificações. Contudo, alguns pontos devem ser esclarecidos sobre essa sugestão. O conceito de Raymond Williams não pressupõe uma rigidez, como se em uma determinada data emergissem condições “externas” e “internas” às obras de arte que seriam totalmente adversas das anteriores. Limitando-me a analisar a produção dos artistas do Clube da Esquina, é visível que eles, ao alterarem suas opções sonoras e temáticas num momento em que se intensificavam, paradoxalmente, a contracultura e a censura, não deixaram de agregar a essas novas escolhas suas referências anteriores.

No que coube à década de 1980, se, por um lado, eles tornaram a dar diferentes respostas socioculturais às mudanças objetivas, algumas dessas mudanças não provinham exatamente de outra ordem ou outra natureza, uma vez que se impunha, com mais força, o processo de modernização lançado ainda nos anos 1960. Ou seja, pode ser que aquela *estrutura de sentimento* que, entre outras particularidades, expressava rebeldia, estética *hippie*, temas lisérgicos, repugnância a padrões morais e políticos estabelecidos e alusão à *noite* como alegoria e como forma de encarar a vida e o mundo ao redor (elementos que o Clube da Esquina decodificou à sua maneira), tenha sido uma fase transitória, como se já estivesse indicando algumas bases do que viria pela frente.

¹⁴⁹ Na entrevista que realizei com Fernando Brant, perguntei a ele se, realmente, houve desavenças entre Milton e Wagner nesse período. O letrista disse que não sabia ao certo e frisou a crítica à mídia pela utilização destorcida de “Coração de estudante”: “Quem fez essa ligação foram as televisões e os rádios que tocaram, e a população”, mas ponderou que “então, não tem como brigar contra isso não”, cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 30 jul. 2010. Já no que compete ao seu engajamento pela “Nova República”, Brant demonstraria, anos mais tarde, uma considerável frustração ao ver que a “esperança” havia se convertido em um “sorvete em pleno sol”, versos da canção “Carta à República” que, em parceria com Milton Nascimento, foi gravada em 1987 no LP *Yauaretê*, lançado pela CBS. O arranjo e a harmonia dessa música conectam-se, em parte, ao que já foi analisado acerca de “Coração de estudante”: maciços sons de teclados e certa homogeneidade sonora que se distinguem largamente das dissonâncias e experimentalismos rítmicos levados a cabo anteriormente por Milton. A letra diz: “Sim, é verdade, a vida é mais livre/ o medo já não convive nas casas/ nos bares, nas ruas, com o povo daqui/ E até dá pra pensar no futuro/ e ver nossos filhos crescendo, sorrindo/ mas eu não posso esconder a amargura/ ao ver que o sonho anda pra trás/ e a mentira voltou/ ou será mesmo que não nos deixara?/ A esperança que a gente carrega/ é um sorvete em pleno em sol/ O que fizeram da nossa fé?.../ Eu briguei, apanhei, eu sofri/ aprendi, eu cantei, eu berrei/ eu chorei, eu sorri/ eu saí pra sonhar meu país/ e foi tão bom, não estava sozinho/ a praça era alegria sadia/ o povo era senhor/ e só uma voz numa só canção/ E foi por ter posto a mão no futuro/ que no presente preciso ser duro/ e eu não posso me acomodar/ quero um país melhor!.../ O que fizeram da nossa fé?...”.

A propósito, é interessante perceber a retomada de certa “tradição nacional-popular”. Tal aspecto, após orientar vários artistas na década de 1960 e ser relativamente abandonado pela geração posterior atuante sob a égide do AI-5 e adepta do rock, voltou com ênfase, pelo menos, nos álbuns de Milton Nascimento situados no início dos anos 1980. Porém, esse “retorno” se deu mediante outros sentidos e motivações, conforme se nota nas obras analisadas neste capítulo. Um exemplo a esse respeito aponta para o LP de Milton *Missa dos Quilombos*, de 1982, disco que contou com textos de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Terra. Suas composições enalteciam valores e princípios fundamentados na justiça, na comunidade, na partilha e no bem comum. Apoiadas na Teologia da Libertação, elas ressaltavam as demandas, a “força” e as religiosidades dos povos negros (cf. CANTON, 2010: cap. 3).

Outras músicas de Milton Nascimento, como “Nos bailes da vida”, “Coração civil” e “Notícias do Brasil” (todas com letra de Fernando Brant), reavaliavam as dificuldades e as glórias de um período de intensa produção conjunta e de forte repressão do regime militar. Reunidas no LP *Caçador de mim*, de 1981, elas davam um tom esperançoso com relação ao futuro, o que igualmente se observa em “Sonho de moço”, de Francis Hime e Milton Nascimento. Esta, de certa maneira, recuperava traços de um romantismo revolucionário ao se referir explicitamente ao emblemático ano de 1968 (cf. RIDENTI, 2000: 347). Dialogando nesse sentido, Marcelo Ridenti afirma que a “brasilidade revolucionária teve seus herdeiros”, mas lança a hipótese e/ou intuição de que

(...) o lugar principal é agora ocupado pela individualidade pós-moderna como estrutura de sentimento, esboçada naqueles mesmos anos 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia. O profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira, veio substituir o antigo modelo de artista/intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista periférica e subdesenvolvida (RIDENTI, 2010a: 111. Grifo meu).

Se considerarmos que certa individualidade pós-moderna já vinha sendo esboçada desde os anos 1960, seria plausível alegar que os músicos, instrumentistas e letristas do Clube da Esquina operaram, em muitos sentidos e na década posterior, na contracorrente dessa condição. Isso se confirmaria pelo caráter acentuadamente coletivo de suas produções, por suas interações amistosas, por suas agudas críticas ao “milagre brasileiro” e à ditadura militar e pela resistência à censura e à

padronização formal e mercadológica de seus discos e canções. No entanto, é preciso atentar para suas divergências, para o destaque de Milton Nascimento em relação aos outros integrantes da turma e, sobretudo, para suas tentativas de, nos anos 1960 ou 1970, serem reconhecidos no âmbito midiático e na indústria fonográfica, mesmo que isso não correspondesse aos moldes mais usuais. Outro dado importante diz respeito à vinculação desses artistas a uma das gravadoras mais conceituadas do país naquela época, a EMI-Odeon. Por outro viés, a opção pelo rock e pela contracultura, se de um lado representava uma postura anárquica à ordem estabelecida, de outro começava a sinalizar, uma “sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais” (*idem*). Como bem argumenta Raymond Williams, “(...) todas, ou quase todas, as iniciativas e contribuições, mesmo quando adquirem formas manifestadamente alternativas ou oposicionais, estão na prática ligadas ao hegemônico: isto é, que a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas próprias formas de contracultura” (WILLIAMS, 1979: 117).

É notório que os “sócios” do Clube da Esquina elaboraram, juntos, iniciativas culturais e musicais até certo ponto alternativas ou opostas a algumas faces que o *dominante* adquiriu durante o período em que o AI-5 se impôs com mais intensidade. Contudo, nos anos 1980 ou um pouco antes, além dessas iniciativas já não configurarem mais a mesma crítica ou a mesma resistência (pois o *hegemônico* passou gradativamente a incorporá-las), elas foram modificadas e encontraram distintas e/ou antagônicas leituras e perspectivas entre os artistas conhecidos como os “mineiros”.

A diluição do Clube da Esquina como uma *formação cultural* com características específicas também ocorreu de maneira espontânea, afinal as turmas de amigos sempre se fazem e se desfazem. No entanto, essa trajetória foi igualmente marcada por conflitos internos relacionados aos processos sociopolíticos e econômicos que levariam ao fim da ditadura militar. Compreendo que o Clube da Esquina – não coeso, de constituição informal e diversificado em fontes musicais – conjugou de concepções políticas, culturais e estéticas mais ou menos semelhantes entre os seus protagonistas. Porém, atuando como uma “frente de batalha que fez um barulho danado” – para citar uma frase de Tavinho Moura¹⁵⁰ –, o grupo se esmaeceu à medida que alguns dos *outsiders* se legitimavam como *estabelecidos* e, no horizonte, avançava a redemocratização.

Não é por acaso que o término do grupo já era consideravelmente anunciado no final da década de 1970. Voltando a analisar o LP *Clube da Esquina 2*, de 1978, entendo que ele, garantindo

¹⁵⁰ Cf. Entrevista de Tavinho Moura concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 31 jan. 2011.

e aumentando o prestígio conquistado por Milton Nascimento com os LPs *Milagre dos peixes*, *Milagre dos peixes ao vivo* (1974), *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), carecia de algumas particularidades que distinguiram a atuação dos membros do Clube da Esquina. Nesse disco já se podia notar certa perda do caráter coletivo no que tange ao experimentalismo sonoro, à pesquisa de timbres instrumentais e à especificidade, em sua elaboração, de uma “arte de artesão” – palavras que Márcio Borges utilizou para qualificar a “fruição inicial” da musicalidade da turma (*In: DUARTE e NAVES*, 2003: 169).¹⁵¹

As canções do álbum duplo de 1978, se comparadas com as que foram registradas nos anos anteriores, traziam uma mixagem mais uniforme e um maior apoio tecnológico em seus arranjos musicais. Mas não ainda como os que seriam posteriormente criados, e sim no sentido de que já não possuíam fragmentações e intervenções próprias de uma experiência compartilhada. Na capa do LP, idealizada por Cafi, Loca e Ronaldo Bastos, figurava o retrato de um cartão postal inglês, no qual 12 garotos e garotas, de costas, se debruçavam sobre um muro, sugerindo que estavam a olhar algo muito interessante do outro lado. Por se posicionarem assim, de “bundas à mostra”, além de indicarem informalidade e ludicidade, remetiam ao universo contracultural (o “desbunde”), o que, entretanto, a sonoridade das músicas não comportava. A respeito dos procedimentos de gravação, Márcio Borges diria que, ao contrário do ambiente caseiro, informal e amistoso que caracterizou o desenvolvimento do disco homônimo de 1972,

(...) No estúdio agora tinha estrelas demais, tietagem demais, muita gente querendo aparecer demais da conta, como se diz em Minas. (...) Eram umas cem pessoas trabalhando para aquela superprodução. Difícil ser ouvido dentro daquela estrutura tão maciça e pesada. Se eu desaparecesse por dez dias, ninguém sentiria minha falta (BORGES, 2011: 341; 344-345).

Apesar do ressentimento do letrista, sua fala não deixa de demonstrar aspectos importantes. Ele se referia não somente à presença de inúmeros instrumentistas, compositores e técnicos de estúdio, mas igualmente à participação de Francis Hime, Chico Buarque (que já havia registrado sua voz no LP de Milton *Geraes*, de 1976), Elis Regina e até mesmo Simone, embora ela não apareça nos créditos do disco. Como se nota, Milton Nascimento, nessa fase, encontrava-se rodeado de nomes amplamente gabaritados no campo da MPB. Ao mesmo tempo, os outros músicos

¹⁵¹ Apesar do gradativo abandono do experimentalismo e do ambiente despojado e coletivo dentro dos estúdios, o LP *Terra dos pássaros* (1980), de Toninho Horta, ainda preservou tais características em sua confecção. No entanto, a elaboração desse disco sofreu muitos entraves, demorando ao menos três anos para ser concluído. Para maiores informações, ver: NICODEMO, 2009.

vinculados ao Clube da Esquina começaram a cuidar com mais afinco de suas carreiras individuais. São desse período os discos *A via Láctea* (1979), de Lô Borges; *A página do relâmpago elétrico* (1977), *Amor de índio* (1978) e *Sol de primavera* (1979), de Beto Guedes; *Como vai minha aldeia* (1978) e *Tavinho Moura* (1980), de Tavinho Moura; *Terra dos pássaros* (1980), de Toninho Horta; *Assim seja* (1979) e *Wagner Tiso* (1978), de Wagner Tiso.¹⁵²

Nos depoimentos de três desses artistas pude verificar similares perspectivas quanto às mudanças que, aos poucos, os guiaram a seguir outros caminhos. Toninho Horta explica que

(...) Depois de 1978 mudou a banda que tocava no *Clube da Esquina* [1972], aliás, mudou depois do *Geraes* [1976]. Fiz o *Minas* [1975] e o *Geraes*, que ainda eram discos que tinham semelhança com a atmosfera do *Clube da Esquina*. Já em 1979, quando o Milton foi para a [gravadora] Ariola e fez o *Sentinela* [1980], veio outra proposta musical. E já tinham outros produtores metendo o bedelho, entre aspas, na música do Milton, tornando um pouco mais comercial, o que, em minha opinião, descaracterizou um pouco. A música continuou boa, como é até hoje, mas a música que era feita pelos mineiros era diferente. Até 1978 eu acompanhei o Milton. (...) De repente você entra numa tangente, numa praia que vai pra outro lugar. E os músicos que tocavam com ele fielmente partiram também pra outros trabalhos.¹⁵³

Lô Borges, por sua vez, comenta que sua colaboração no LP de 1978 limitou-se quase a uma “visita ao estúdio, entende? Aí já era um projeto do Bituca, não era um projeto assim: ‘Lô, eu estou te convidando para fazer um disco chamado *Clube da Esquina 2*’. Não era isso. Era um disco dele...”.¹⁵⁴ Como se sabe, Lô havia assinado juntamente com Milton o álbum duplo de 1972, o qual possui uma acentuada marca de suas harmonias e escolhas estéticas embasadas no rock. Seu parceiro *beatlemaníaco*, Beto Guedes, também elucida que “minha participação no *Clube da Esquina 2* foi um pouco modesta. Porque eu participei do primeiro, quando o Lô me chamou...”.¹⁵⁵ Entrecruzando essas informações, é inegável que alguns dos membros mais relevantes da turma “mineira” já não se sentiam parte de um grupo com o avançar dos anos 1970.

Apesar de tudo isso, o LP *Clube da Esquina 2* foi levado a cabo por Milton Nascimento na tentativa de, num mesmo projeto, celebrar novamente as amizades e a união de seus amigos de

¹⁵² Em 1980 também foi lançado, pela EMI-Odeon, o LP *Os Borges*, que reunia os músicos e não-músicos da vasta família de Márcio e Lô. Além da participação de Milton Nascimento, que atuou apenas na faixa “Pros meninos” (Nico Borges e Duca Leal), ouvem-se as vozes de Elis Regina em “Outro cais” (Marilton Borges e Duca Leal) e de Gonzaguinha em “Carona” (Marilton Borges).

¹⁵³ Cf. Toninho Horta. Disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/toninho-horta/>>, acesso: 21 jan. 2011. Grifo meu.

¹⁵⁴ Cf. Lô Borges. Disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/>>, acesso: 21 jan. 2011.

¹⁵⁵ Cf. Beto Guedes. Disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/beto-guedes/>>, acesso: 21 jan. 2011.

longa data, o que provavelmente o impulsionou a recuperar um título com tamanha carga simbólica. Embora bastante diferente de seu homônimo anterior, o álbum de 1978 contribuiu, em alguma medida, para alçar os “mineiros” à condição de um movimento musical da MPB. Para que isso fique mais claro, é preciso retornar um pouco no tempo e examinar alguns impasses que despontaram à época do lançamento do LP *Clube da Esquina*, de 1972, bem como explorar algumas recentes desavenças que dividem os membros do grupo ao avaliarem sua produção conjunta. Nessa direção, o próximo tópico também se propõe a discutir sobre as atuais iniciativas de alguns participantes da turma “mineira”, tomadas no sentido de garantir ao Clube da Esquina um maior reconhecimento no panorama da MPB.

3.2 Divergências internas e instâncias de legitimação

Márcio Borges, em depoimento ao *site* do Museu Clube da Esquina, explicita que houve algumas discordâncias entre ele e seus amigos de turma a respeito de qual título dar ao LP que seria assinado por Milton Nascimento e Lô Borges em 1972. Sua fala, ademais de aclarar o emaranhado das relações entre essa produção fonográfica e o contexto em que ela foi gerada, revela, nas entrelinhas, a não intencionalidade de se formalizar um movimento musical ou de se criar um *slogan* que identificasse o grupo.

O disco tinha todo esse caráter de uma coisa secreta, por isso a ideia de o disco se chamar “Documento Secreto n.º 5”. Era também pra fazer uma ligação imediata com a história da repressão, com a história dos dossiês. A ideia nossa era essa, que o disco tivesse essa leitura, uma leitura muito datada, muito voltada para a coisa da ditadura, da época, 72. (...) O próprio disco era todo enigmático, a começar pela capa. (...) O miolo não tem absolutamente nenhuma informação, mas uma centena de fotinhas em sépia, com a cara de pessoas absolutamente desconhecidas! Era um disco totalmente secreto (...) todo brincadeira interna.¹⁵⁶

O provocativo “Documento secreto n.º 5” significaria um óbvio contraponto ao Ato Institucional n.º 5, opondo a criatividade, a arte e as amizades envolvidas em sua confecção à censura, à repressão e à arbitrariedade política. Além disso, as fotos do encarte interior mencionadas pelo letrista, assim como a capa do LP – na qual ao invés dos rostos de Milton Nascimento e Lô Borges consta apenas o retrato de dois garotos sentados à beira de uma estrada – evidenciavam a informalidade, o despojamento e a resistência a certos padrões definidos pelas gravadoras.

¹⁵⁶ Cf. Depoimento de Márcio Borges disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>>, acesso: 21 jan. 2011.

Preferindo distanciar-se de uma percepção datada, Márcio Borges insistiu, à revelia de alguns, para que o álbum duplo ganhasse a nomenclatura que, tempos depois, se consagraria: “É essa galera aqui, esse monte de gente nessa foto. Esse que é o ‘Clube da Esquina’”.¹⁵⁷ Como se pode notar, essa alcunha talvez não se perpetuasse ao longo da história da Música Popular Brasileira. Contudo, não cabe aqui fazer prospecções sobre quais sentidos seriam construídos, para abarcar a produção de Milton e seus parceiros, caso o nome dado ao fonograma de 1972 fosse diferente do qual se afirmou. O que interessa, nesse momento da discussão, é observar que, aos poucos e sem distinção, tal termo passou a englobar todos os discos de Milton Nascimento lançados desde 1967 (data do LP *Milton Nascimento* posteriormente chamado de *Travessia*) até, aproximadamente, 1978 (data do LP *Clube da Esquina 2*).

Nesse sentido, Ronaldo Bastos decretaria em 1998: “O Clube da Esquina, na verdade, começou com os primeiros discos do Milton, e nessa época não existia uma avaliação crítica à altura do movimento”.¹⁵⁸ Assim como supõe a certeza do letrista, o nome “Clube da Esquina” também foi vinculado, nos anos 1970, aos LPs solos de Lô Borges, de Beto Guedes, de Toninho Horta e de Tavinho Moura e, nas décadas de 1980 e 1990, continuou vigorando para designar algumas atividades artísticas desses e dos outros membros da turma. O CD duplo *Angelus*, de 1993, por exemplo, foi considerado pelo próprio autor, Milton Nascimento, como o “Clube da Esquina 3”. Além de composições assinadas por Márcio Borges, Fernando Brant, Lô Borges e Flávio Venturini, esse disco contou a com significativa participação de Naná Vasconcelos e de jazzistas renomados e reconhecidos internacionalmente, como James Taylor, Herbie Hancock, Jon Anderson, Ron Carter, Pat Metheny e Wayne Shorter.¹⁵⁹

Observando a usual maneira de identificar os artistas “mineiros”, é notório que, às vezes, a expressão “Clube da Esquina” adquire apenas o sentido de uma reunião de amigos, não necessariamente os mesmos que estabeleceram recorrentes parcerias. Sob um ponto de vista genérico, o título “Clube da Esquina” – e todo um conjunto de significações erguido em torno dele – continua sendo invocado para dar sentido a um presente que reelabora um tempo glorioso que

¹⁵⁷ Cf. *Idem, ibidem*.

¹⁵⁸ Cf. Ronaldo Bastos. In: “‘Clube da Esquina’ é reaberto a seus integrantes”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 14 jun. 1998, p. 4.

¹⁵⁹ Para além do mencionado LP *Milton*, de 1976, Milton Nascimento já havia gravado ao lado de Wayne Shorter o LP *Native Dancer*, datado de 1975.

passou: “Os maus tempos passaram; foram os melhores anos de nossa vida” (BORGES, 2011: 365).¹⁶⁰

É comum a sobrevivência do “Clube da Esquina”, nos relatos mais ou menos recentes de seus integrantes, como uma “entidade trans-histórica”. Esta almejaria permanecer viva “nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar” (cf. Milton Nascimento. *In: idem*: 372). Ou, como opina Fernando Brant: “Eu acho que o Clube da Esquina é interminável... A gente não sabe onde ele começou, e não vai acabar, não...”.¹⁶¹ Anote-se, nessas afirmações, que paira no ar o desejo de que as novas gerações continuem compartilhando valores, ideais ou sentimentos outrora vivenciados pelos músicos e letristas do Clube da Esquina. Mesmo já não dispondo de projetos coletivos e inseridos numa outra conjuntura política, social e cultural, ao lembrarem-se das décadas de 1960 e 1970 à luz do que produziram musicalmente, alguns desses artistas idealizam a amizade e a partilha e, às vezes, aclamam o passado que ansiavam superar.

Com uma perspectiva diferente, o guitarrista e compositor Nelson Ângelo, referindo-se ao caráter efervescente daquela produção artística envolta por relações amistosas, afirmou que “o Clube da Esquina teve sua época e permanece calcado nela. É uma coisa datada que aconteceu naturalmente”.¹⁶² Por entender que os “sócios” do grupo não tinham o objetivo de lançarem, à época, uma bandeira de “movimento”, optei por indagar sobre o processo por meio do qual se solidificou uma concepção um tanto quanto homogênea em torno de um *slogan* nascido de maneira espontânea. Segundo Lô Borges, o “Clube da Esquina” nada mais indicava do que

(...) a esquina da casa da minha mãe [confluência das ruas Paraisópolis com Divinópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte]. Lá surgiu numa brincadeira de pessoas que ficavam sentadas – que não eram músicos – os músicos raramente iam (...). E quando o Marcinho (...) fez a letra da música “Clube da Esquina” o nome já existia e era a minha turma do futebol que sentava ali (*In: TEDESCO, 2000a: 149-150. Grifo meu*).

A canção “Clube da Esquina”, gravada no LP *Milton*, de 1970, representa uma das primeiras composições do então conhecido Milton Nascimento com o estreante Lô Borges. Ao receber letra de Márcio Borges, que celebrava, sobretudo, a amizade, ela transformou-se numa espécie de “hinário da turma”, sendo em parte responsável pela nomeação do álbum duplo de 1972. Por sua

¹⁶⁰ Essa frase, citada por Márcio Borges para se referir aos anos de dura repressão e, ao mesmo tempo, de fecunda criação, foi tomada emprestada do filósofo marxista francês Paul Nizan.

¹⁶¹ Cf. Fernando Brant. *In: HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina*. DVD *A sede do peixe*, 70 min., Rio de Janeiro: EMI, 2004.

¹⁶² Cf. Nelson Ângelo. *In: MIGUEL, Carlos Antônio e FERREIRA, Mauro*. “O Clube da Esquina na encruzilhada”, *O Globo*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 1.

vez, o LP *Clube da Esquina*, assinado por Milton Nascimento e Lô Borges, trazia a música instrumental “Clube da Esquina n.º 2”, da mesma dupla de autores. Esta, somente mais tarde, receberia versos de Márcio Borges.

Esses dados permitem perceber a expressiva presença de Lô em todos os casos em que um título semelhante nomeou disco e canções. Passado esse momento, o músico só voltaria à ativa para participar das gravações do LP *Clube da Esquina 2*. Seu retorno tornou-se um dos motivos para que se resgatasse uma marca da qual ele foi um dos principais expoentes. Milton Nascimento, a propósito, homenagearia o regresso de Lô Borges com a composição “Que bom amigo”. Sobre um similar pedal harmônico que aparece ao final de “Cais” (canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos registrada em 1972), a letra dizia: “Que bom amigo/ poder saber outra vez que estais comigo/ dizer com certeza outra vez a palavra amigo/ se bem que isso nunca deixou de ser...”.

É importante considerar que, em 1978, o álbum lançado seis anos antes já possuía um notável reconhecimento do público e da crítica. Nesse sentido, e embora os dois fonogramas se distinguíssem em múltiplos aspectos, a retomada do famoso título não deixava de configurar uma estratégia de *marketing*, chegando a contribuir, em concordância com Lô Borges, para

(...) reforçar, identificar: “a coisa do Clube da Esquina são os músicos mineiros”.
(...) Se tivesse acontecido só o primeiro, teria sido o disco do Milton Nascimento e do Lô Borges, mas como teve o segundo disco, então estigmatizou isso. Virou a referência “o pessoal do Clube da Esquina” (Lô Borges. *In*: TEDESCO, 2000a: 148-149).

“Clube da Esquina”, para mim, foi um disco que eu fiz com o Milton Nascimento [em 1972]. O que veio depois é rótulo.¹⁶³

É perceptível que esse nome, chancelado pela imprensa e, até certo ponto, aceito pelos artistas que com ele são identificados, perdura até os dias atuais carregando uma ideia de “movimento musical”. Embora essa qualificação seja rechaçada por uns, ora ela aparece mais ou menos naturalizada, e ora necessita de defesa e reafirmação. Em suma, o atributo de “movimento musical” ao Clube da Esquina é uma das querelas que, nos últimos anos, divide, aproxima ou confunde as opiniões dos participantes da turma.

Márcio Borges, em entrevista que me concedeu, elucidou que o rótulo do qual fala seu irmão é uma classificação construída e, no limite, inventada posteriormente ao momento de maior efervescência das relações que demarcaram a produção musical do grupo “mineiro”. No longo

¹⁶³ Cf. Lô Borges, *apud* JAMES, Rodrigo. “35 anos do Clube da Esquina”, *Digestivo Cultural*, 04 mai. 2009, disponível online em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=304>>, acesso: 11 ago. 2011.

trecho transcrito abaixo, ele deixa claro sua perspectiva em relação aos “movimentos”, que seriam formalizados ao longo da história à base de manifestos, projetos e tomadas de posição, aspectos que, para ele, não condizem com as especificidades do Clube da Esquina.

Eu digo que foi um movimento na medida em que as pessoas estavam em constante movimento. Ele não foi um movimento no sentido formal da palavra, como historicamente a gente ouve dizer; como, por exemplo, a Tropicália foi um movimento que comportou manifestos e tudo..., como o início do comunismo era um movimento, o manifesto comunista..., como o existencialismo foi um movimento na França, que teve o manifesto existencialista... Nesse sentido, eu diria, acadêmico da palavra “movimento”, o Clube da Esquina não foi. A gente nunca fez nenhum manifesto! A gente nem sequer sabia que tinha essa identidade de turma. A gente tinha mesmo era essa grande amizade uns pelos outros e uma grande vontade de colaborar (...) um na obra do outro. (...) E assim a gente criou essa identidade, que não é propriamente uma identidade musical, porque, se a gente for ver bem, o Toninho Horta tem pouco a ver com o Beto Guedes, que por sua vez, tem pouco a ver com Tavinho Moura, que, por sua vez, tem pouco a ver com Flávio Venturini, que por sua vez, não tem nada a ver com Lô Borges... Estilisticamente, musicalmente, é difícil ver qual é o elo de ligação de um com o outro, porque na verdade cada um teve o seu estilo e cada um trouxe a sua contribuição. Cada um sofreu as influências das mesmas coisas, alguns mais outros menos... O Lô e o Beto eram muito Beatles e Rolling Stones, o Flávio Venturini, muito rock progressivo (...), o Beto também muito com o pé no rock progressivo (...), o Milton muito aberto pra música da América Latina (...). Essa grande mistura é que fez essa coisa totalmente fundida e que foi a experiência original. Na época ninguém considerava que a gente estava fazendo um movimento ou não. Depois, historicamente, nos situando no panorama da história brasileira, nos situaram como movimento: “ah, o movimento dos mineiros que influenciou gerações pela harmonia, pela complexidade das letras (...), Clube da Esquina, o movimento”. Aí Nivaldo Ornelas passou a ser Clube da Esquina, Wagner Tiso passou a ser Clube da Esquina, Toninho Horta passou a ser Clube da Esquina... Não éramos nenhum Clube da Esquina. Clube da Esquina tinha sido dois discos que o Lô e o Milton tinham gravado. (...) Os estudiosos, os críticos, a mídia, a imprensa, o próprio povo, os próprios admiradores de nossa música, eles, nós não, passaram a nos chamar de Clube da Esquina.¹⁶⁴

Outros artistas ligados ao Clube da Esquina, ao refletirem sobre suas trajetórias, geralmente compartilham desse raciocínio de Márcio Borges. Ainda que ele surpreenda ao afirmar que, junto com seus companheiros, “nem sequer sabia que tinha essa identidade de turma”, Fernando Brant certifica a ciência de que eles estavam “fazendo uma coisa que era diferente do que se fazia em termos de música popular no Brasil”.¹⁶⁵ Embora, hoje, as peculiaridades suscitadas pela atuação do Clube da Esquina sejam perceptíveis (como, por exemplo, resistência cultural, evocação crítica da

¹⁶⁴ Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan. 2011. Grifo meu.

¹⁶⁵ Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora..., *op. cit.*

mineiridade, contracultura, laços amistosos, informalidade e qualidade estética tanto no âmbito musical quanto na elaboração das letras), entendo que elas podem conduzir à tomada de conclusões precipitadas.

Seguindo o depoimento de Márcio Borges, é pertinente buscar compreender como e porque algumas noções que antes não eram atribuídas ao grupo passaram a ser defendidas por uma parcela da mídia, estudiosos, fãs e pelos próprios artistas envolvidos. No entanto, antes de levar a cabo essas discussões, é preciso ressaltar algumas diferentes e semelhantes perspectivas a respeito do que significou ou significa o Clube da Esquina para alguns de seus demais integrantes. Como realçarei ao longo do capítulo, o próprio Márcio se contradiz nas tentativas de erguer o Clube da Esquina a um patamar originalmente não cogitado. Por ora, Milton Nascimento apresenta um relato que, em muitos aspectos, vai ao encontro da avaliação de seu parceiro.

O Clube da Esquina foi uma música. A gente já tinha feito uma “Clube da Esquina n.º 2”, mais ou menos com a mesma harmonia, a melodia diferente (...). Então resolvemos botar o nome do disco [de 1972] de *Clube da Esquina*. Mas o que era pra ser apenas um nome de disco acabou virando nome de um movimento. Mas aí ficou aquele negócio, a imprensa começou a chamar a gente de Clube da Esquina... Eu ficava assim meio chateado, mas não teve jeito. A imprensa ganhou e a gente ficou conhecido como o pessoal do Clube da Esquina.¹⁶⁶

Essa fala, registrada em 2000, revela a não intencionalidade – pelo menos da parte de Milton – de se fomentar uma agremiação formal de artistas que comungasse de propósitos preestabelecidos para além das amizades, dos discos e das composições. O músico, aceitando a rubrica de “Clube da Esquina” a contragosto – ou, quem sabe, até mesmo se apoiando nela dependendo da ocasião –, fornece uma pista para se averiguar que o LP de 1972, inicialmente desaprovado por alguns jornalistas da época, se transformou em uma “obra conceitual”. Tal qualificação, de certa forma, ganhou maior notoriedade após a retomada do famoso título para nomear o álbum duplo de 1978.

Nessa direção, também é interessante pontuar que as matérias de revistas e jornais do início da década de 1970 às quais tive acesso exploram ideias como: “os músicos mineiros” ou “o pessoal do Clube da Esquina”. A referência explícita a um “movimento musical” só vai aparecer por volta dos anos 1980 ou 1990, justamente quando as principais características que uniram esses artistas já não eram, há muito tempo, compartilhadas. Quando Milton diz que o nome de um disco acabou virando nome de um movimento, provavelmente ele está se reportando a um período mais recente,

¹⁶⁶ Cf. Milton Nascimento. In: TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. DVD *De Minas, mundo*: curta-metragem, 40 min., Campinas: Unicamp, 2000b. Grifo meu.

embora as outras noções criadas para qualificar a turma já trouxessem embutidas ou subtendidas a chancela de movimento. Sua posição acerca das nomenclaturas cunhadas para designar o grupo é rebatida, sobretudo, por Ronaldo Bastos. Em entrevista concedida em 1994 ao jornal *O Globo*, o letrista tece duras críticas, alegando que

(...) Milton Nascimento é a única pessoa no Brasil, hoje em dia, fora os políticos, que usa plural majestático. Toda vez que tem que falar “eu fui ao cinema” ele diz “nós fomos ao cinema”. E quando deveria falar “nós fizemos o Clube da Esquina”, fala “eu fiz o Clube da Esquina”. (...) O Clube da Esquina se omitiu, e hoje, Milton Nascimento continua se omitindo.¹⁶⁷

Anote-se que, para Ronaldo Bastos, o “Clube da Esquina” parece ser concebido não somente como uma turma ou uma reunião de amigos, haja vista que a omissão que ele denuncia está possivelmente atrelada à concepção de movimento. É notória, ainda, sua indignação para com a condição injusta de coadjuvantes atribuída aos demais artistas do grupo, o qual teria sido edificado em torno de um único indivíduo, aquele considerado como o germe de uma coletividade que, muitas vezes, dispensaria fragmentações.

Divergindo de seu colega em certos pontos, para Tavinho Moura “o Milton é uma pessoa generosíssima, importantíssima, se não fosse ele acho que nenhum de nós seria nada. Ele foi a pessoa que colocou a gente no mundo”. Essa perspectiva, no entanto, foi alvo de algumas ressalvas. Ao contatar o músico por *e-mail* visando à possibilidade de uma entrevista sobre o Clube da Esquina, recebi uma resposta afirmativa, mas com a seguinte ponderação: “Eu sou do Cabaret Mineiro, mas você está insistindo que eu posso falar alguma coisa sobre o Clube da Esquina...”.¹⁶⁸ Partindo da indicação do compositor, indaguei a ele o motivo pelo qual não se considerava integrante do Clube da Esquina.

Porque isso é evidente. Eu acho que essa coisa de Clube da Esquina foi uma maneira que se encontrou pra denominar um grupo. Na verdade o Clube da Esquina são dois discos que o Milton fez reunindo amigos dele. O primeiro, no caso, com o Lô e com a participação muito efetiva do Beto Guedes e do Toninho Horta e dos letristas. E depois o outro disco que tem sei lá quantos autores... e eu tô incluído também. Então, tem muito pouco tempo que começou essa história de “Clube da Esquina, Clube da Esquina, Clube da Esquina”... Clube da Esquina eram

¹⁶⁷ Cf. Ronaldo Bastos. In: MIGUEL, Antônio Carlos. “Racha no Clube da Esquina”, *O Globo*, 2.^a caderno, Rio de Janeiro, 20 jun. 1994, p. 1.

¹⁶⁸ O Cabaret Mineiro, grupo que realizou filmes e trilhas sonoras durante os anos 1970/80, também ficou conhecido pelo título de um longa-metragem dirigido, em 1980, por Carlos Alberto Prates Correia. Baseado em contos de Guimarães Rosa, o drama passava-se no norte de Minas Gerais, para onde Tavinho se dirigiu a fim de compor a parte musical da obra. O filme contou com atores como Nelson Dantas, Tamara Taxman e Tânia Alves. Foi premiado no festival de Gramado, em 1981, nas categorias filme, ator, atriz coadjuvante, montagem, direção e trilha sonora.

dois discos, disco um e dois. E de vez em quando eu sou do Clube da Esquina, de vez em quando eu não sou. (...) O Milton mesmo já falou: “Clube da Esquina sou eu, o Lô e o Beto” (...). Não teve movimento nenhum... Agora existiu uma dedicação muito grande por parte de um grupo de amigos que queria fazer música e tentar acertar... Mas cada um do seu jeito, cada um teve o seu lado, cada um com o nível de conhecimento que tinha de acordo com aquele período... Uns sabiam muito, outros não sabiam nada, outros sabiam pouco, era uma coisa assim meio... (...) Mas quando eu falo que não sou do Clube da Esquina, não é nenhum demérito, não. É em respeito ao trabalho deles, mas se o Milton me considerar, eu sou o primeiro a ‘invadir’ (Entrevista de Tavinho Moura concedida à autora..., *op.cit.* Grifo meu).

Em primeiro lugar, é perceptível que Tavinho Moura, mesmo que reconheça sem maiores problemas o destaque de Milton Nascimento em relação aos demais membros da turma, não apresenta uma opinião tão distante da que foi enunciada por Ronaldo Bastos. Ele não chega a reforçar a ideia de que o Clube da Esquina é obra de apenas um sujeito, mas salienta, ao referir-se a uma fala de Milton, que havia um pequeno núcleo de produção. Em segundo lugar, o relato de Tavinho possui conotações diferentes. Pode-se intuir que o músico, por não haver participado do LP de 1972, tenha uma visão mais distanciada ou menos “apaixonada” a respeito da ideia de movimento. Mas, se observarmos algumas falas de Milton e Lô Borges antes descritas, nelas igualmente coexiste essa noção, isto é, o entendimento de que o Clube da Esquina nada mais representa a não ser dois discos e duas canções. Apesar disso, é visível, na entrevista de Tavinho Moura, um desejo de pertencimento ora alegado e ora descartado. De um lado, isso sugere que ser participante do “Clube” é também uma maneira de conseguir *status*, ainda que o compositor frise sua identificação com o Cabaret Mineiro. De outro lado, esse posicionamento denota que os demais “sócios” do grupo, em determinadas circunstâncias, querem se desvencilhar da figura de Milton e do Clube da Esquina para, assim, alcançarem o próprio reconhecimento.

O jornalista Maurício Kubrusly, na ocasião do lançamento do LP *Clube da Esquina 2*, de 1978, fez algumas observações a esse respeito, embora aparentemente motivadas por razões particulares. O atual funcionário da TV Globo, que na época dessa matéria havia angariado conflitos com Milton Nascimento por conta de um episódio ocorrido durante um show, censurava a disparidade de prestígio entre os integrantes da turma “mineira”:

(...) Para o protagonista – ou “solista” –, pode não importar a diferença entre atuação individual ou em equipe, mas para os que estão em volta o critério é bem diverso. Porque para aqueles que se associaram a Milton Nascimento (...), a

dificuldade em conseguir a marca individual vai se tornando maior na medida em que a carreira do líder se desenvolve e solidifica.¹⁶⁹

Sabe-se que, a despeito do que afirma Kubrusly, Milton Nascimento continuamente enaltecia os nomes de seus parceiros, ressaltando, de diferentes maneiras, o espírito de coletividade inerente à sua produção discográfica dos anos 1960 e 1970. Valendo-se de sua influência conquistada no meio artístico, o autor de “Travessia” operou como uma espécie de facilitador, intermediando trâmites com as gravadoras e possibilitando um maior respaldo do público aos artistas vinculados aos seus projetos. Seguramente, sua legitimação no panorama da MPB é, sob muitos aspectos, devedora das composições e da atuação dos músicos e letristas que ele mesmo colocou em evidência.

Contudo, basta observar as autorias dos discos lançados durante o período mencionado para constatar a sua ascendência sobre os seus companheiros.¹⁷⁰ É provável que a posição de Milton Nascimento em relação ao Clube da Esquina – conforme a crítica de Ronaldo Bastos – tenha a intenção de desmistificar a homogeneidade da turma para que, num novo contexto, ele e os demais envolvidos possam se garantir individualmente no mercado musical. Porém, para Milton, a negação do Clube da Esquina como um grupo ou como um movimento não o desqualifica. Ademais de o compositor ser, hoje, um dos cânones da música popular nacional e com um significativo reconhecimento internacional, ele mesmo, em entrevista ao jornal *O Globo*, mencionou que os LPs lançados nos anos 1970 não correspondem ao período mais consistente de sua carreira.¹⁷¹ Por mais que pareça incoerente essa sua declaração, ela foi pronunciada num momento posterior, quando o músico já havia se consagrado no campo da MPB.

¹⁶⁹ Cf. KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, ano III, n.º 107, 19 nov. 1978, p. 4-5. O episódio ao qual me referi diz respeito ao “(...) primeiro festival de jazz que teve no Brasil, em São Paulo [ocorrido em setembro de 1978]. No último dia eu ia fazer um show com todos os artistas do festival. Uns dez minutos antes de eu entrar no palco, a polícia entrou me procurando, dizendo que tinha acabado de pegar no banheiro algumas pessoas mexendo com drogas, e essas pessoas disseram ser minhas amigas. Eles tentaram me subornar, pediram muito dinheiro, e disseram que se eu não arrumasse aquele valor, todo mundo seria preso, inclusive eu. (...) Naquela ocasião, o jornalista Maurício Kubrusly (...) acabou comigo em todos os lugares em que ele escreveu. Disse que eu era bêbado e um monte de outras coisas. Como o Kubrusly fazia parte do festival, ele tinha que saber o que estava acontecendo (...). Ele fez uma sacanagem muito grande, é um cara que eu não posso nem ver, não suporto. (...) Às vezes ele escrevia sobre outra coisa e aproveitava para descer a lenha em mim, no final. (...) Para mim, esse cara não presta”. Cf. Milton Nascimento. In: NALDONI, Thaís. “O desabafo de ‘Bituca’”, *Imprensa: jornalismo e comunicação*, Rio de Janeiro, ano XX, n.º 220, jan./fev., 2007, p. 29. Para além das contendas pessoais ou mesmo para além da veracidade dos fatos, a fala de Milton Nascimento é interessante por realçar duas coisas: a arbitrariedade da polícia militar, que teria associado o uso de drogas com a figura de Milton, haja vista que se o músico tivesse o mesmo *status* que hoje tal associação talvez não ocorresse; e a busca de Kubrusly por reconhecimento no campo jornalístico, no interior do qual são bem-vindas fofocas e difamações.

¹⁷⁰ Verificar as Fontes e Referências Discográficas citadas ao final do texto.

¹⁷¹ Cf. Milton Nascimento. In: MIGUEL, Antônio Carlos e FERREIRA, Mauro. “Milton lembra os ataques da crítica”, *O Globo*, 2.ª Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 1.

Nesse sentido, o referencial de Pierre Bourdieu vem a calhar. O sociólogo, analisando certos grupos artísticos caracterizados por uma “intensa solidariedade afetiva” e que possuem uma espécie de líder, argumenta que tais experiências

(...) tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando tem acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com frequência para um pequeno número, se não para um só, e quando se enfraquecem as formas negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo (...) retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado (BOURDIEU, 1996: 301).

Considerando que Milton Nascimento sempre foi tido como o “solista” do grupo, é notório que o capital cultural inicialmente acumulado no período em que os “sócios” do Clube da Esquina trabalhavam juntos, se converteu em uma repartição imensamente desigual dos “lucros simbólicos”. A coesão negativa mencionada pelo Bourdieu está relacionada a uma forma de oposição ao *dominante*. No caso dos músicos e letristas em pauta, eles atuaram numa conjuntura específica de ditadura militar, censura e reestruturação econômica, aspectos que, em suas obras, foram alvos de críticas e de resistência. As semelhanças e diferenças que aproximaram esses artistas – de acordo com o longo trecho da entrevista de Márcio Borges – se enfraqueceram na medida em que se transformavam as demandas de cunho individual e contextual. Ao mesmo tempo em que cresciam as divergências internas, intensificou-se, aos poucos, a corrida por estabilidade e reconhecimento no meio artístico.

Pode-se dizer que Wagner Tiso compartilha com Milton Nascimento quase o mesmo patamar de legitimação, embora o primeiro tenha seguido para um campo mais “erudito”. Note-se que o antigo componente do Som Imaginário também não demonstra muitas preocupações em enaltecer o Clube da Esquina como um movimento, já que, atualmente, ele é conhecido e valorizado por suas trilhas sonoras.

Sobre o Clube da Esquina ser ou não um movimento musical, eu não tenho muita capacidade pra discernir isso. Eu sei que o Clube da Esquina era uma vontade de fazer música. Isso começou nas escadarias do [Edifício] Levy, foi lá pra esquina de Santa Tereza, depois foi pros estúdios da Odeon. A gente passava um dia inteiro pra fazer, às vezes, duas músicas! Ficava lá conversando, fazendo... Por outro lado, tinha, por exemplo, o Marcinho, o Fernando e o Ronaldo Bastos, que levavam essas ideias pra um entendimento de linguagem, que toda a música popular tem que ter. A canção por si só não resolve. E é uma linguagem de fibra, uma

linguagem inovadora pra época. Eu não sei se era um movimento, mas tinha o interesse de fazer a coisa melhor possível.¹⁷²

Mesmo para aqueles que não sabem definir o que foi o Clube da Esquina, a qualidade estética e as relações amistosas e informais da turma são sempre realçadas. No entanto, para alguns dos demais artistas identificados sob a dimensão de tal rótulo, desconsiderar o Clube da Esquina como um grupo ou como um movimento equivale a ignorar um dos momentos mais efervescentes de suas carreiras: “Então o Clube da Esquina não existe e eu muito menos, e quando eu existo é como o cara do Clube da Esquina” (cf. Ronaldo Bastos. *In*: TEDESCO, 2000a: 174).

Compreendo que o ressentimento exposto por Ronaldo Bastos reivindica, por um lado, um *capital simbólico* (conferido pelo público, outros artistas e mídia) independente do Clube da Esquina. Mas, por outro lado, pode-se perceber que sob o teor irônico de sua fala há o desejo de retirar o grupo de uma posição, na história da Música Popular Brasileira, que ele julga ser desprivilegiada. Juntamente com ele, outros sujeitos seguem trabalhando nesse sentido. Por mais que suas causas sejam legítimas, entendo que a relevância atribuída ao Clube da Esquina, sobretudo nas duas últimas décadas, pode revelar bem mais do que a constatação de sua importância musical para a MPB.

Desse modo, para que eu tenha condições de analisar alguns processos e iniciativas que margearam e margeiam a afirmação (e a negação) da turma como um movimento musical e, igualmente, para que eu possa compreender como um pensamento segue sendo edificado para explicar a experiência artística e a produção dos artistas do Clube da Esquina, considere pertinente a definição de Hobsbawm e Ranger para “tradição inventada”:

(...) entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM & RANGER, 2008: 9-10)

A apropriação de uma história construída e em construção a respeito do Clube da Esquina, com o objetivo de lhe garantir uma continuidade na atualidade, não se mostra somente via práticas “de natureza ritual ou simbólica”, ainda que estas sejam bastante perceptíveis, corroborando para

¹⁷² Cf. Depoimento de Wagner Tiso ao *site* do Museu Clube da Esquina. Disponível *online* em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/wagner-tiso/>>, acesso: 23 jul. 2011. Já em um livro dedicado às suas memórias, Wagner Tiso faz poucas e resumidas menções ao Clube da Esquina (cf. SILVA, 2009).

que se gere uma “tradição inventada” sobre a trajetória do grupo. Tais práticas, por outro lado, também se traduzem em inúmeras fontes discográficas, biográficas, iconográficas e jornalísticas divulgadas em diversos meios.

Nesse sentido, a contribuição de Antonio Gramsci acerca dos “materiais ideológicos” é igualmente viável, uma vez que o termo aponta para a conversão de determinadas expressões ideológicas, as quais podem ser aqui entendidas como sentimentos, valores e crenças, em materialidade: “casas editoriais (...), diários políticos, revistas (...)” Segundo Gramsci, “a imprensa é a parte mais dinâmica desta estrutura ideológica, porém não é a única: tudo o que influi ou pode influir sobre a opinião pública direta ou indiretamente lhe pertence”, como, por exemplo, “as bibliotecas, as escolas, os círculos e clubes de diferentes classes, desde a arquitetura, até a disposição e os nomes das ruas” (GRAMSCI, 1974: 219). Certamente, a produção artística atual vinculada ao título “Clube da Esquina” possui nuances particulares, mas, como se poderá notar, alguns desses aspectos circundam a movimentação recente de alguns integrantes do grupo. Sua atuação no seio da indústria fonográfica ao longo dos anos 1960/70, época em que tais artistas se postulavam contrários a uma parcela do *dominante* e a certa burocracia, dado o caráter informal e despojado de suas relações, não deixava de comportar uma dimensão material, mas não com o mesmo foco ou com o mesmo direcionamento que ultimamente se verifica. Hoje, a *materialização da ideologia* externa o desejo de cunhar registros de um passado plural, fragmentado e que retém diversas leituras.

Em 1995, todos os LPs de Milton Nascimento lançados pela EMI-Odeon entre 1969 e 1978 (exceto o LP *Courage*, de propriedade do selo norte-americano A&E) foram remasterizados em CDs no estúdio londrino Abbey Road, sede de muitas gravações dos Beatles. O projeto, contando com uma alta qualidade tecnológica, propiciou, segundo o próprio Milton, o conhecimento de “músicas compostas há mais de 20 anos”, o que, certamente, alteraria “o repertório de seus shows”.¹⁷³ Sobre a elaboração da coleção que englobava oito discos, Fernando Brant se sentia lisonjeado, dizendo, na ocasião, que “já é tempo da reafirmação daquele trabalho”.¹⁷⁴ De outro lado, Ronaldo Bastos, que nos anos 1970 havia participado como produtor de vários LPs de Milton, expunha mais uma vez sua indignação: “Só me comunicaram da reedição dos discos quando o

¹⁷³ Cf. Milton Nascimento. In: MIGUEL, Carlos Antônio e FERREIRA, Mauro. “Milton lembra os ataques da crítica”, *O Globo...*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁴ Cf. Fernando Brant. In: *Idem*. “O Clube da Esquina na encruzilhada”, *O Globo...*, *op. cit.*, p. 1.

trabalho estava terminado”.¹⁷⁵ Para além dessas desavenças, em 1997, 2002 e 2007, diversos shows dos membros do Clube da Esquina, resenhas em jornais e revistas e, inclusive, a publicação, em 2008, do livro *Coração americano* (cf. ESTANISLAU, 2008), celebraram, respectivamente, os 25, 30 e 35 anos do lançamento do LP *Clube da Esquina*, de 1972.

Paralelo a esse fluxo, Márcio Borges havia publicado, em 1996, um compêndio de suas memórias acerca da trajetória da turma. A partir do lançamento de *Os sonhos não envelhecem* a possibilidade de se pensar o Clube da Esquina como um movimento musical parece ter ganhado uma maior credibilidade. Nos três capítulos dessa obra é possível se deparar com algumas pistas deixadas pelo autor opostas a tal atribuição, subentendidas nos relatos em que a informalidade e a não premeditação de um grupo conformaram a natureza das relações e das atividades artísticas daqueles músicos e letristas. No entanto, o próprio Márcio reconhece que o simples fato de ter organizado em um livro as suas lembranças – as quais, em parte, são questionadas por alguns de seus parceiros das décadas de 1960 e 1970 – colaborou para que variadas interpretações de uma história fossem por vezes reduzidas a uma versão aceita como a única ou a verdadeira.

Em meados dos anos 1990 eu escrevi um livro chamado *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina, que deu uma revigorada nesse sentido de movimento. De uma certa forma, o livro foi como se fosse uma codificação de tudo aquilo que a gente viveu. Então a partir do livro parece que é tudo uma história que faz sentido com princípio, meio e fim: “ah, não, é um movimento, tá lá contido no livro *Os sonhos não envelhecem*...”. Mas na verdade aquilo é fruto da minha memória e é uma seleção também da memória, que não corresponde necessariamente a um trabalho histórico, um levantamento acadêmico disso ou daquilo. Eu escrevi o livro... é um romance de geração, curti minha lembrança, entende? E virou uma referência... (Entrevista de Márcio Borges concedida à autora..., *op. cit.*).

Baseado nessa fonte memorialística, o primeiro trabalho acadêmico sobre a turma “mineira”, de acordo com o levantamento realizado para esta pesquisa, data da década de 1990 (cf. VIEIRA, 1998). Alguns estudos sobre o assunto que se seguiram acabaram por tomar a noção de movimento de uma maneira naturalizada, como se pode observar nos seguintes trechos retirados de dissertações de mestrado: “O Clube da Esquina, objeto dessa dissertação, é considerado um dos mais relevantes movimentos da recente história da música popular produzida em Minas Gerais, ultrapassando os limites do Brasil para ganhar reconhecimento internacional” (CORRÊA, 2002: 7); e, ainda, “falar

¹⁷⁵ Cf. Ronaldo Bastos. In: MIGUEL, Antônio Carlos. “Racha no Clube da Esquina”, *O Globo*..., *op. cit.*, p. 1.

de ‘movimentos marginais’, como o Clube da Esquina, é trazer à tona a diversidade da MPB” (CANTON, 2010: 12).

Entendo que ambas as afirmações são problemáticas. A primeira não esclarece o percurso que levou à compreensão do Clube da Esquina como um movimento no âmbito mineiro, nacional e internacional, o que se pode constatar ao longo das abordagens do autor. Caberia perguntar para quem o grupo é assim considerado. Já a segunda trabalha com a ideia questionável de “movimentos marginais”, a qual, a meu ver, não se aplica ao Clube da Esquina. Por mais que seus integrantes tenham atuado à “margem” de algumas imposições da mídia e da indústria fonográfica, eles não deixaram de se relacionar e de estarem arraigados a esses setores. O termo, que, aliás, não é especificado por Ciro Canton, também suscita que o Clube da Esquina ainda carece de maior atenção no meio acadêmico, o que, por um lado, pode ser comprovado, conforme os apontamentos do primeiro capítulo. Porém, de outro lado, tal quadro vem se transformando, o que evidencia uma tentativa dos pesquisadores que defendem o Clube da Esquina como um movimento de inverterem o relativo apagamento do prestígio do grupo no âmbito de uma história da MPB.

Essas tentativas, que considero válidas em muitos aspectos, forneceram dados de grande relevância para as análises que venho desenvolvendo. Entretanto, elas não permitem ver os processos legitimadores que acompanham toda uma movimentação amparada pelos membros do Clube da Esquina. Nessa direção, ainda que neguem o grupo como um movimento, alguns dos músicos e letristas envolvidos acabam por corroborar com essa ideia, a qual é direta ou indiretamente divulgada pelos materiais recentemente confeccionados.

Um quesito importante diz respeito, por exemplo, às condições de produção dos livros de Márcio Borges (2011), *Os sonhos não envelhecem*, e de Andréa Estanislau (2008), *Coração americano*. O último, além das muitas fotos, comentários dos membros da turma e matérias jornalísticas sobre o Clube da Esquina, conta com um aparato gráfico de elevada qualidade, o que demandou o acréscimo de seu preço no mercado. Pode-se cogitar, nesse sentido, que o acesso a ele é mais restrito.¹⁷⁶ Já no que tange ao primeiro, em 2011 foi elaborada uma 7.^a edição ampliada e revista, o que pressupõe que ele obteve um significativo respaldo entre os leitores. Apesar de a derradeira edição ser igualmente dotada de um alto acabamento estético, o livro continuou

¹⁷⁶ O livro de entrevistas, resenhas, relatos e fotos sobre o Clube da Esquina organizado por Andréa Estanislau pode ser encontrado em livrarias como Cultura, Travessa e também pela *internet*, por um preço aproximado de R\$90,00.

mantendo quase o mesmo valor de compra em relação às edições anteriores.¹⁷⁷ Em parte, a boa aceitação, desde 1996, de *Os sonhos não envelhecem* provavelmente colaborou para que Márcio Borges encabeçasse, em 2004, o projeto do Museu Clube da Esquina.

O Museu, inicialmente apoiado na elaboração e na estreia de um *site* oficial, representa “um projeto da Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina (...), organização sem fins lucrativos que tem como missão desenvolver atividades que preservem e divulguem a produção artística do [grupo]”.¹⁷⁸ Para além das páginas *online*, as quais estão repletas de fotos, artigos, depoimentos e pesquisas sobre o assunto, o Museu aguarda a liberação de uma sede própria no Circuito Cultural da Praça da Liberdade, ponto turístico situado na região da Savassi, próximo ao centro da capital mineira. Desde 2004, a Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina, que vem promovendo diversos shows e demais eventos artísticos na cidade, reside em um pequeno escritório administrativo não aberto à visitação. A transferência da sede para a Praça da Liberdade, além de ampliar suas dependências físicas, tem como objetivo reunir e catalogar um vasto acervo sobre o Clube da Esquina, a fim de possibilitar aos interessados um ambiente voltado para consultas e pesquisas. Já a Associação, idealizada e presidida por Márcio Borges conjuntamente com sua família, conta com vários “associados”, dentre eles artistas outrora integrantes do Clube da Esquina e com demais personalidades da capital de Minas Gerais. As reuniões, que desde a fundação da Associação ocorriam de forma esparsa, se tornaram, em 2011, mais frequentes, já que seus responsáveis obtiveram um recém financiamento aprovado pela Lei Rouanet e assinaram uma parceria com o Ministério da Cultura.

O mapeamento de Belo Horizonte por meio de placas explicativas, fixadas em locais onde os músicos e letristas, nas décadas de 1960/70, compartilharam suas vidas ou exerceram sua profissão, constituiu-se como um dos primeiros projetos postos em prática pela Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina. Bares, esquinas, casas, edifícios, teatros, parques e praças ganharam um registro que, ao informar e fazer recordar quem foram e o que fizeram aqueles artistas naqueles determinados lugares, invoca uma versão sobre o passado, contribuindo para que tais espaços tão plurais se transformem também em “patrimônio museológico” (cf. DOSSE, 2004).

¹⁷⁷ Conforme busca feita em *sites* de algumas livrarias, o valor da sétima edição do livro de Márcio Borges gira em torno de R\$30,00, o que corresponde mais ou menos ao preço de sua quinta edição à época em que foi lançada, isto é, 2004.

¹⁷⁸ Cf. *site* do Museu Clube da Esquina: <<http://museuclubedaesquina.org.br/>>.

Outra promoção da Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina que, nesse caso, contou com um maior financiamento e parceria da prefeitura local e do Museu da Pessoa, aponta para o *Guia turístico de Belo Horizonte*: roteiro Clube da Esquina, que foi distribuído gratuitamente em escolas, museus e teatros em 2005, quando foi confeccionado. Nesse pequeno livro constam trechos de depoimentos dos integrantes da turma e, ainda, um mapa em anexo indicando os vários locais da capital mineira frequentados por tais artistas, o que proporciona ao “turista” a oportunidade de se localizar e encontrar os lugares desejados. Mais um empreendimento análogo, porém com o apoio do governo do Estado de São Paulo e não exatamente vinculado à Associação do Museu Clube da Esquina, diz respeito a um gibi de histórias em quadrinhos. Os autores, Lauro Ferreira e Omar Viñole (2011), se basearam em fotos e nos relatos do livro de Márcio Borges, traduzindo-os em desenhos e falas lúdicas voltadas não somente para crianças, mas para o público em geral.

Pode-se concluir que todas essas iniciativas e a propaganda em torno delas fomentam, de certa maneira, uma atração turística à cidade de Belo Horizonte. Restringindo-me a examinar as placas cunhadas em pontos específicos dessa capital, é provável que elas ignorem outros discursos que não detinham forças para se impor. Lô Borges, por exemplo, explica que

(...) Inclusive, quando foi colocada a placa lá [na esquina da rua Divinópolis com Paraisópolis] homenageando, algumas pessoas fizeram cartazes em protesto dizendo que muito antes disso virar “Clube da Esquina”, antes de virar um coisa musical, elas já tinham sentado lá e ninguém nunca tinha citado em livro ou em outro lugar [o nome delas], até meio revoltadas. (...) eu já vi eles reclamarem publicamente e eles não têm voz pra isso (*In: TEDESCO, 2000a: 150*).

A confluência das ruas Divinópolis com Paraisópolis ficou conhecida, no ainda bucólico bairro de Santa Tereza dos anos 1960, como o “Clube da Esquina”, um apelido dado por dona Maricota (mãe de Márcio e Lô Borges) e, também, pelos garotos que ali se encontravam. Tal nome, aludindo aos diversos clubes sociais que Belo Horizonte possuía naquela época – estabelecimentos geralmente frequentados por famílias de classe média alta – se referia, no caso, a um espaço de sociabilidade compartilhado por alguns meninos do bairro, entre eles Lô Borges e seu irmão Yê. No entanto, o nome “Clube da Esquina”, ao se transformar em título de canções e discos, deixou de ser aquele simples bocado de calçada que abrigava, nos fins de tarde, gente que ia jogar bola ou conversar. Em entrevista, Márcio Borges expôs sua visão acerca da proporção que duas de suas letras adquiriram, ao longo da história, ao tomarem tal esquina como tema.

Essa esquina deu razão pra muito mal-entendido... Na verdade, ela foi só o elemento de inspiração de duas músicas e acabou ali; o resto é folclore (...). A nossa turma [os letristas e músicos do Clube da Esquina] não é folclore, mas dizer que nossa turma parava na esquina é folclore. Não parava, não. Eu que escrevi uma música sobre meninos da esquina se transformando em homens (...) tipo promovendo o Lô a homem, porque ele tinha 16 anos de idade. Mas nós mesmos nunca paramos nessa esquina não, imagina... O Bituca falava assim: “Lô, você ainda é menino, moleque, mas hoje eu sou conhecido, cara, já fiz “Travessia”, já tenho meu nome no jornal, não posso ficar parado aqui nessa esquina de bobeira, não (...).” Dos caras famosos, o único que se dignou a sentar na esquina com os meninos foi o Naná Vasconcelos. Esse era um gaiato total, pegava as panelas todas aqui de casa e levava tudo pra esquina e armava as panelas lá (...). Ficava lá com a meninada... Quem frequentava a esquina era a meninada do bairro (...), que eram os amiguinhos do Lô (...). Nenhum deles era músico; os únicos que levavam o violão pra esquina eram o Lô e o Yê, meus dois irmãos. Então, não era uma turma de músicos que se sentava na esquina. Era uma turma de meninos do bairro. (...) A esquina só entrou como tema. Aí hoje tem nego que vem aí fazer romaria na esquina... [risos] (Entrevista de Márcio Borges concedida à autora..., *op. cit.* Grifo meu).¹⁷⁹

O interessante nesse depoimento, e contrapondo-o à abordagem acerca do Museu Clube da Esquina, reside justamente naquilo que ele não diz. Primeiramente, Lô Borges, frequentador da esquina e igualmente considerado um dos “sócios” do futuro “clube”, registrou em algumas de suas composições – das quais é autor da música e da letra – aquele ambiente de convívio na rua, mesclando temáticas existenciais e contraculturais. Ou seja, apesar de tal esquina não comportar a dimensão que o Clube da Esquina lograria mais tarde, ela, reportando a tantas outras e a um conjunto de significados embutidos e construídos, foi também tematizada em outras letras, como em “Os barões”, composição de Lô Borges gravada em seu primeiro LP, o “disco do tênis”, de 1972.¹⁸⁰ Já a entrevista de Márcio Borges, ao desmistificar uma ideia recorrentemente aceita,

¹⁷⁹ Em seu livro, Márcio Borges relata um episódio ocorrido nos anos 1980 que, além de estabelecer uma ponte com o que ele mencionou na entrevista citada, possibilita ver o alcance internacional da música criada pelos artistas do Clube da Esquina: “O tecladista Lyle Mays fez a mesma coisa. Encontrou-se com Nivaldo Ornelas em um show na Europa e o fez prometer que o levaria para conhecer o Clube da Esquina, *The Corner Club*... Nivaldo explicou que era apenas uma esquina, mas o tecladista americano quis ver com os próprios olhos. Assim, certo dia, veio ao Brasil e exigiu do saxofonista o cumprimento da promessa. Em Belo Horizonte, entraram num táxi e mandaram pra Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com a rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. ‘_ My God! _ exclamou.’ Então confessou a Nivaldo que ele e a turma de Pat [Metheny] tinham mandado um amigo viajar anônimo para Minas Gerais e perambular pelas cidadezinhas em torno de Belo Horizonte: Nova Lima, Sabará, Ibirité, para tentar descobrir a causa da originalidade da música feita por *The Corner Club*, a qual eles ouviam nos Estados Unidos desde meninos...” (BORGES, 2011: 364-365).

¹⁸⁰ “Os barões”, à base de um arranjo de rock progressivo, criticava uma classe média conservadora, aludindo indiretamente à esquina onde o compositor compartilhava anseios e amizades com seus amigos do bairro: “Uma rua/ um buraco/ ficam sentadas umas pessoas/ e eu fico vivendo com elas/ e a gente é a paisagem/ E os outros olham pra gente/ como se a gente fosse gente/ e a gente fica esperando/ uma coisa/ uma coisa/ que eu não sei o quê...”.

concorda com o que, em outro momento, seu irmão relatou sobre o mesmo assunto, mas contraria totalmente os seus próprios dizeres fixados na placa que hoje está instalada na esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis:

Clube da Esquina: aqui neste pedaço de chão se sentaram meus irmãos de sangue e de som, Marilton, Milton, Lô, Ronaldo, Fernando, Beto, Toninho, Wagner, Tavinho, Naná e tantos outros – e juntos, instrumentos à mão, sonhamos com a liberdade e a união entre todos os homens (Márcio Borges). (Grifo meu).

A informação da placa, uma variante mais poética que real sobre os fatos, assegura que esses artistas tomaram um pedaço de chão como “berço” de seus sonhos e criações. É provável que, em algum momento, eles se sentaram ali, mas, remetendo ao relato de Márcio Borges, suspeito que isso ocorreu para autenticar, posteriormente, uma tradição de pensamento que já estava em formação. O letrista, claramente, possui dois discursos: um pondera a relevância da esquina para a obra do Clube, o outro, oficial, reafirma um mito que autentica o passado e legitima o presente. Atualmente, várias pessoas visitam o bairro de Santa Tereza à procura da “sede do Clube da Esquina” e, ao chegarem, encontram justamente um rastro daquilo que esperavam, isto é, a consagração de uma concepção que, praticamente, se tornou um “lugar-comum”. Não obstante, a Associação do Museu Clube da Esquina se encarregou de acoplar, na calçada, mais uma placa nomeando a “turma original do bairro” e, assim, acalmou os protestos daqueles que não se sentiam contemplados.

Por mais que haja relutâncias, como no episódio relatado por Lô Borges, aos empreendimentos encampados pela Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina, sua ascendência junto ao setor cultural de Belo Horizonte permite que ela continue revitalizando uma memória e dando subsídio, inclusive, para as novas gerações de músicos mineiros ao promover shows e eventos artísticos. Todavia, resvalando na noção de “promover cultura”, “com sua invocação confortável de consenso”, como diz E. P. Thompson em outro contexto, tais atividades podem “distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto” (THOMPSON, 1998: 17).

O Museu Clube da Esquina acusa, implicitamente, a edificação de um pretérito homogêneo sobre uma manifestação musical dinâmica, não-linear e impregnada de diferenças. Se, por um lado, seus idealizadores agem nessa direção, outros sujeitos partícipes desse passado preferem acompanhar de longe sem maiores obrigações ou interesses ou, até mesmo, discordando de alguns princípios. Malgrado essas oposições, percebe-se que a Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina torna realidade tudo aquilo que o Clube da Esquina não foi: burocrático, repleto de

membros cadastrados e com funções mais ou menos definidas, localizado numa sede própria e, igualmente, atendendo interesses individuais: “Então é claro que tinha que ser o Marcinho o mentor dessa coisa que de repente está revigorando. Uma coisa que não deveria carecer disso, devia estar sempre...”¹⁸¹

É interessante observar o que diz uma das atas de reuniões da Associação, na qual Márcio Borges é definido como o “Sr. Presidente”. Nela, um dos citados “salientou a importância da marca ‘Clube da Esquina’ como valor de mercado e propôs a criação de produtos novos, novas estratégias que gerassem envolvimento e renda”.¹⁸² Isso demonstra, para citar apenas um exemplo, que os ideais e utopias reivindicados por alguns participantes do Clube da Esquina, como a aversão ao objetivo capitalista, nas palavras de Márcio Borges (*In*: TEDESCO, 2000a: 156), não sobreviveram, e nem poderiam sobreviver, ante as demandas típicas da sociedade de massa.

Nos anos 1970, uma postura crítica com relação ao mercado pode ser verificada nas falas, nas canções e nas relações dos artistas do Clube da Esquina, os quais, obviamente, não estavam separados do mecanismo ao qual se contrapunham. Já hoje, de uma maneira muito distinta, eles fomentam, com o nome do grupo, uma marca agenciadora de lucro e prestígio, embora nem todos comunguem explicitamente dessa concepção. Para Ronaldo Bastos, o Museu Clube da Esquina deveria ser “voltado para o futuro, com o olho para frente, [mas] sei que esse não é o espírito dele”.¹⁸³ Apesar de suas assíduas críticas, divulgadas no *site* do próprio Museu, é visível que Ronaldo e os demais “sócios” da turma são beneficiados com o projeto de Márcio Borges, pois o mesmo representa um dos mais importantes meios de divulgação da trajetória e da obra do Clube da Esquina.

A despeito do que afirma Ronaldo Bastos, o Museu Clube da Esquina não se limita a “recordar o passado”, uma vez que segue promovendo diversos eventos no circuito cultural belo-horizontino e, também, em âmbito nacional. Além disso, tal iniciativa – situada justamente nesses

¹⁸¹ Cf. Depoimento de Novelli. Disponível *online* em: <<http://museuclubedaequina.org.br/museu/depoimentos/novelli/>>, acesso: 15 mai. 2011. Milton Nascimento, apesar de participar de algumas atividades promovidas pelo Museu, não se encontra muito envolvido com o projeto, uma vez que sua carreira, hoje, demanda outras funções. Já Beto Guedes apresenta uma avaliação positiva sobre o intento de Márcio Borges, mas, ao que parece, também não está muito próximo de alguns eventos que são realizados, o que igualmente nota-se em relação a Fernando Brant. Tais impressões me foram sugeridas com base nas leituras dos vários depoimentos disponibilizados e na entrevista concedida de Fernando Brant.

¹⁸² Cf. Ata da VIII Assembléia geral da Associação de Amigos do Clube da Esquina. Disponível *online* em: <<http://museuclubedaequina.org.br/museu/ata-da-viii%C2%AA-assembleia-geral/>>, acesso: 20 jun. 2011.

¹⁸³ Cf. Depoimento de Ronaldo Bastos. Disponível *online* em: <<http://museuclubedaequina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>>, acesso: 21 jan. 2011.

anos 2000 nos quais uma reavaliação da ditadura militar ganha destaque – contribui para que uma memória do Clube da Esquina não seja apagada, pois abriga um vasto acervo eletrônico de grande valia para os pesquisadores de música popular brasileira. Entretanto, e por mais que as opiniões dos artistas “mineiros” sejam plurais e, às vezes, antagônicas, o Museu e a Associação que o preside afiguram-se como instituições legitimadoras. Estas, no limite, sugerem a homogeneização de uma ideia a respeito do Clube da Esquina, grupo entendido, aqui, como uma *formação cultural* heterogênea, informal e diversificada em fontes estético-musicais e orientações políticas, composta por uma turma de músicos, letristas e amigos que não dispunham de manifestos e nem de projetos preestabelecidos e que, ainda, viveu o seu ápice por um período de tempo relativamente curto.

Para Raymond Williams, as

(...) formações dos tipos mais modernos ocorrem, tipicamente, em pontos de transição e intersecção no interior de uma história social complexa, mas os indivíduos que ao mesmo tempo constroem as formações e por elas são construídos tem uma série bastante complexa de posições, interesses e influências diferentes, alguns dos quais são resolvidos pelas formações (ainda que, por vezes, apenas temporariamente) e outros que permanecem como diferenças internas, como tensões e, muitas vezes, como os fundamentos para divergências e rupturas subseqüentes, e para ulteriores tentativas de novas formações (WILLIAMS, 1992: 95).

Nessa direção, é interessante refletir sobre o que disse Ronaldo Bastos em 1994: “Embora reconheça o valor de todas as pessoas que participaram do Clube da Esquina, acredito que eu tenha sido o outro polo”.¹⁸⁴ É notável que a Nuvem Cigana, turma carioca de *happenings*, encenações, poesias e festas que, posteriormente, se transformaria em uma produtora, foi, conforme o letrista que dela participou junto com outros artistas no final da década de 1970, “uma espécie de resistência posterior ao Clube da Esquina, ligado à ditadura de uma maneira totalmente libertária (...), numa época em que eu estava muito fragilizado pelo fim do Clube da Esquina” (*In*: TEDESCO, 2000a: 183-184). Compreende-se, a partir desse relato, que Ronaldo Bastos pretendia dar uma dimensão diferente ao Clube da Esquina, transformá-lo em algo que ultrapassasse as amizades e os interesses comuns de seus membros. Pelas evidências, ele não encontrou apoio para concretizar o seu intento. De um lado, o “líder” Milton Nascimento recusava-se a aceitar a chancela de grupo, de outro, o investimento nas carreiras individuais aos poucos enfraqueceu a informalidade e à coletividade dos “mineiros”. Com a gradativa diluição do Clube da Esquina, o desejo de

¹⁸⁴ *In*: MIGUEL, Antônio Carlos. “Racha no Clube da Esquina”, *O Globo...*, *op. cit.*, p. 1.

Ronaldo Bastos de organizar um movimento ativo de combate libertário e anárquico à ditadura encontrou respaldo em outra *formação cultural*.¹⁸⁵

Voltando ao Museu Clube da Esquina, ele representa, ao contrário, uma ulterior tentativa de se fundar uma mescla de *formação-instituição* intimamente atrelada ao atual mercado de bens culturais. O grande volume de materiais iconográficos, discográficos, biográficos e bibliográficos produzidos e disponibilizados, desde os anos 1990, pelo Museu e por outras fontes, revela-se como um *corpus* documental hábil em conferir *status* e legitimidade ao Clube da Esquina. Como bem pontuou Jacques Le Goff, “não existe um documento objetivo, inócuo, primário”, perspicácia que permite ao pesquisador avaliar todo documento como um monumento, aquele que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 2003: 535; 538). Apesar de tais documentos/monumentos apresentarem, em alguns casos, conteúdos divergentes, eles possibilitam a larga compreensão do Clube da Esquina como “um dos mais ricos movimentos musicais da MPB pós-Bossa Nova”¹⁸⁶, concepção que pode ser encontrada na própria página *online* do Museu, na qual consta um artigo do musicólogo Ivan Vilela intitulado “O movimento”.¹⁸⁷ Entendo que esse emblema, fruto de constantes embates ideológicos e de uma *materialização* de valores, pensamentos e crenças, é em parte responsável por encobrir os inúmeros percalços que conduziram o Clube da Esquina a uma significativa projeção nacional e internacional. Várias facetas dissonantes se perdem em meio a essas tentativas, não necessariamente intencionadas, de se construir uma memória homogênea acerca do grupo.

É preciso salientar, ainda, que esse processo não é apenas decorrente das opiniões e dos projetos dos artistas vinculados à turma “mineira”. Para além das perspectivas de alguns estudiosos, a atribuição de significados provenientes do público e dos fãs e as representações que estes criam

¹⁸⁵ O letrista explica que a Nuvem Cigana era uma “espécie de comunidade e que foi muito bom pra mim, resgatar valores antigos. A Nuvem Cigana era uma turma que tinha de tudo, pedreiro, arquiteto, professor, cirurgião e os poetas que eram Chacal, o Charles Peixoto, o Guilherme Mandal, o Ronaldo Santos, o Bernardo Vilhena, o Cafu, fotógrafo (...). Eu acho que assim como o Clube da Esquina é desconhecido, a Nuvem Cigana foi uma coisa totalmente anárquica e não só de resistência à ditadura, mas de resistência à carece, que se estruturou um pouco como um núcleo de produção como já se havia pensado para o Clube da Esquina, unindo várias áreas, e principalmente existencial no sentido de viver livremente (...). E tinha o Márcio Borges que também foi morar em Santa Teresa [no Rio de Janeiro], e acabou ficando mais próximo. A Nuvem Cigana durou mais ou menos uma década com *happenings* e alguns livros publicados” (In: TEDESCO, 2000: 184). Para maiores informações sobre o assunto, ver: HOLLANDA, 2004: 228.

¹⁸⁶ Cf. MIGUEL, Antônio Carlos e FERREIRA, Mauro. “O Clube da Esquina na encruzilhada”, *O Globo*..., *op. cit.*, p. 1.

¹⁸⁷ Cf. VILELA, Ivan. “O movimento”, disponível *online* em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/o-movimento/>>, acesso: 30 set. 2010.

para explicar o Clube da Esquina são igualmente importantes, aspectos que, no entanto, ultrapassam os objetivos deste trabalho. Todavia, observei que outra questão, quicá mais complicada, permeia vários depoimentos e matérias jornalísticas. Os membros do Clube da Esquina, ao iniciarem uma revisão sobre a vasta produção musical que desenvolveram, situaram-se num campo de afiadas disputas simbólicas, no interior do qual o Tropicalismo segue sendo o alvo das maiores polêmicas.

CAPÍTULO IV

CLUBE DA ESQUINA *VERSUS* TROPICALISMO

4.1 Disputas e reconhecimento no campo da MPB

Isso tudo é colocado de tal maneira, como, por exemplo, num programa da Rede Globo sobre a Tropicália com um texto do Pedro Bial, fazendo parecer que tinha acontecido uma revolução no Brasil e nós não vimos. O Tropicalismo mudou tudo, acabou com a ditadura, acabou com o sistema de classes, fez a reforma agrária, mudou a política cultural, democratizou a cultura e o Caetano e o Gil estavam ali endossando isso e o programa era péssimo, com a Daniela Mercury assassinando “Alegria, alegria”. Mas quanto tempo durou o Tropicalismo? Durou dois anos no máximo (Ronaldo Bastos. *In*: TEDESCO, 2000a: 177).

Ronaldo Bastos que, aliás, é o crítico mais ferrenho do descaso com que o Clube da Esquina é tratado por diferentes sujeitos, fala com um tom sarcástico a respeito da consagração do Tropicalismo no “cenário” atual da música popular brasileira. Contrário ao engrandecimento “dos feitos” da Tropicália, ele acusa os meios de comunicação de edificarem e disseminarem uma imagem ao limite do absurdo. Vê-se, em contrapartida, que o letrista não tem a intenção de menosprezar o “embaralhamento” de questões estéticas e políticas lançadas no setor musical por, principalmente, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat. Ele, aliás, demonstra valorizar as canções tropicalistas, razão pela qual a interpretação de Daniela Mercury – cantora geralmente identificada com o axé – foi duramente depreciada por não condizer minimamente com a proposta inicial do compositor de “Alegria, alegria”.

Entretanto, assim como Ronaldo Bastos, outros “sócios” do Clube da Esquina se valem da breve duração do Tropicalismo para afirmar que tal movimento não reuniu condições de desenvolver uma musicalidade mais sofisticada. Com base nessa observação, o fragmento a seguir – retirado da entrevista concedida por Fernando Brant – norteará parte das análises subsequentes. Sua fala alinha, ao menos, três pontos, ordenados conforme o desenrolar das discussões. Antes de qualquer coisa, verifica-se que seu relato é construído sob o ponto de vista de quem presenciava outras realidades artísticas para além daquelas comumente acolhidas pelos meios de comunicação.

O negócio do Tropicalismo foi uma coisa muito mais de *marketing* do que de música, tanto que até o Edu Lobo fala isso... Na realidade era mais a maneira de se apresentar, era muito mais de costumes. Musicalmente não era um avanço. Porque até o negócio deles estarem usando a guitarra, pô, guitarra aqui em Minas Gerais, desde 1950, tinha gente tocando... O Chiquito Braga foi professor de todo mundo...

e o Celso Moreira toca, até hoje, a guitarra que o pai dele tocava no interior, na década de 1950... então não tinha esse negócio, aqui, de menosprezar a guitarra (...). Se tocava muito guitarra em bailes, tinha violão elétrico, tinha guitarra... Mas [o Tropicalismo] ficou aquele negócio e, na verdade, foi uma coisa muito mais mercadológica, não tão violento como o mercadológico é hoje, mas era... (...). Até o Caetano, no livro do Marcinho, fala que quem avançou na música popular brasileira foi o pessoal de Minas. O Tropicalismo foram dois discos e muita movimentação e depois eles foram embora e não continuaram a fazer mais, iniciaram as carreiras próprias do Gil, do Caetano, mas não teve uma sequência (...). Musicalmente, na linha de evolução, depois da Bossa Nova, foi o Clube da Esquina... o pessoal ligado à música sempre fala isso. Agora isso não sai nos jornais e nem na televisão...¹⁸⁸

1. Identificando no Tropicalismo um não avanço musical, Brant sustenta que o “marketing”, os “costumes” e a maneira como esses artistas se apresentavam eram bem mais significativos do que a própria música, observação igualmente encontrada em depoimentos de outros artistas vinculados ao Clube da Esquina.¹⁸⁹
2. A guitarra, desafiadoramente incorporada nas performances e gravações dos tropicalistas, tendo em vista que grande parcela da MPB “nacionalista” a considerava o símbolo por excelência do imperialismo cultural norte-americano, já era, segundo Brant, um instrumento tocado sem maiores preconceitos nas Minas Gerais dos anos 1950.
3. O compositor mineiro, usando uma argumentação parecida com a que Caetano Veloso fomentou no final dos anos 1960 sobre a “linha evolutiva”, aponta o Clube da Esquina como a principal atualização musical pós-Bossa Nova, dizendo que o próprio colega baiano compartilha dessa opinião.

Sobre o primeiro item destacado, embora Fernando Brant construa uma argumentação hierárquica para avaliar a Tropicália, dizendo que musicalmente ela não representou um avanço, é importante que se diga que “a geração 70 dá continuidade à maneira tropicalista de desconstruir a canção” (NAVES, 2010: 120). Segundo Santuza Cambraia Naves, essa forma musical adquiriu uma

¹⁸⁸ Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 30 jul. 2010. Grifo meu.

¹⁸⁹ Nivaldo Ornelas, por exemplo, expressa um pensamento semelhante: “O Tropicalismo é um movimento social. Na minha opinião, musicalmente ele é pobre, quase inexpressivo. Mas do ponto de vista social, não; é um puta movimento. Mas o Clube da Esquina é um movimento essencialmente artístico, musical. E altamente profundo, a ponto de ser copiado no mundo inteiro (...) Agora, para falar em termos de Tropicalismo, o Clube da Esquina não dá nem comparação, musicalmente falando. Para se ter uma ideia, os músicos de jazz americano – o jazz é uma música altamente elaborada, paralela à música erudita – estão ligados no Clube da Esquina. Eles nem sabem de Tropicalismo. Conhecem o Caetano mais pelo folclore dele, não pelo valor musical...”, cf. <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nivaldo-ornelas/>>, acesso: 15 mai. 2011. Grifo meu.

posição hegemônica “em alguns momentos do século XX, estatuto que lhe foi às vezes conferido pelo público e outras vezes pela crítica” (*idem*: 7). Contudo, o Tropicalismo teria iniciado um relativo processo de desestabilização da dupla “letra-melodia”, um componente essencialmente característico da canção. Várias composições e interpretações de Gilberto Gil, Tom Zé, Caetano Veloso e Os Mutantes, especialmente as que estão gravadas no LP *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), registram a maciça incorporação de elementos multiformes e fragmentados, tais como práticas sonoras experimentais e citações advindas do cinema, da literatura, do teatro e das artes plásticas, procedimentos articulados, sobretudo, pelo arranjador Rogério Duprat.

É certo que a desconstrução da canção iniciada pelo Tropicalismo foi retomada pelo Clube da Esquina, conforme demonstrei nas discussões acerca da possibilidade de uma nova *estrutura de sentimento*. Para os integrantes da turma “mineira” isso se deu, sobretudo, a partir do LP *Milton* que, lançado em 1970, mesclava abertamente o rock, o experimentalismo, o *ruído* (gritos, percussão destacada, distorções sonoras) e demais aspectos inerentes a outras manifestações artísticas. Convém ressaltar que as iniciativas tropicalistas abriram caminho, sob vários sentidos, para as experiências do Clube da Esquina. Entretanto, pode-se perceber que Milton Nascimento e alguns de seus parceiros já dispunham, desde a década de 1960, de uma concepção embrionária e muito particular de relativizar a forma canção, principalmente se considerarmos certas obras gravadas no LP *Milton Nascimento*, de 1969.

Músicas como “Pai grande” (de Milton Nascimento), “Rosa do ventre” e “Sunset Marquis 333 Los Angeles” (ambas de Milton e Fernando Brant) se valeram de melodias e harmonias modais e contaram com acentuações de compasso que divergiam do usual modelo herdado da música européia, resultando em assimetrias em relação à melodia (cf. NUNES, 2005: 73-76). Esses itens combinados possibilitaram a criação de uma sensação sonora cíclica na qual “as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente” (WISNIK, 1999: 40). Respalando-se nas análises de José Miguel Wisnik, Santuza Cambraia Naves argumentou que esses comportamentos estéticos, somados ao enaltecimento de timbres percussivos – o que também se pode ouvir nas canções do LP de 1969 – contribuíram para que o *ruído* fosse largamente incorporado à música popular pós-Bossa Nova, condição que abalou e continua abalando a “forma canção” (cf. NAVES, 2010: 14-17). No entanto, por mais que, na década de 1960, Milton

Nascimento e sua turma de amigos e compositores tenham atuado preliminarmente nesse sentido, há de se considerar as diferenças em relação à produção tropicalista. Segundo Naves,

(...) a forma canção sofreu um abalo, no Brasil, a partir da Tropicália. Não pretendo dizer com isso que a canção tropicalista seja inferior às anteriores, mas que ela perde em autonomia, já que a estética tropicalista recorre muito a elementos visuais e performáticos e a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche, sobretudo através dos arranjos. Ao contrário, portanto, de um disco de bossa nova, que por si só é revelador do estilo musical, perde muito da estética tropicalista se a experiência com o movimento se restringe à musicalidade. O tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais – criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica –, como também a análise de seus espetáculos (*idem*: 96).

Note-se que alguns desses elementos extramusicais inerentes e inseparáveis da canção tropicalista podem ser encontrados na produção do Clube da Esquina a partir dos anos 1970. Milton Nascimento e o Som Imaginário, por exemplo, conceberam performances um tanto quanto arrojadas no início daquela década, com o objetivo de atrelá-las às características estéticas e políticas de suas obras, o que, contudo, nem sempre acabou saindo conforme o planejado.¹⁹⁰

Analisando essas posturas assumidas em seus shows e em seus discos, seria viável presumir que os “mineiros” pretendiam se afirmar como um movimento a partir da observância do que foi colocado pelo Tropicalismo. Isso faz sentido se levarmos em conta os relatos de Ronaldo Bastos analisados no capítulo anterior. Contudo, tendo em mente a atitude difusa e informal de suas interações e a não formalização de projetos externos ou internos aos integrantes da turma que, à época, conceituassem o caráter inovador de suas obras, tal possibilidade me parece questionável. Entendo que havia, no Clube da Esquina, uma busca por originalidade, não necessariamente destinada a romper com certos paradigmas, e sim como decorrência das relações com alguns figurinistas, produtores e, principalmente, por conta de suas experiências culturais e artísticas vivenciadas em conjunto. Portanto, a semelhança que às vezes se estabelece com o Tropicalismo não provém, a meu ver, de algum tipo de “cópia”. Antes, ela derivou de um universo estético-musical e contextual compartilhado pela geração conhecida como “pós-tropicalista”.

¹⁹⁰ Márcio Borges, se reportando a uma apresentação de Milton e o Som Imaginário na Boate Sucata, no Rio de Janeiro em 1970, conta sobre o “primeiro show que fazíamos com figurinos especialmente desenhados. Diga-se de passagem, Bituca não ficou bem num colete de alumínio. (...) Na plateia chegamos a ouvir uns risinhos no momento em que Bituca entrou em cena, muito sóbrio, muito tímido e pouco à vontade, metido num treco que era para ser dinâmico e futurista – pelo menos na imaginação era – e ficou mais parecido do que devia com o homem de lata do Mágico de Oz. Ele sentiu imediatamente a reação incômoda que seu visual provocava. (...) No meio do terceiro número, sentiu que não ia dar: arrancou a armadura-colete e cantou de peito nu. Esse gesto, por si só, foi aplaudido com entusiasmo e valeu como um veredicto” (BORGES, 2011: 242-243).

Tal geração, por sua vez, ao introduzir alguns parâmetros sugeridos por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat e outros, traduziu alguns desses elementos às adversas condições históricas que se impunham com a promulgação do AI-5 e com a crescente consolidação do mercado cultural. Inseridos nesse período, as composições, os discos e a atuação dos membros do Clube da Esquina se associaram, ainda, a outras formas artísticas e intelectuais, como o cinema (Cinema Novo, *Nouvelle Vague*), a literatura, a poesia, a filosofia (Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Sartre, Nietzsche) e a fotografia, como se vê nas capas incomuns boladas por Cafè para os álbuns de Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta. Sobre o LP *Clube da Esquina*, de 1972, Milton Nascimento salientou que

O material, as músicas refletiam coisas nossas já conhecidas e curtidas, que precisávamos transmitir. Há ali tudo de nossa vida, da experiência de todos nós. É muito amor, já me disseram que há arte em excesso no disco – poemas, música, fotografia, cor, imagem. Pois bem: é verdade.¹⁹¹

Sabe-se, por outro lado que, por mais que os músicos e letristas do Clube da Esquina e os produtores de seus shows e LPs estivessem vinculados a diversificados universos artísticos para além da música, a maioria dos poetas, cineastas ou escritores que lhes serviam de referência não estava envolvida com os seus propósitos. De uma maneira um tanto quanto distinta, o Tropicalismo contou com a participação efetiva de empresários, artistas e críticos renomados e de múltiplas orientações, alguns dos quais, como Guilherme Araújo, Júlio Medaglia e os irmãos Campos, cooperaram no sentido de legitimar o movimento, oferecendo apoio especial a Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹⁹² Concordando com Santuza Cambraia Naves, minha intenção não é a de afirmar que a música tropicalista seja “pobre” ou “inferior”. Porém, compreendo que somente o elemento estético, seja ele sonoro ou visual, não conseguiria impor ao grupo dos baianos a chancela de movimento ou de vanguarda, haja vista que tais designações são também construídas socialmente, assunto este que retomarei mais adiante.

Por ora, entendo que quando Fernando Brant alega que os tropicalistas se preocupavam mais com os espetáculos, “marketing”, shows e “costumes”, ele está aclarando que o Clube da Esquina prezou por uma relativa “autonomia da música” em relação a esses outros aspectos. Mas, conforme

¹⁹¹ Cf. Milton Nascimento. In: “Sou o que sou: um músico”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972, p. 1. Grifo meu.

¹⁹² Ainda no final dos anos 1960, pode-se verificar a publicação em jornais de alguns artigos do músico Júlio Medaglia e do poeta concreto Augusto de Campos autenticando o movimento tropicalista. Nos anos 1970, esses textos seriam reunidos no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (CAMPOS, 2008). Já Guilherme Araújo atuou como empresário e produtor de Gilberto Gil, Caetano Veloso e, ainda, de Gal Costa, sendo em parte responsável pela estética visual e performática que Gal assumiria no princípio dos anos 1970.

indiquei, a “autonomia da canção” já vinha sendo desestruturada, pelos compositores da turma, desde o final dos anos 1960, procedimento que, sob muitos ângulos, estava mais calcado em suas próprias referências artísticas e culturais do que na observação do Tropicalismo.

Passando para a década seguinte, a atitude *bricoleur* dos artistas “mineiros” se intensificou a partir da incorporação de múltiplas peças, efeitos, resíduos, recursos “arcaicos” ou “modernos” e fontes musicais de matriz brasileira ou estrangeira. Entretanto, suas composições e arranjos, ora adornados com naipes de cordas e metais, ora embasados no jazz *fusion* ou estruturados com instrumentos geralmente vinculados ao rock, primavam por uma amálgama sonora distanciada da contenção bossa-novista e igualmente distinta dos “recortes” e da leitura da América Latina e dos Beatles presentes em várias obras e arranjos dos tropicalistas. Já no plano das harmonias, as novas abordagens de Toninho Horta e o tratamento modal que Milton Nascimento aplicava em suas obras – impressionando, inclusive, o saxofonista Miles Davis – se misturavam às baladas e ao rock progressivo de Beto Guedes e Lô Borges, ao piano “erudito” e aos sons eletrificados dos órgãos de Wagner Tiso e às melodias que, muitas vezes simples, se entrelaçavam a ritmos extremamente complicados criados a partir da reelaboração de sonoridades aprendidas, por exemplo, nas festas do interior mineiro. Cada uma dessas partes (que não são as únicas), fundidas, porém valorizadas e somadas às letras das canções, narravam um Brasil que, dentre outros, se confundia com a decadência após o ciclo da mineração em Minas Gerais e, ao mesmo tempo, se modernizava desigualmente.

É visível que alguns dos procedimentos empregados nas composições e arranjos dos tropicalistas, como o *kitsch*, o pastiche, o deboche escancarado e a exacerbação ou, no limite, a naturalização das contradições de um Brasil progressista e atrasado não figuravam nas opções estéticas e temáticas dos artistas do Clube da Esquina. Os “mineiros” partilharam de outras concepções, talvez mais melancólicas ou consternadas, com relação aos “males do Brasil”. Observo que, enquanto algumas canções dos tropicalistas tomavam a modernidade como uma realidade inevitável, a maioria das canções do Clube da Esquina – embora fossem elaboradas com base em diversos elementos considerados modernos – lamentava a modernidade capitalista. Ou seja, Tropicalismo e Clube da Esquina (este último concebido como uma *formação cultural* cujas principais características despontaram no início dos anos 1970) se valeram de distintas propostas e atuaram em diferentes contextos. A justificativa de compará-los não reside em instituir uma hierarquia *a la* Fernando Brant, e sim problematizar os motivos de algumas reincidentes críticas ou

convalidações, presentes nos depoimentos dos artistas “mineiros”, aos tropicalistas e aos aparatos que os legitimam e os legitimaram. Segundo a perspectiva de Márcio Borges,

A tropicália incorporava a Jovem-Guarda, em vez de rejeitá-la, em nome de uma modernidade que invocava o movimento de 22, o concretismo dos poetas paulistas, as rimas do samba convencional, o considerado mal gosto, o *kitsch* e a tecnologia moderna. Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando [antes de 1970] permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico desde 63, do que como fãs declarados de Wes Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos (BORGES, 2011: 216).

Vê-se que essa percepção acerca do Tropicalismo remete ao segundo ponto realçado da entrevista de Fernando Brant. Os dois letristas descredenciam o ineditismo dos tropicalistas com relação à guitarra, porém o autor de *Os sonhos não envelhecem* deixa mais claro que o uso do instrumento em Belo Horizonte comportava outros significados. Todavia, ambos compositores elucidam que, desde os anos 1950, a capital de Minas Gerais era musicalmente diversificada, característica que, seguramente, não passou despercebida aos futuros membros do Clube da Esquina. Toninho Horta, por exemplo, foi aluno do mencionado Chiquito Braga: “meu guru na guitarra, grande violonista e guitarrista”.¹⁹³ Anote-se, também, que em Alfenas/MG Bituca e Wagner Tiso eram integrantes do conjunto vocal *W’s boys*, cujo repertório privilegiava canções próximas do rock (cf. Milton Nascimento. *In*: JOST e COHN, 2008: 280).

Tais informações possibilitam afirmar que algumas fontes estéticas exploradas pelo Tropicalismo, já eram, anteriormente, comuns aos músicos do ainda inexistente Clube da Esquina. Sem embargo, ainda que esses elementos configurem referências seminais para alguns participantes da turma, é visível que a guitarra e o rock só foram marcadamente assumidos, por eles, quando a Tropicália já havia se dissipado como um movimento. Quer dizer, os tropicalistas transformaram o rock, a guitarra e outros aspectos em símbolos que, além de afrontarem artistas adeptos de uma concepção “nacional-popular”, desestruturam o campo da MPB, indicando a abertura de novas possibilidades.

Contudo, enfatizo que essa constatação não deve servir de suporte para avaliar interpretações lineares. Conceber o Clube da Esquina como um simples desdobramento ou, o que é ainda mais desproporcional, como uma espécie de precursor do Tropicalismo significa reduzir a complexidade

¹⁹³ Cf. Depoimento de Toninho Horta, disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/toninho-horta/>>, acesso: 21 jan. 2011.

do problema. Os “mineiros” certamente valeram-se das conquistas dos “baianos”, porém, munidos de outras fontes estético-musicais e de uma leitura política e cultural distinta da que foi assumida pelos tropicalistas, sua produção mais significativa se situa no contexto da primeira metade dos anos 1970. Herdeiros e relativamente partícipes de uma *estrutura de sentimento* que pode ser nomeada de “brasilidade (romântico) revolucionária” (cf. RIDENTI, 2010a: 87) e de uma primeira fase de institucionalização da MPB – tendo em vista a aparição de Milton Nascimento e Fernando Brant no II FIC, em 1967 –, os artistas ligados ao Clube da Esquina se sustentaram e redimensionaram os paradigmas estéticos propostos pela Bossa Nova e pela Tropicália.

Além disso, a ideia de um grupo musical chamado “Clube da Esquina” só começou a se formar a partir do lançamento do LP *Milton* (1970), sendo assegurada após a elaboração do álbum duplo *Clube da Esquina*, de 1972. Antes desse momento, Caetano Veloso confessaria que, por estar “engajado num programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo – através da paródia e da autoparódia”, somente percebeu em Milton “um desdobramento da bossa-nova que abrangia estilizações das formas nordestinas”, quer dizer, das “formas mineiras” –, já que, nesse caso, ele comentava sobre a música de Edu Lobo comparando-a com a de Milton (cf. Caetano Veloso. *In*: BORGES, 2011: 18). Edu, falando indiretamente sobre esse assunto, explica:

Na verdade, quando explodiu a história do Tropicalismo, eu estava bem mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. E acho que é um equívoco o fato de que, quando se fala de música aqui, de uma maneira geral, dos movimentos, fica sempre bossa nova, Tropicalismo... Não é bem assim, tem várias nuances. E uma delas, como movimento organizado e que tinha uma forma definida e novas ideias musicais, foi com certeza o Clube da Esquina. Esse movimento importantíssimo dos mineiros foi mais um grande desenvolvimento da bossa nova, bem parecido com a bossa nova, de certa maneira, porque tinha uma preocupação harmônica muito grande. Quer dizer, novidades harmônicas aconteceram ali. E novidades de canto: aí tinha o Milton Nascimento cantando de um jeito que ninguém cantava, letras interessantes, compositores extraordinários, como Toninho Horta, o próprio Milton, Nelson Ângelo, Beto Guedes, depois o Lô Borges, enfim, um pessoal de alta qualidade E mais os músicos todos mineiros que vieram junto: os instrumentistas, como Wagner Tiso, Luís Alves, Nivaldo Ornellas... Eles eram grandes músicos e faziam uma espécie de música progressiva, assim pós-bossa nova, e eu estava muito interessado neles nessa época, muito mesmo (Edu Lobo. *In*: NAVES; COELHO; BACAL, 2006: 266. Grifo meu).

Em primeiro lugar, entendo que a perspectiva do compositor apresenta certa confusão, pois “quando explodiu a história do Tropicalismo” ainda não havia a possibilidade de se falar em “Clube da Esquina”. É compreensível que Edu Lobo use tal expressão genericamente, para se referir,

também, a um momento inicial, no qual Milton Nascimento ficou conhecido ao defender suas canções no II FIC. No entanto, é preciso considerar que tal declaração, registrada num livro de entrevistas organizado por Santuza Cambraia Naves e outros pesquisadores, veio seguida da seguinte pergunta: “E qual seria, em sua opinião, o grande mérito do Tropicalismo?” (*idem*). Note-se, portanto, que para se distinguir do Tropicalismo Edu Lobo ressalta e se identifica com o Clube da Esquina, e identifica este com a Bossa Nova. Nessa mesma direção, realça que o grupo dos “mineiros” se constituiu como um movimento organizado e com forma definida, o que contraria alguns relatos dos membros da turma e camufla, em certo sentido, a multiplicidade de estilos e propostas que compuseram as criações desses músicos e letristas. Embora a fala de Edu Lobo e a de Caetano Veloso (citada a pouco) sejam recentes, elas continuam reverberando as disputas simbólicas aguçadas no campo da música popular em meados dos anos 1960. No interior desse campo, “vanguardistas” e “nacionalistas” pretendiam atualizar a MPB, valendo-se de concepções declaradamente distintas que, entretanto, se assemelhavam em alguns pontos.

Marcos Napolitano elucida que o primeiro termo abarcaria aqueles guiados a “questionar o código vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da bossa nova”; já o segundo abrangia aqueles orientados a “fortalecer os ‘gêneros convencionais de raiz’ e o conteúdo nacional-popular da música brasileira” (cf. NAPOLITANO, 2001: 137-138). Com a emergência dos grandes festivais, os tropicalistas, representados principalmente por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duprat e Os Mutantes, acabaram sendo concebidos sob a denominação de “vanguardistas”. E compositores como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e, inclusive, Milton Nascimento, afiançariam a ala “engajada ou nacionalista”, por mais que também se apoiassem nas conquistas da Bossa Nova.

Por um lado, pode-se considerar que esses rótulos expunham a maneira como alguns agentes envolvidos se situavam e/ou situavam o seu “adversário” num “território” de aguçadas batalhas ideológicas. Além disso, muitas vezes esses embates provinham bem mais do público, dos críticos e dos jornalistas que dos próprios músicos. Contudo, e em concordância com Napolitano, tais definições pouco serviriam “para expressar a complexidade das questões do jogo”, uma vez que a aparente dicotomia entre elas mascarava suas divergências internas (especialmente se pensarmos nas diferentes propostas dos artistas tachados de “nacionalistas”) e dificultava a percepção de características similares que as aproximava. Cada uma, à sua maneira, além de refletir sobre o aspecto “nacional”, não se descuidou da equação “forma-conteúdo”. Ademais, ambas “convergiam

para a indústria cultural, no sentido de acreditar na possibilidade de uma inserção ativa do artista em suas estruturas”, embora tão inserção tenha se dado via distintas concepções. É notório que os programas musicais de TV e, sobretudo, os grandes festivais se tornaram os veículos de maior divulgação para essas duas e heterogêneas correntes (*idem*: 137; 85).

Em alguma medida, tais designações foram geradas em meio a um debate entre músicos, críticos e jornalistas que, ocorrido em 1966, viria a ser publicado na *Revista Civilização Brasileira*. Nessa ocasião, Caetano Veloso formulou e defendeu o conceito de “linha evolutiva”. Para ele, seria necessário retomar a Bossa Nova e, principalmente, João Gilberto, que, em seu entendimento, representou o auge da renovação e recriação dentro de uma tradição, expressa, especialmente, por Ary Barroso, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Orlando Silva e Ciro Monteiro (cf. *idem*: 133). Mais do que um pensamento meramente evolucionista, Caetano ambicionava compreender, emotiva e racionalmente, o

(...) que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.¹⁹⁴

Apoiado e criticado por outras personalidades presentes, Caetano almejou concretizar esse projeto, juntamente com os demais “baianos”, a partir do Tropicalismo, uma manifestação musical que, conforme Marcos Napolitano (2001: 136-137), levou ao extremo “uma tentativa, às vezes muito contraditória, de crítica cultural”. Contudo, e embora suscite variadas contradições, sabe-se que o Tropicalismo é constantemente interpretado como um marco de modernidade e avanço à música popular brasileira, perspectiva que, por sua vez, é significativamente rebatida por Fernando Brant, de acordo com o terceiro ponto destacado de sua entrevista. Para esse compositor, o Tropicalismo não passou de “dois discos e muita movimentação”. Percebe-se que tal argumento foi complementado pela apropriação da polêmica ideia de “linha evolutiva”, a qual, de certa forma, também margeia o depoimento de Edu Lobo. Para Brant, seria o Clube da Esquina e não a Tropicália a manifestação musical que conseguiu sintetizar as conquistas da Bossa Nova sem que, para isso, se descuidasse de uma tradição. Tendo em mente que os bossa-novistas renderem especial tratamento à estética musical, o referencial moderno inerente à Bossa Nova, na opinião do letrista,

¹⁹⁴ Cf. Caetano Veloso. In: “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.º 7, Rio de Janeiro, maio, 1966.

só foi atualizado por aqueles que não se importavam tanto com os “costumes”, com a “maneira de se apresentar” e com o “marketing”, aspectos que, no entanto e de um modo diferenciado, não deixaram de permear as experiências do Clube da Esquina e nem da Bossa Nova.

Já Caetano Veloso, no prefácio que escreveu para *Os sonhos não envelhecem*, confirma algumas alegações de Fernando Brant. Os elogios do baiano não chegam a surpreender, pois estão grafados num documento que almeja remontar e certificar a importância do grupo “mineiro”. A propósito, esse prefácio é um dos fatores a assegurar uma considerável legitimidade ao livro de Márcio Borges, haja vista que Caetano, além de ocupar uma posição altamente privilegiada no campo da MPB, angariou, ao longo do tempo, certo *status* de “intelectual público”.¹⁹⁵ Caetano, aspirando reparar certa dívida que o tempo não teria quitado, vai ao ponto de exaltar o Clube da Esquina pelo fato de seus artistas não terem se apoiado em “experiências arriscadas” e nem em “anúncios arrogantes de duvidosas descobertas”, percepções que, implicitamente, correspondem à sua avaliação acerca do próprio Tropicalismo.

Nos anos setenta, um grupo de mineiros se afirmou no cenário da música popular brasileira com profundas consequências para sua história, tanto no âmbito doméstico quanto no internacional. Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza (Caetano Veloso. In: BORGES, 2011: 17. Grifo meu).

Anote-se que Caetano lança mão da ideia de uma suposta e homogênea identidade cultural. O imaginário de que em Minas Gerais se cultivava paciência, moderação e desconfiança teria sido o principal mote propulsor da arte do Clube da Esquina. Sob essas condições é que o grupo teria conseguido aprofundar e amadurecer as questões estéticas antes lançadas pelo Tropicalismo. Caetano Veloso tece, abertamente, uma noção idealizada e mítica da mineiridade, o que por vezes se nota em alguns relatos dos “sócios” da turma “mineira”. Seu prefácio, que não se resume a esse fragmento, é quase sempre tomado para justificar a ascendência musical do Clube da Esquina,

¹⁹⁵ A tese de Doutorado em Sociologia de Alberto Cavalcanti trata dos processos que legitimaram Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil para além de um campo artístico-musical. Segundo a argumentação do autor, esses compositores conquistaram um elevado respeito e reconhecimento dos pares, da crítica e dos fãs ao ponto de serem reverenciados como “intelectuais públicos”. Suas opiniões sobre “questões do Estado, da política, da cultura e da sociedade em geral” são comumente recebidas com destaque pelos meios de comunicação, ganhando, por vezes, respostas daqueles que, por eles, foram ou são criticados. Segundo Cavalcanti, essa posição alcançada conduziu tais artistas a participarem, também, de um campo político (cf. CAVALCANTI, 2007: 6-7).

como se pode perceber na entrevista citada de Fernando Brant. Já Ronaldo Bastos, referindo-se a essa e outras declarações de Caetano, confirma: “é engraçado, porque o único cara que fala do Clube da Esquina – fora eu, que fico em todas as entrevistas resgatando e falando disso – de uma maneira apropriada é o Caetano Veloso, que é tropicalista. E fala com argúcia”.¹⁹⁶ Apesar dessas atuais demonstrações de reconhecimento, a briga simbólica de alguns participantes do Clube da Esquina contra o Tropicalismo é recorrente. Tais conflitos, mais do que simples contendias, são indícios de um processo de legitimação do Clube da Esquina no campo da MPB. Embora essas tensões tenham aflorado sobretudo nos anos últimos 20 anos, em decorrência de toda uma movimentação envolvendo o nome do grupo, é possível encontrar alguns de seus sinais ainda nos anos 1960 e 1970, fomentados não só por Milton Nascimento e parte de seus companheiros, mas também por jornalistas, críticos e demais artistas.

Na ocasião do lançamento do primeiro fonograma de Milton, em 1967, foram grafados na contracapa do disco textos de Edu Lobo, Paulo Sérgio Valle, Ziraldo e Geni Marcondes. Ziraldo, que se encarregou de elaborar o material que embalava o LP, recompunha a biografia de Milton e de seus parceiros letristas, dizendo que, a contragosto do autor, havia dispensado a foto de Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos: “depois eles acertam comigo”.¹⁹⁷ Já Edu e Valle enalteciam a personalidade modesta e tranquila do compositor de “Travessia”, bem como seus ritmos, melodias e harmonias singulares. Valle, a propósito, situava Milton Nascimento como um continuador de Tom Jobim, Dori Caymmi, Edu Lobo, Johnny Alf e, inclusive, de Caetano Veloso, dizendo que o II FIC “trouxe a resposta” esperada por muitos.¹⁹⁸ No que coube à compositora Geni Marcondes, ela, embasada na perspectiva de que havia “dois grupos irreconciliáveis” (os quais aludiam aos “vanguardistas” e aos “nacionalistas”), enxergava em Milton uma espécie de “conciliar” do quadro antagônico que caracterizaria a MPB de então, conforme se nota em seu longo verbete.

¹⁹⁶ Cf. Depoimento de Ronaldo Bastos. Disponível online em: <<http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>>, acesso em 21 jan. 2011.

¹⁹⁷ Cf. ZIRALDO. In: Contracapa do LP *Milton Nascimento*, reedição histórica, 1987. O disco original, lançado pela extinta gravadora Codil em 1967, já trazia, de acordo com Zuza Homem de Mello (2003: 248), os escritos assinados pelos artistas mencionados. Acredito que a informação seja verídica, pois os textos expressam a atmosfera daquele momento, no qual o jovem Milton despertou elogios e curiosidades de vários sujeitos ligados ao universo musical. Quanto ao fato de Milton Nascimento pedir a Ziraldo que registrasse, na capa de seu primeiro disco, a foto de seus parceiros letristas, vê-se que, já existia aí, um espírito de comunidade e informalidade entre os primeiros membros da turma.

¹⁹⁸ Cf. VALLE, Paulo Sérgio. In: *idem*.

Faltava o Milton acontecer na música popular brasileira. Havia dois grupos inconciliáveis: aquele, remanescente da fase bossa nova, de rico balanço e rica harmonia, mas inteiramente fechado às características da música rural, por julgá-la pobre e obsoleta. O outro herdeiro daquela velha linha dos sertanejos da música popular, também invulnerável às conquistas da bossa nova, apregoando uma fidelidade um pouco ingênua aos ritmos e modos regionais. Ou talvez, impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de meios técnicos e de conhecimento harmônico. Com Milton Nascimento, uma ponte se estendeu promissora entre os dois grupos até então antagônicos. Neste jovem compositor reencontramos a riqueza harmônica que a bossa nova soube dar à música popular, mais aquele balanço inquieto que veio sofisticar a quadratura limitada e ingênua de nossos sambas anteriores a João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lira e outros. E ainda mais – o que é importante – uma liberdade melódica, uma audácia linear, herdeira do trovadorismo luso-ibérico (mamado por Milton na sua infância que é a melhor fase para o aleitamento com as raízes culturais de um povo – ao ouvir os violeiros mineiros) e a sua maneira elegantíssima de usar o ritmo rural da toada, misturando-o ao balanço do samba moderno, mostrando, pela primeira vez, no panorama de nossa música, aquilo que eu sempre dizia e não acreditavam: os ritmos rurais, se bem aproveitados e elaborados, podem injetar sangue novo na criação popular do compositor brasileiro. Mas pensavam que era piada de caipira.¹⁹⁹

Segundo Marcondes, Milton Nascimento encarnaria a condição de “atualizador” da Música Popular Brasileira por fundir uma concepção do “moderno” e do “tradicional”. Essa dupla atribuição, ancorada “na riqueza harmônica da Bossa Nova”, no samba moderno, na herança luso-ibérica e, principalmente, “nos ritmos rurais bem aproveitados”, seria um caminho coerente e digno de louvor para a autora que, dentre outras atividades, foi produtora musical do famoso show *Opinião* (1964) e participou da elaboração do compacto *O povo canta*, lançado pelo CPC da UNE em 1963. Observe-se que sua perspectiva, além de estar afinada com as teses do “nacional-popular”, trazia implícita uma formulação do conceito de “linha evolutiva”, termo que, apesar de ser creditado a Caetano Veloso,

(...) estava presente, ainda que revestido de outros significados estéticos e ideológicos, no conjunto de debates intelectuais e criações artísticas que emergiram após a bossa nova. Menos do que propriamente um conceito, a “linha evolutiva” tornou-se uma “ideia-força” que vem orientando a vontade de atualização da música popular sem, no entanto, negar a presença da tradição, expressa sobretudo pelo samba urbano que emergiu nos anos 30 (NAPOLITANO, 2001: 125. Grifo meu).

Mesmo que nos discursos e nas canções dos tropicalistas o samba-canção e a Bossa Nova continuassem representados, a admissão do rock e da Jovem Guarda por esses artistas afrontava

¹⁹⁹ Cf. MARCONDES, Geni. In: *idem*. Grifo meu.

uma vertente da MPB que pretendia se modernizar sem fazer o uso de componentes “estrangeiros” e/ou “imperialistas”. Ou seja, artistas e críticos identificados com um segmento musical “engajado/nacionalista” não consideravam o mentor de tal “ideia-força” como a decodificação exata da “linha evolutiva”. Entretanto, para esse segmento da música popular uma evolução se configurava em Milton Nascimento, pois, numa primeira fase, o compositor não lhes ofereceu pistas de certo afastamento – como aconteceria depois – da “forma-conteúdo” consagrada por uma “tradição”. Na avaliação de um importante jornalista atuante durante os anos 1970, aqueles que se postulavam avessos ao Tropicalismo teriam propósitos bem mais utilitaristas do que simplesmente exaltar a Milton Nascimento, o “integrador de alas opostas”:

Milton foi utilizado por um punhado de oportunistas que, no auge da disputa contra os tropicalistas, queriam à viva força encontrar em algum valor jovem suficiente autenticidade brasileira para poderem ter apoio nas suas argumentações de nacionalismo musical, taxando, de imediato, etiqueta no seu tipo de música: toada moderna. Milton não entrou na onda em que o queriam meter: dois anos depois já ele se apresentava de colete de couro com o Som Imaginário apostando na conjugação de todas as sonoridades que o haviam influenciado desde os tempos em que, em Minas, com Wagner Tiso, agora tecladista do seu conjunto, e Lô Borges [*sic*], cantava rocks num grupo chamado *W's boys* (ANHANGUERA, 1978: 118).

Apesar de não levar em conta que o próprio Milton Nascimento concebia sua música como uma “toada”, despiando-a, todavia, do atributo de regional²⁰⁰, o posicionamento de James Anhanguera aclarava o teor das disputas que agitaram o período dos grandes festivais, nos quais frações divergentes propunham renovar a música popular reivindicando, cada uma, uma ideia própria de “linha evolutiva”. Seguramente, Milton permaneceu, por algum tempo, como um dos alvos desse debate. Se, por um lado, Gilberto Gil o admirava e Caetano Veloso não foi capaz de, num primeiro momento, detectar sua grandeza musical (*In*: BORGES, 2011: 17-18), por outro lado suas canções justificavam as causas dos “engajados/nacionalistas”. Os que eram conhecidos sob esses estigmas, como Edu Lobo, Paulo Sérgio Valle ou Geni Marcondes, encontraram no “recém-chegado cantor mineiro” um belo exemplo de como é possível modernizar a MPB sem perder as “raízes”.

Não obstante, entendo que quando Milton passou a apostar “na conjugação de todas as sonoridades que o haviam influenciado”, seu objetivo apontava mais para uma outra escolha

²⁰⁰ De acordo com Milton Nascimento: “toada é uma espécie de carro de boi, um negócio que vai desenrolando, uma cantiga. Geralmente a letra é uma estória. A toada é diferente devido à região. A de Dorival Caymmi é marítima. A minha tem uma ligação com a da região de Três Pontas. Não a considero regional, a harmonia não tem nada de regional, nem mesmo a melodia” (*In*: MELLO, 1976: 132).

estética do que, propriamente, para uma oposição direta aos “oportunistas” referidos por Anhanguera. Porém, os que, até então, aclamavam a “toada” de Milton Nascimento, não se conformaram com a sonoridade inusitada do LP *Milton*, de 1970: “Coleciono dezenas de recortes de jornais que desancavam o Bituca quando ele deixou de ser o bom moço de “Travessia” para cair na vida e revolucionar, junto com seus amigos do Tropicalismo, o ranço da MPB da época e da produção fonográfica no Brasil” (BASTOS, 2005: 12-13. Grifo meu). Embora a afirmação de Ronaldo Bastos pretenda equiparar o Clube da Esquina ao Tropicalismo – manifestações musicais que não se equivalem e nem atuaram juntas –, sua fala demonstra a indignação que o “novo Milton” provocou nos partidários do “nacional-popular”.

Mais um episódio envolvendo “mineiros” e “baianos” nos anos 1960 diz respeito ao IV Festival da MPB exibido pela TV Record, em 1968. Transpondo a relutância em participar desses competitivos eventos, Milton inscreveu sua canção “Sentinela” que, em parceria com Fernando Brant, viria a ser gravada no disco *Milton Nascimento*, de 1969 e, também, no LP homônimo ao título da composição, lançado em 1980. Conforme as análises desenvolvidas em outra circunstância, os versos do letrista misturavam vivências pessoais com percepções do Brasil ditatorial: a morte imaginada de um grande amigo mesclava-se à morte da liberdade política, e o “vulto negro” que contava histórias de um passado distante transfigurava-se na vontade de uma mudança dos tempos atuais, nos quais era urgente sobreviver. Além disso, a harmonia, a melodia e o arranjo dessa música eram significativamente diversos de uma abordagem tropicalista, mas também não se aproximavam das típicas “canções de protesto”, caracteres que, possivelmente, conduziram à sua desclassificação no festival. Esse desfecho manifestou em Fernando Brant grande incômodo para com o louvor da mídia, dos fãs e dos críticos aos tropicalistas, sentimento que ainda ecoa em seus relatos recentes. O artista assegura que “Sentinela” foi estrategicamente boicotada pelos jurados, os quais preferiram eleger as obras de Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rita Lee, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Sérgio Ricardo.

Com um arranjo do grande Dori Caymmi, “Sentinela” foi cantada divinamente por Cynara e Cybele. Classificada entre as doze finalistas, não levaria nenhum dos cinco primeiros lugares graças ao fato de termos caído, com nossa canção, num ambiente estúpido e fascista. A briga entre os tropicalistas e não tropicalistas da plateia – não éramos de nenhuma facção – contaminou ou foi contaminada pelo corpo de jurados. Dois deles deram nota zero, num total de dez, para que não tivéssemos nenhuma chance. Num júri de oito pessoas, dois zeros significaram o fim, a desclassificação. A tristeza de meu parceiro só não o levou ao desespero porque, no dia seguinte, ele embarcou para os Estados Unidos onde gravaria o

disco *Courage*, que tanta alegria lhe traria. A verdade é esta: no Festival da Record de 1968, “Sentinela” foi boicotada para que alguma das canções dos tropicalistas ganhasse (Fernando Brant. In: VILARA, 2006: 68).

Zuza Homem de Mello, que trabalhava como engenheiro de som para a TV Record, recorda que “o público não deu muita pelota” quando Cynara, Cybele e Milton apresentaram a referida composição (cf. MELLO, 2003: 325). É notável que a sonoridade de “Sentinela” – “impregnada de religiosidade: lembra os cantos solenes das igrejas, as missas a que Bituca assistia no interior, as celebrações da Semana Santa” (BRANT, 2005: 29-40) – não se adequava bem aos ambientes festivos. Sem querer subestimar a plateia, pode-se cogitar que certas músicas mais “exaltadas”, com categóricas palavras de comando ou não, proveriam mais agrados. Nessa direção, a posição dos espectadores provavelmente intermediou a atitude de Paulo Cotrim e Júlio Medaglia, os quais, de acordo com o depoimento que Fernando Brant concedeu ao jornalista Paulo Vilara (2006: 97), seriam os responsáveis por atribuir nota zero à “Sentinela”. Sem embargo, a intervenção do público não exclui a preferência desses dois avaliadores. No caso de Medaglia, por exemplo, era nítido o seu envolvimento na defesa do Tropicalismo e, principalmente, de Caetano Veloso, ao qual tecia elogios em seu artigo “Balanço da bossa”, datado de 1966 (cf. MEDAGLIA, 2008: 122). Portanto, pontuar as canções dos tropicalistas também significava garantir ao movimento uma maior legitimidade em meio àquelas disputas.²⁰¹

O desabafo de Brant acerca desse festival aclara que, num primeiro momento, alguns membros do vindouro Clube da Esquina tentaram adentrar na grande mídia. Da mesma forma, lutaram por uma inserção naquele campo de forças simbólicas, levando uma proposta que não se ajustava a algumas demandas próprias daquele contexto. Os obstáculos que encontraram nesses sentidos talvez tenham se transformado, nos anos 1970, em posicionamentos que iam de encontro a certos moldes estabelecidos pelo mercado fonográfico e pela indústria da comunicação. Se considerarmos as análises sobre o Museu Clube da Esquina e as desavenças recentes entre os integrantes da turma é visível que, hoje, alguns deles querem alçar o grupo a um respaldo midiático, cuja ausência, no passado, era sinônimo de resistência cultural. Todavia, as reclamações ou reivindicações tecidas à época em que atuaram juntos já evidenciavam certa busca por prestígio.

²⁰¹ As vencedoras elegidas pelo júri especial do IV Festival da Record, por ordem de classificação, foram: “São, São Paulo meu amor” (Tom Zé, interpretada por ele, Canto 4 e Os Brasões), “Memórias de Marta Saré” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, int. Edu e Marília Medaglia), “Divino Maravilhoso” (Gilberto Gil e Caetano Veloso, int. Gal Costa, Ivete e Arlete), “2001” (Rita Lee e Tom Zé, int. Os Mutantes), “Dia de graça” (Sérgio Ricardo, int. Sérgio e Modern Tropical Quintet) e “Benvinda” (Chico Buarque, int. Chico e MPB 4), cf. MELLO, 2003: 454.

Por sinal, em 1972, Milton Nascimento registrou um relato indignado que aludia, implicitamente, à consagração dos tropicalistas e, inclusive, de Chico Buarque ou mesmo de Edu Lobo. Esses compositores, aderindo às propostas para trabalhar no exterior e/ou sob ameaças do governo militar, se encontravam, até então, fora do Brasil, o que não impedia que continuassem sendo aclamados por várias instâncias legitimadoras: público, parte da mídia e dos jornalistas. Por seu turno, Milton Nascimento se mostrava categoricamente aborrecido diante do descaso de artistas e críticos que, segundo ele, ignoravam o trabalho de “Milton Nascimento e Som Imaginário”. A amargura e a raiva, igualmente dirigidas à censura, são patentes na seguinte entrevista.

Uma coisa que me magoa é que fiquei quase dois anos trabalhando sozinho aqui no Brasil, enquanto todo mundo estava fora, dizendo que não tinha condição de trabalhar aqui. Eu e o Som Imaginário aguentamos a barra, levamos muito ferro, mas saímos por aí e abrimos as portas para muitas coisas. Agora todo mundo volta, acha tudo lindo e nem sequer toca no nosso nome. Não foi mole esse tempo todo. Inclusive quando começamos a formar o conjunto, o pessoal dizia que não existiam músicos no Brasil. E o negócio era só a pessoa descer do seu pedestalzinho, que achava logo. (...) Isso eu não escondo e não perdôo: nesses dois últimos anos, o que existiu aqui de sólido foi Milton Nascimento e o Som Imaginário. O resto foi consequência (Milton Nascimento. *In*: JOST e COHN, 2008: 284. Grifo meu. Entrevista originalmente publicada em 1972).²⁰²

Note-se que, somente pelo fato de defender deliberativamente a importância de sua atuação e a de seus amigos naquela época, Milton demonstrava estar à procura de reconhecimento, embora não tivesse a intenção de erguer o Clube da Esquina a um *status* originalmente impensado por seus “sócios”. Além disso, é óbvio que entre 1970 e 1972 não havia, no Brasil, apenas Milton Nascimento e Som Imaginário. Para além de vários outros artistas desligados do universo da contracultura, alguns dos quais também “aguentaram a barra e levaram muito ferro” – para usar as palavras do compositor – despontaram nesse período, por exemplo, Jards Macalé, Os Novos baianos, Tim Maia, Gal Costa, Jorge Ben e Raul Seixas, ainda que alguns desses fossem, assim como Milton e o Som Imaginário, tachados de “malditos” ou “alternativos”.

Essa marca contracultural presente no Clube da Esquina assumiu, sem dúvida, diferentes conotações em relação ao Tropicalismo, embasadas nos contextos em que cada grupo de músicos interagiu de modo mais significativo. A esse respeito, Ronaldo Bastos estabeleceu distinções sobre

²⁰² Em outra ocasião, ainda na década de 1970, Milton acusava certos críticos de agirem da mesma forma que a censura militar: “Não existe só a censura estabelecida pelo governo. O crítico tá exercendo o papel de censor, tá tão do lado de lá quanto a outra censura. Tem os caras honestos, tô falando de certo tipo. (...) Essa parte da crítica (...), completamente vendidos, tá jogando do outro lado, do lado que a gente combate. São o SNI, a censura e a ditadura, cf. Milton Nascimento. *In*: “Milton Nascimento: preto-de-alma-branca é a mãe de quem falou”, *O Pasquim*, ano X, n.º 496, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978 a 04 jan. 1979, p. 12-13.

a maneira como “baianos” e “mineiros” lidavam perante a mídia. Ao realçar a resistência dos membros do Clube da Esquina em cederem a algumas imposições mercadológicas, sua fala expressa um pequeno exagero. É provável que parte dos grandes aparatos midiáticos tenha sido ignorada. Porém, a inexistência de toda e qualquer vinculação nesse sentido seria impossível, uma vez que, naquele período, tais artistas contavam com a música para sobreviver, o que dependeria de algum tipo de divulgação, papel desempenhado pela EMI-Odeon e pelos shows cada vez mais bem-sucedidos de Milton Nascimento.

A gente simplesmente ignorou a mídia e não tinha aquela coisa da Tropicália de lidar com a mídia, embora eu não ache que isso seja um defeito da Tropicália. Mas aquela coisa que o Caetano fazia, que era ir jantar com o jornalista chato e comia a rosa do arranjo de flores do restaurante para chocar, como uma performance..., já a gente nem jantava com o jornalista... Não passava por aí... Mas essa coisa se cristalizou de uma certa maneira e muitas pessoas começaram, nos anos 80, a tratar o Clube como um fenômeno de bicho grilo (...). De repente o Clube da Esquina virou um bicho grilo, mas esse é um lado da história. Essa não é a única interpretação. E então, até hoje, quando o Clube faz 25 anos, por exemplo, o Tárík de Souza no *Jornal do Brasil* escreve: “Os Sgt. Peppers da música mineira...”. Isso é uma coisa altamente pejorativa, preconceituosa daquilo que pra mim foi o movimento mais universalista talvez junto da Bossa Nova, talvez mais do que o Tropicalismo, porque mexeu em questões muito mais universais da música e da poesia. (...) Fica parecendo que o Clube da Esquina era um bando de caretas e que o Tropicalismo mudou tudo, mudou a vida... (In: TEDESCO: 2000a: 172-173. Grifo meu).

Os jornalistas, quando conseguiam entrevistar o “reservado” e “arredio” Milton Nascimento (adjetivos que, talvez, estivessem menos ligados a uma postura política e mais a traços de personalidade), exteriorizavam sentimentos de orgulho e surpresa, como é o caso da irônica primeira página de *O Pasquim* que, no final de 1978, trazia uma longa entrevista com o músico: “Último milagre do Natal: Milton Nascimento falou”.²⁰³ Em seu relato, Ronaldo Bastos sugere que a falta de um engajamento mais direto nessa direção configura, atualmente, o principal motivo das negligências para com a turma “mineira”. É nítida a sua repulsa por aqueles que concebem o Clube da Esquina como uma espécie de “Beatles mineiros” confinados em suas raízes, pois, no seu entendimento, não é possível medir com parâmetros regionais o caráter universal daquela música. Por mais que alguns artistas do Clube da Esquina admirassem confessadamente a banda inglesa, ele rejeita a comparação feita pelo crítico musical Tárík de Souza.

²⁰³ Cf. *O Pasquim...*, *idem*, p. 1. A entrevista de Milton Nascimento se encontra reproduzida nas págs. 10-13.

Sabe-se que, em torno dos Beatles, existia uma vasta propaganda e um reforçado aparato empresarial. Tais condições possibilitaram que os quatro garotos de Liverpool – que inicialmente investiram em canções de amor e paqueras e trajavam ternos e cabelos comportados – fossem admirados e consagrados por muitos jovens da Europa e das Américas. Rebatendo essas presumíveis vinculações, Ronaldo Bastos completaria: “Não tinha uma coisa empresarial, a gente era mais Rolling Stones. Pedras que rolavam soltas em plena ditadura, com drogas em volta, amigos presos”.²⁰⁴ Com o mesmo teor contestatório, ele expôs mais uma de suas inconformidades: “O Clube da Esquina nunca foi perdoado por nunca ter feito média com a ‘mídia’”, que, em consequência, passou a tratá-lo como um “fenômeno de bicho grilo” (BASTOS, 2005: 12-13).

Concordo que tal atribuição, carregando uma conotação de “alheamento”, tende a despolitizar o Clube da Esquina. Não se pode negar que, à sua maneira, esses artistas traduziram um período conturbado, em meio ao qual queriam ser reconhecidos por suas canções e discos. Ao mesmo tempo, holísticos, eles eram desejosos de uma maior liberdade artística e justiça social: “Eu falo que meu negócio é música, então eu tou no meu quarto com o meu violão, mas eu não me esqueço da realidade do meu país, do nordeste, de Minas, do Vietnã, da Irlanda, então meu negócio é dar uma alertada, na medida do possível” (cf. Milton Nascimento. *In*: JOST e COHN: 2008: 283). Porém, as relações com a mídia não representam o foco central do depoimento de Ronaldo Bastos. Da mesma forma como aparece em outras de suas entrevistas, o letrista está orientado a criticar aqueles que diminuem o Clube da Esquina em função de sacralizarem o Tropicalismo. Vê-se que, para isso, o grupo dos “mineiros” é outra vez igualado à Bossa Nova.

Quase todas essas reincidentes convalidações vieram à tona, de modo mais insistente, no momento em que os membros do Clube da Esquina passaram a reivindicar o seu lugar no “panteão da MPB”. É curioso notar que isso se deu justamente quando tais artistas começaram a sofrer de uma relativa perda de prestígio, o qual foi conquistado, sobretudo, nos anos 1970, época em que a atuação da turma atingia principalmente o público jovem e estudantil.²⁰⁵ Para Ronaldo Bastos, enquanto Gilberto Gil e Caetano Veloso são, até hoje, exaltados como “os cabeças” de um

²⁰⁴ Cf. Ronaldo Bastos. “Racha no Clube da Esquina”. *In*: *O Globo*..., *op. cit.*, p. 1.

²⁰⁵ Idelber Avelar argumenta que o público jovem de Belo Horizonte, nos anos 1980, passou a se identificar muito mais com o Sepultura (banda de rock *trash* e de *heavy metal*) do que com o Clube da Esquina (cf. AVELAR. 2004: 34-35). Nascido em Belo Horizonte, o Sepultura ensaiava na casa ao lado à de Márcio Borges, no bairro de Santa Tereza. Márcio conta que os dois grupos não se davam bem. Para ele, o pessoal do Clube preferia ir até a um bairro distante à procura de Toninho Horta do que escutar “aquelas guitarras desafinadas”. No entanto, ele esclarece que, recentemente, o Sepultura teceu uma fraterna homenagem ao Clube da Esquina em um show ocorrido na capital mineira, cf. Entrevista de Márcio Borges concedida à autora..., *op. cit.*

movimento vanguardista que “mudou tudo, mudou a vida”, o Clube da Esquina padece, ainda, sob uma imagem de “bicho grilo”. É certo que essa noção, somada à ideia de que seus integrantes eram um “bando de caretas”, foi veiculada, de acordo com o letrista, a partir da década de 1980. O envolvimento (direto ou indireto) de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Fernando Brant com as campanhas pela redemocratização colaborou, igualmente, para que o Clube da Esquina fosse concebido sob um viés político mais ou menos uniforme, quando, nessa década, seus músicos e letristas já haviam migrado para projetos e carreiras individuais.

A gente não era careta, a gente não tinha esse ranço, não tinha essa coisa meio política cor-de-rosa. A gente foi político na época em que era perigoso ser político. O Clube ficou sendo associado, e eu até falei isso da carreira do Milton, de pra onde foi a carreira do Milton depois da ligação dele com a Nova República... (Ronaldo Bastos. In: TEDESCO, 2000a: 173. Grifo meu).

Entendo que as retificações de Ronaldo Bastos são pertinentes na medida em que anseiam preservar o Clube da Esquina de uma série de imputações que não condizem com sua atuação mais significativa. Nas palavras do letrista, “o Clube da Esquina não é responsável por seus diluidores, e nem pela diluição posterior de alguns de seus membros”²⁰⁶, perspectiva que pode ser tomada para examinar inclusive a trajetória de Bastos. Os esforços desse artista se colocam como um alerta a indicar que sua turma se desenvolveu e esteve calcada em um contexto específico. Ocultar essa época significa ocultar as especificidades do Clube da Esquina e as tensões que, às vezes, seus integrantes, discos e músicas provocaram em instâncias de cunho político. Porém, como venho problematizando, os impasses que delinearão o apagamento dessa *formação cultural* não devem ser negligenciados. A investigação de tais conflitos auxilia a compreender que as diferenças internas e os distintos níveis de *status* ocupados pelos participantes do grupo no campo da MPB ao longo das décadas de 1960/70 se tornaram mais salientes com o passar dos anos.

Discutindo sobre o *Bloomsbury Group*, que emergiu em Londres no princípio do século XX, Raymond Williams conclui que os sujeitos envolvidos criticavam “a ordem dominante de maneira bastante geral: por seu militarismo (...); por seu capitalismo desavergonhado (...); por sua rigidez de costumes; por suas hipocrisias; por suas indiferenças para com as artes”. Segundo o autor, essa observação tem como vantagem a “visão retrospectiva, uma vez que, agora, é evidente que eles expressavam ao mesmo tempo os interesses superiores da tradição burguesa e a fase seguinte,

²⁰⁶ Cf. BASTOS, Ronaldo. “Éramos jovens e só nos interessava a revolução”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 1.

necessária, de uma ordem social e cultural burguesa” (WILLIAMS, 1992: 80-81). Obviamente, essas constatações não devem se aplicadas sem a devida filtragem para se pensar o Clube da Esquina. Não obstante, a argumentação de Williams ajuda a perceber que qualquer *estrutura de sentimento*, incluindo aqui a que provavelmente foi partilhada por Milton Nascimento e companheiros, já traz, desde sua configuração, “características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas” (*idem*: 1979: 134). Esses aspectos só se deixam avaliar com maior clareza a partir do momento em que é possível estabelecer uma ponte entre passado e presente.

Tal conexão, por sua vez, se coloca na contracorrente de uma ideia “trans-histórica”, ainda que, no plano simbólico, o Clube da Esquina permaneça como “interminável” para alguns de seus “sócios”, como se nota, por exemplo, em uma das falas de Fernando Brant destacada em outro momento. É interessante refletir sobre essa concepção, pois ela suscita que os laços amistosos e comunitários outrora vivenciados e/ou idealizados pela turma continuam sendo acionados como uma espécie de quimera ou utopia. O elogio da amizade, embora permeada por vários conflitos e desavenças, é a marca mais indelével construída acerca do grupo, permitindo que ele sobreviva na memória de outras gerações como algo idílico. A despeito do que afirma Milton Nascimento e alguns de seus companheiros, o Clube da Esquina não se restringiu ao nome de dois LPs e de duas músicas, pois havia, entre seus integrantes, uma identificação heterogênea de gostos, perspectivas e interesses comuns, afinidades que registraram uma época específica por meio de discos e canções. Esses apontamentos sugeridos pela análise de variadas fontes respondem parte das perguntas lançadas no início deste estudo. Faz-se necessário, todavia, problematizar mais uma última indagação, igualmente relacionada com as atuais discussões envolvendo o Clube da Esquina e o Tropicalismo.

4.2 Movimento e vanguarda: Clube da Esquina e Tropicalismo no debate acadêmico

“Não foi um movimento, e sim um momento, em que as experiências musicais daqueles jovens se entrelaçaram” (Chico Amaral).²⁰⁷

Márcio Borges, em entrevista concedida no ano 2000, afirmou que a turma dos “mineiros” não se orientava com base em pressupostos capitalistas, o que o faz se aproximar da opinião defendida por alguns de seus parceiros. Essa característica verificada por ele e por outros participantes do grupo, além de revelar uma postura *romântico-revolucionária*, teria preservado, conforme o letrista, o Clube da Esquina de obter um respaldo junto às massas. Por essa razão, seus “sócios” teriam realizado, tal como o Tropicalismo, um trabalho de vanguarda.

O sucesso, o objetivo capitalista estava ausente dos nossos desejos, pelo contrário, a gente queria fazer uma música revolucionária, que contestasse os grandes valores vigentes, a gente não queria o sucesso, a gente queria questionar essa fábrica de sucesso. Por isso o nosso trabalho não tinha um grande apelo junto às massas, pelo contrário, era um trabalho de vanguarda, junto, e tanto quanto a Tropicália foi um trabalho de vanguarda, e que teve uma importância muito grande na área musical e cultural (*In: TEDESCO, 2000a: 156. Grifo meu*).

Sobre essa declaração, caberia indagar em que medida o Tropicalismo, que se vinculou intimamente à cultura de massa, teria atuado como uma vanguarda, apesar desse polêmico assunto não constituir o foco de minha pesquisa. Entretanto, tendo em vista que Márcio Borges equipara o Clube da Esquina à Tropicália nesse sentido, considere relevante enfrentar a questão, longe de ter a pretensão de esgotá-la. Segundo o estudo de Peter Bürger (2008) acerca do modernismo europeu, as vanguardas somente se manifestam no seio da sociedade burguesa, na qual têm condições de reunirem um alto grau de sofisticação técnica, tecnológica e, sobretudo, estética, ou seja, quando a forma se impõe categoricamente sobre o conteúdo. Para o autor, os movimentos assim singularizados conduziram o subsistema social da arte a adentrar em um estado de autocrítica, caráter não obrigatoriamente orientado a revidar as artes antecedentes, mas sim promover a crítica, em um momento histórico contemporâneo, à instituição arte: suas regras de elaboração, concepção, distribuição e recepção. As vanguardas exprimiriam um forte elo entre a autonomia perante

²⁰⁷ Cf. Chico Amaral, “Da música para a música” (*In: ESTANISLAU, 2008: 61-62*). Como explica a nota biográfica que acompanha essa matéria, o músico e compositor Chico Amaral “ganhou destaque como parceiro de Samuel Rosa em algumas canções da banda Skank”, com a qual alguns músicos vinculados ao Clube da Esquina, e principalmente Lô Borges, mantêm ou mantiveram um considerável relacionamento artístico.

demandas externas, como é o caso das leis próprias do mercado, e a inconsequência, que diz respeito à perda de sua função social. Essa dupla qualificação conduziria ao “protesto de vanguarda”, cujo papel norteador seria devolver à arte sua “*praxis vital*”, isto é, devolver à arte a “‘compreensão objetiva’ das fases passadas de seu desenvolvimento” (BÜRGER, 2008: 58).

Pautando-se no texto de Bürger, José Roberto Zan salienta que “a autocrítica da vanguarda permite o reconhecimento das categorias gerais da arte e a conceitualização dos estágios precedentes do fenômeno estético na sociedade burguesa”. Além disso, as vanguardas não se amarrariam a determinados procedimentos estilísticos. Ao se libertarem das normas, tornariam os meios artísticos universalmente disponíveis, impedindo que, a partir delas, fossem criadas novas correntes estilísticas. Com base nesse referencial, o sociólogo percebe no Tropicalismo muitos aspectos típicos de uma vanguarda, alguns dos quais já estariam delineados desde a formulação da ideia de “linha evolutiva” por Caetano Veloso, em 1996 (cf. ZAN, 1996: 225).

É notório que Caetano não pretendia retornar à Bossa Nova e nem se colocava contra ela, mas almejava valer-se de sua modernidade estética para promover uma atualização crítica e autocrítica da música popular. Outro dado importante diz respeito à rápida desestruturação que o Tropicalismo promoveu no campo da MPB dos anos 1960, aproximando-se, assim, da natureza passageira e decisiva das vanguardas artísticas. Seus músicos, envolvidos em um contexto “em que se registrava um elevado grau de intelectualização da música popular, o aprofundamento da autonomização do sistema fonográfico-cultural no Brasil e um relativo avanço da racionalização dos processos de produção musical” (*idem*), lançaram mão do próprio elemento estético como recurso político, haja vista que suas canções, discos e performances eram os quesitos que mais incomodavam a censura estabelecida e os adeptos do “nacional-popular”.

No entanto, percebo que o conteúdo de algumas obras tropicalistas não estava totalmente desligado de uma “função social”, ainda que esta tenha adquirido distintas conotações em relação às outras produções do período. Os ícones do movimento primaram por uma retórica do “aqui e agora”, porém tal retórica às vezes era entrecortada por alusões a outros tempos e lugares, como expressava, por exemplo, Gilberto Gil em “Miserere Nóbis”, com música de sua autoria e letra de Capinan: “Tomara que um dia, dia, um dia seja/ para todos e sempre a mesma cerveja/ tomara que um dia, dia, um dia não/ para todos e sempre metade do pão...”, canção gravada no LP *Panis et circencis*, de 1968. Pode-se também cogitar que o Tropicalismo deixou para os músicos seguintes algum tipo de legado, o qual foi redimensionado e ressignificado pela geração de músicos dos anos

1970. É certo que a Tropicália não inventou um “gênero” e nem possuía uma fórmula definida, como se vê, ao contrário, no ritmo inconfundível da Bossa Nova. Entretanto, a maneira tropicalista de abordar a canção, quer dizer, de desconstruir algumas de suas arestas, surtiu um efeito considerável nos artistas que sucederam o movimento (cf. NAVES, 2010: 120).

Para além dessas indicações, o que me parece mais chamativo é o fato das vanguardas artísticas reivindicarem certa autonomia em relação a algumas demandas externas, uma vez que, só assim, poderiam desenvolver o elemento estético em sua forma mais “pura” (cf. BÜRGER, 2008: 58). Bourdieu salienta alguns pontos que ajudam a compreender essa questão, ou seja, a dificuldade encontrada pela “arte média” (entende-se a arte popular ligada ao “campo da indústria cultural”) de conquistar uma condição autônoma ante o aparato mercadológico. Para ele, a “arte média” se produz e se reproduz dentro de “um campo dominado pela busca de rentabilidade dos investidores e a extensão máxima do público”. Tal campo se afigura como “o resultado de transações e compromissos entre as diferentes categorias de agentes envolvidos”, como as organizações industriais e burocráticas (cf. BOURDIEU: 2011: 137).

Por outro lado, e tendo em mente que Bourdieu está examinando a autonomização dos campos de produção cultural concentrados na realidade européia, Renato Ortiz argumenta que no Brasil dos anos 1950/60 havia “uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal”. Conforme sua perspectiva, “foi esse fenômeno que permitiu um ‘livre trânsito’, uma aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo” (cf. ORTIZ, 2006b: 105. Grifo meu). Atentando-me à sua análise, mas também levando em conta as indicações de Bourdieu, suspeito que o Tropicalismo se serviu e foi inspirado por características advindas das vanguardas artísticas, porém, ao mesmo tempo, atuou na contramão do que seria uma vanguarda, atributo cuja legitimidade também dependeu de vários fatores para além de um domínio estético e musical.

Nesse sentido, Santuza Cambraia Naves apresentou uma leitura particular sobre a Tropicália da qual compartilho. Em sua análise, o Tropicalismo foi um movimento que rompeu

(...) ao mesmo tempo, com a própria concepção de “movimento”. Esse argumento fica mais claro à medida que nos damos conta de que, ao contrário das vanguardas estéticas, as quais geralmente postulam a ruptura radical com a tradição, a tropicália adotou uma postura incorporativa com relação a grande parte do repertório popular musical. Em outras palavras, no movimento tropicalista a

tradição é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados (NAVES, 2004: 47-48. Grifo meu).

De uma maneira mais explícita, entendo que não se deve atribuir a chancela de vanguarda ao Clube da Esquina. Embora essa atribuição às vezes apareça descaracterizada, passando a significar apenas “modernidade” e/ou “novidade”, deve-se levar em conta que uma “tradição” da música popular brasileira – ou das culturas populares de Minas Gerais e da América Latina – sempre foi prezada por seus letristas e músicos. Ainda que concebessem uma obra sofisticada, mesclando um forte caráter experimentalista e vários elementos típicos da Bossa Nova, do rock e do jazz, em suas falas e discos não há sinais de rupturas drásticas com respeito a um passado musical.

O experimentalismo no repertório da turma pode ser observado, entre outros aspectos, a partir da substituição de certos instrumentos normalmente usados para exercer uma função específica por outros dificilmente empregados para realizar o seu papel, como, por exemplo, um baixo elétrico que desempenha o que seria mais propício a uma guitarra. Isso ocorre, a propósito, em “Trem de doido”, canção de Lô Borges e Márcio Borges gravada no LP *Clube da Esquina*, de 1972. Nela, Toninho Horta, com sua técnica de guitarrista e violonista, explora as possibilidades melódicas do contrabaixo, dando a ele outras peculiaridades para além de sustentar, marcar ou preencher os compassos com um timbre grave. Outros experimentos presentes nas músicas do Clube da Esquina apontam para a utilização de ruídos vocais e percussivos, distorções realizadas por recursos eletrônicos, criação de paisagens sonoras e fusão de resíduos considerados arcaicos com abordagens altamente requintadas. É interessante perceber, com base nesses dados, que havia no Clube da Esquina uma reapropriação de elementos provenientes da “cultura/música erudita”, na qual coexistiriam maiores condições para o afloramento das vanguardas artísticas.

No entanto, e retomando o trecho da entrevista de Márcio Borges mencionada no início deste tópico do capítulo, ainda que o “objetivo capitalista”, o “sucesso” ou o “apelo junto às massas” não permeassem os desejos, as relações ou o conteúdo das obras dos “sócios” do Clube da Esquina, eles, nos anos 1970, estavam inseridos no âmago da reestruturação do mercado de bens culturais. Mesmo que algumas letras dos integrantes do grupo rejeitassem essa aceleração econômica, os arranjos de suas músicas atingiram um alto nível tecnológico, possibilitado não só por suas interações e intervenções conjuntas dentro dos estúdios ou por suas competências técnicas, mas também por investimentos internacionais e do próprio Estado autoritário nas gravadoras. De maneira moderna e valendo-se das novas condições estruturais, os sujeitos em foco, ao se

postularem como críticos de seu tempo e de certas imposições mercadológicas à produção artística, não abandonaram a “função social” da arte. Esses aspectos, somado ao experimentalismo coletivo que desenvolveram, não correspondem a um trabalho de vanguarda: o Clube da Esquina, durante toda sua trajetória, valorizou e incorporou diversos elementos tidos como tradicionais e se manteve, à sua maneira, intimamente conectado ao mercado. Todavia, alguns de seus participantes, não acomodados com a condição presumida de *outsiders*, querem a posição dos *estabelecidos* mediante o reconhecimento do Clube da Esquina como um *movimento de vanguarda*, ainda que, uns e outros, neguem o *movimento*.

A discussão acerca desse último conceito ganhou atenção especial por parte de Ivan Vilela, que, em sua produção acadêmica, vem salientando e combatendo o desprezo da mídia e da história da música popular brasileira para com o Clube da Esquina. Crítico da disparidade com que diferentes manifestações artísticas foram e são analisadas, o musicólogo, em artigo publicado recentemente, “Nada ficou como antes”, argumenta que a negligência de certos pesquisadores contribuiu para a não compreensão do Clube da Esquina como um movimento.

A história da MPB foi sempre escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários. Isso, se, por um lado, articula o fenômeno musical com outras artes e o supõe sob diferentes ângulos trazendo um novo recorte ao se olhar para diferentes aspectos que compõem esse fenômeno musical, por outro, deixa à deriva a questão estritamente musical. Acharmos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada (VILELA, 2010: 18).

O autor afirma que a Bossa Nova, a Tropicália e a Jovem Guarda foram aceitas como movimentos musicais por terem sido eleitas, quase que concomitantemente aos seus aparecimentos, como objetos de reflexão entre críticos e pesquisadores que, em sua maioria, não eram músicos. Estes, mais preocupados em ressaltar questões sociais, políticas e culturais, não teriam percebido os inusitados aspectos estéticos desenvolvidos pelos integrantes do Clube da Esquina. Para Vilela, os ritmos, as melodias, as letras, as harmonias e, principalmente, a riqueza e o requinte dos arranjos musicais criados por esses artistas servem, por si sós, “para certificar o Clube da Esquina não só como um movimento musical, mas também como um dos mais criativos e musicais movimentos surgidos na música popular brasileira” (*idem*: 27).

Sabe-se que o discurso musical, se por um lado é revelador de escolhas estéticas, abordagens temáticas e opções de arranjos, por outro lado ele é continuamente reavaliado por quem o decodifica: nem mesmo os próprios autores estão isentos de projetar novos significados às suas composições (cf. PARANHOS, 2004). Como demonstrei ao longo de minhas análises, o Clube da Esquina desenvolveu múltiplos quesitos inovadores. Tal perspectiva pode ser conferida no próprio artigo de Ivan Vilela e, para citar mais um exemplo, na dissertação de mestrado em música de Thais Nunes (2005).²⁰⁸ No entanto, compreendo que somente o “fenômeno musical” não é capaz de garantir a alguma manifestação artística a chancela de movimento, nem mesmo no caso da Bossa Nova ou em relação ao Tropicalismo. Por mais que a qualificação “movimento” possa ser reivindicada por ou atribuída a certos grupos de vanguarda que, em geral, se propõem a realizar uma autocrítica da arte, várias instâncias se envolvem no processo de conferir a tais grupos uma consagração entre os pares ou, até mesmo, para além dos pares, como ocorre com a música atrelada à indústria cultural e de massa. Conforme o referencial de Bourdieu, os agentes de um campo às vezes pretendem se legitimar, ou aferir legitimação, rejeitando “toda e qualquer definição externa de sua função”.

(...) no âmbito da arte, os princípios estilísticos e técnicos são os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus intérpretes). (...) a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimação propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte (BOURDIEU, 2011: 110. Grifo meu).

Nessa direção, é possível alegar que toda uma movimentação artístico-musical e acadêmica orientada a enaltecer, acima de tudo, as propriedades estéticas do Clube da Esquina, com a finalidade de rubricá-lo como um movimento ou como uma vanguarda, representa, em realidade, uma maneira de garantir ao grupo e aos pares uma consagração dentro dos campos simbólicos artísticos e intelectuais. Concordando em parte com Ivan Vilela, é provável que a aceitação do Clube da Esquina como um movimento musical, nos anos 1970, tenha se tornado mais dificultosa por falta de um apoio maciço e projeção na grande mídia (cf. VILELA, 2010: 19). No entanto, há

²⁰⁸ Nunes traduz em análises musicais algumas das inovações creditadas ao Clube da Esquina. A musicista identificou, principalmente nas canções do LP *Clube da Esquina* (1972), variabilidades rítmicas, compassos híbridos, sobreposições de métricas e complexas harmonias modais. Esses procedimentos, da maneira como estão conjugados nesse e em outros discos precedentes e posteriores, criaram uma sonoridade muito particular, dificilmente encontrada na trajetória de outros músicos populares brasileiros.

que se considerar que, no passado, alguns dos próprios ícones da turma desmentiam essa qualificação, embora lutassem para que sua atividade musical fosse reconhecida. Levando em conta as variadas fontes jornalísticas e memorialísticas citadas ao longo deste trabalho, posso afirmar que não existia uma negligência para com os “mineiros”, mas sim para com o “Clube da Esquina”, que, na perspectiva de seu principal expoente, Milton Nascimento, não passava de dois discos e duas canções e que, aliás, nem era um grupo. Porém, se considerarmos as recentes iniciativas já referidas de certos membros da turma, é possível notar que esse quadro vem se transformando há algum tempo. Por esse motivo, ao invés de sustentar-me na pergunta sugestiva de Vilela: “Por que razão não se trata o Clube da Esquina como um movimento musical?” (*idem*: 18), indaguei precisamente o contrário: por que, hoje em dia, o Clube da Esquina é cada vez mais entendido como um movimento musical?

Aderindo parcialmente às opiniões de Edu Lobo, Fernando Brant e Ronaldo Bastos descritas anteriormente, percebo que o Clube da Esquina se aproxima da experiência e das relações vivenciadas pelos bossa-novistas. Mas não digo isto para justificar sua ascendência musical sobre o Tropicalismo, pois entendo que tais manifestações artísticas não devem ser avaliadas via concepções hierárquicas. Antes, compreendo que a Bossa Nova não possuía uma proposta definida quanto aos “movimentos”. É preciso ponderar, contudo, que essa afirmação não significa concordar que o Tropicalismo tenha se organizado de maneira altamente planejada ou pragmática, embora por trás das atitudes de alguns de seus participantes houvesse o desejo formulado de investirem em um projeto que modificasse a produção e os rumos da música popular, como é o caso da “retomada da linha evolutiva” proposta por Caetano Veloso. Mesmo que a Tropicália tenha rompido e ao mesmo tempo assumido a noção de Movimento – dialética ligada à problemática da Vanguarda –, “havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras”, posicionamento que transcendeu demandas intrínsecas ao âmbito da canção (cf. NAVES, 2004: 47).

De acordo com a perspectiva de Santuza Cambraia Naves, a Bossa Nova divergiu um pouco dessas características, pois além de haver se pautado mais em uma “crítica interna” que “externa”, se distinguiu de um “Movimento – cultural, estético ou político – no sentido sociológico do termo”. Para a autora, esse sentido pressuporia “um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas” (*idem*: 9-10), aspectos que, por outro lado, foram sistematizados pelo Tropicalismo no cerne de um conturbado contexto político-cultural.

É necessário, todavia, fazer mais algumas ressalvas sobre essas questões. Diferentemente do Clube da Esquina, a Bossa Nova (que também não configura uma experiência homogênea), conseguiu criar um estilo próprio, uma peculiaridade interpretativa e uma maneira particular de empunhar o violão, desenvolvida, sobretudo, pelas mãos do meticuloso João Gilberto. As conquistas rítmico-harmônicas bossa-novistas, embasadas no samba, no samba-canção, no jazz e na música “erudita” (esta última realçada por Tom Jobim), chegaram ao ponto de serem tomadas como sinônimos por excelência de uma modernidade estético-musical para quase toda, senão toda, a geração de músicos que a sucedeu, como é o caso, por exemplo, de Toninho Horta.

Embora Toninho tenha se aproximado de procedimentos próprios do *pop rock*, o que se comprova em músicas como “Diana”, “Manuel Audaz”, “Falso inglês” e “Durango Kid” (todas com letra de Fernando Brant), ao escutar outras de suas canções, com destaque para as que estão incluídas no LP *Terra dos pássaros* (de 1980), é plausível considerá-lo pouco menos que “um João Gilberto do Clube da Esquina”. Sem desmerecer a figura agregadora e seminal de Milton Nascimento, pontuo esta comparação no sentido de realçar, nas criações de Toninho Horta, a constante busca por coesão, coerência e equilíbrio, minúcias inegavelmente prezadas por aquele que, ainda hoje, é a maior lenda viva da Bossa Nova. Outra peculiaridade que os une se refere à eleição de seus instrumentos (violão e guitarra) como artifícios inseparáveis do canto (cf. NICODEMO, 2009). Isso proporcionou que, cada um a seu modo, concebesse um estilo inconfundível de interpretar e reinterpretar. Se, por um lado, o ritmo do violão e as manobras vocais de João Gilberto se tornaram referências respeitadas e consagradas, por outro lado Toninho Horta desenvolveu harmonias com um alto grau de complexidade, inventando novos caminhos sonoros para os acordes que organizam suas obras. Observando as técnicas guitarrísticas do norte-americano Wes Montgomery, mas, sem se desprender da Bossa Nova, ele passou a testar a viabilidade das melodias oitavadas e a aplicabilidade dos *block chords* (acordes em bloco) em suas performances e composições.²⁰⁹

Com base nesse exemplo e em tantos outros que poderiam ser mencionados, a Bossa Nova se tornou, por assim dizer, uma espécie de “espírito da coisa”²¹⁰ apto a ser redimensionado e

²⁰⁹ Uma demonstração de reconhecimento dos bossa-novistas para com os “mineiros” aponta para o último CD de Tom Jobim, *Antonio Brasileiro*, gravado em 1994. Nela, o “maestro soberano” gravou a canção de Lô Borges e Ronaldo Bastos “Trem azul”. Com a maior parte da letra cantada em inglês e intitulada “*Blue train*”, o arranjo de Jobim reproduziu na íntegra, via vocalizações do coro e solo de *flugelhorn* tocado por Márcio Montarroyos, o improviso de guitarra que, em 1972, Toninho Horta elaborou para a canção que integra o LP *Clube da Esquina*.

²¹⁰ Cf. Carlos Lyra, *apud* PARANHOS, 1990: 39.

atualizado. Vejo-a menos como um Movimento, levando em conta o significado estrito dessa palavra, e mais como uma movimentação e/ou como uma perpetuação do “tempo da delicadeza”, do requinte e da contenção. Lourezo Mammi, analisando essa musicalidade do ponto de vista histórico-social e diferenciando-a do jazz produzido em Nova Orleans, no qual detectou “uma profissionalização radical dos músicos”, entende que os criadores da Bossa Nova resistiam em se reconhecer produtivos, “apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa de fim de noite” (MAMMI, 1992: 64). É essa maneira de conceber o labor artístico, ou seja, a exaltação da “naturalidade”, da amizade, do amadorismo e do despojamento nas relações, que, a meu ver, estabelece um nexos possível entre a Bossa Nova e o Clube da Esquina.

O grupo dos “mineiros” não chegou a ser “propositalmente um lugar, tampouco um movimento artístico; teria sido mais exatamente uma ‘comunidade’ de jovens que se reuniam, por afinidades (como o culto à música, à poesia e ao cinema), em esquinas (...) bares e outros recantos de Belo Horizonte” (NAVES, 2004: 45). Complementando a análise de Santuza Cambraia Naves, afirmo que a atuação mais expressiva dos membros da turma também se deu nos processos de elaboração dos LPs *Milton* (1970), *Clube da Esquina* (1972), *Milagre dos peixes*, *Milagre dos peixes ao vivo* (1974) e *Minas* (1975); na confecção do “disco do tênis” (1972), de Lô Borges, e do “disco dos quatro no banheiro” (1973), de Toninho Horta, Beto Guedes, Novelli e Danilo Caymmi; e, ainda, nas convivências em Mar Azul (Niterói/RJ), na montagem de vários shows, nas múltiplas parcerias desses músicos e letristas e nas negociações que eles estabeleceram com a EMI-Odeon.

Para Murilo Antunes o Clube da Esquina foi uma “entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama a música”.²¹¹ Tal como uma “nuvem cigana”, essa “entidade imaginária”, após se constituir e se estabelecer por um período em um determinado contexto, se dissipou nas memórias e nas várias leituras e interpretações de seus protagonistas. Em outras palavras, o Clube da Esquina contempla as características de uma *formação cultural*, que despontou em meados dos anos 1960, atingiu o ápice na primeira metade da década seguinte e, consecutivamente, foi se enfraquecendo na medida em que transformações de ordem “interna” e “externa” se sobrepuseram ao caráter coletivo, informal e experimental que orientava as atividades do grupo.

²¹¹ Cf. Murilo Antunes. In: orelha da quarta-capa do livro *Os sonhos não envelhecem* (BORGES, 2011).

O Clube da Esquina pode ser explicado como uma *tendência* da música popular brasileira, desde que, no entanto, essa alcunha não menospreze as singularidades das relações de seus integrantes. Por outro lado, a invenção do Clube da Esquina como um *movimento musical*, termo que denota certo prestígio e *status quo*, indica um processo ainda em construção, do qual participam mídia, indústria fonográfica, músicos, letristas, críticos e jornalistas. Desse processo, o Museu Clube da Esquina, a tomada do LP de 1972 como um manifesto, a retomada de seu título emblemático para nomear o disco de 1978 e a oposição aos tropicalistas e aos aparatos que os consagram são igualmente peças-chaves de uma luta por legitimação no campo da MPB. Vê-se que esse campo e essa sigla, apesar de terem se consolidado nos anos 1960 sob as balizas da Bossa Nova e da Tropicália, seguiram, nas décadas seguintes, sendo alvos de polêmicas entre aqueles que participaram das suas institucionalizações ou entre os que se lançaram a decifrar aquele momento. Dito de outro modo, o campo da MPB continua moldando as práticas, o *habitus* e as regras de um jogo recente.

A atenção despendida às disputas e reivindicações em torno do Clube da Esquina permitiu abarcar uma parcela desse “jogo”, cujos envolvidos, como sujeitos sociais, eram e são agentes atuantes no seio de uma história cultural, dotados de capacidade analítica para atribuir novos sentidos às suas experiências e obras conjuntas. Não procurei desmerecer essas reavaliações, mas sim compreender os percalços e conflitos que compõem ou compuseram uma trajetória rumo ao reconhecimento.

FONTES E REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.
- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas: notas sobre música popular brasileira*. Lisboa: A regra do jogo, 1978.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul./dez. 2004.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac/Rio, 2006.
- BASTOS, Ronaldo. Os Beatles eram Rolling Stones. In: MUSEU CLUBE DA ESQUINA. *Guia turístico de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: s./ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Márcio. O Clube da Esquina. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- _____. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7.ª ed. São Paulo: Geração, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. 2.ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. Algumas propriedades dos campos. In: *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 2003.
- _____. *O poder simbólico*. 12.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. 7.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Rio, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/Relume Dumará, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola. *Longe é um lugar que não existe mais: um estudo sobre as relações entre comunicação, sociabilidade e política, em Belo Horizonte, nos anos 70*. Tese de doutorado em Ciência Política. Campinas: Unicamp. 1994.

CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado em Sociologia. Brasília: UnB, 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

COHN, Gabriel (org.). *Max Weber: Sociologia*. 2.^a ed. São Paulo: Ática, 1982.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, Anpuh/Humanitas, São Paulo, v. 18, n.º 35, 1998.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível online em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>.

Dicionário grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da Zona Sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia de graduação em Ciências Sociais. Uberlândia: UFU, 2010.

DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura*, n.º 9, jul./dez., 2004.

ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano: 35 anos de Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de doutorado em Sociologia. São Paulo: USP, 2010.

FERREIRA, Laudo & VIÑOLE, Omar. *Histórias do Clube da Esquina: histórias em quadrinhos*. São Paulo: s./ed., 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2.^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Tese de doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2011.

GRAMSCI, Antonio. Temas de cultura. In: *Pasado y presente*. Buenos Aires: Granica, 1974.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HOBBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre vendas de discos*. Rio de Janeiro, 1967.

_____. *Pesquisas sobre jornais, rádio e televisão – estudos de mercado e comportamento do eleitorado: pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão*, Rio de Janeiro, 1972.

_____. *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, 1975.

_____. *Pesquisa mensal sobre venda de discos*, Rio de Janeiro, 1976.

JOST, Miguel e COHN, Sergio (orgs.). *O bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.^a ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n.º 17, nov. 1998.

LÖWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, n.º 34, nov. 1992.

MARCONDES, Geni. Texto grafado na contracapa do LP *Milton Nascimento*. Codil, 1967.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MEIRELLES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. In: *Crônica trovada da cidade de San Sebastian*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira: entrevistas*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1976.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusão de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2011.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2.^a ed. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2009.

MUSEU CLUBE DA ESQUINA. *Guia turístico de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: s./ed., 2005.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais eletrônicos do IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM*, Cidade do México, abril de 2002b.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n.º 47, São Paulo, 2004.

_____. *Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*, v. 18, n.º 35, São Paulo, 1998. Disponível online em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n.º 43. São Paulo, Anpocs, jun. 2000.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. A entrevista como recurso etnográfico, *Matraga: Estudos Lingüísticos e literários*, v. 14, Rio de Janeiro, UERJ/De Letras, jul.-dez. 2007.

_____. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

NEVES, Lucília de Almeida. Memória e história oral: potencialidades da história oral. *ArtCultura*, Uberlândia/MG, v. 5, n.º 5, jan./jun. 2003.

NICODEMO, Thaís de Lima. *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2009.

ORTIZ, Renato. (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006a.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006b.

PARANHOS, Adalberto. Política e Cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. Campinas: Papyrus, 1987.

_____. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, jul./dez. 1990.

_____. Entre o sim e o não: ciladas da canção. *ArtCultura*, v. 3, n.º 3, Uberlândia, Nehac, dez. 2001.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul./dez. 2004.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Ed. USP/Fapesp, 2010.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n.º 2, São Paulo, abr./jun. 2001.

_____. Revolução brasileira na canção popular. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

_____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010a.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. 2.^a ed. São Paulo: UNESP, 2010b.

ROMEIRO, Adriana. Guerra dos Emboabas: balanço histórico. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, n.º 107, Belo Horizonte, 2009. Disponível online em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/ensaio01_2009.pdf.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 6.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968a.

_____. “A terceira margem do rio”. In: *Primeiras histórias*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968b.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *Cultura e política*. 3.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985)*. 2.º v. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso: som, imagem, ação*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2.^a ed. São Paulo: Ed. USP, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. A atração do internacional. In: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: OCHOA, Ana Maria e ULHÔA, Martha. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

VILARA, Paulo. *Palavras musicais – letras, processos de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral. Belo Horizonte: s./ ed., 2006.

VILELA, Ivan. “O movimento”. Disponível online em: <http://www.museudapessoa.net/clube/o_movimento.htm#creditos>.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. The Bloomsbury fraction. In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1980.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XAVIER, Ismail. Os deuses e os mortos: maldição dos deuses ou maldição da história? *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.º 44, jul./dez. 2003.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Unicamp, 1996.

_____. Secos e Molhados: o novo sentido da encenação da canção. *Anais eletrônicos do VII Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM*, La Habana/Cuba, 2006. Disponível online em: <www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/JoseRobertoZan.pdf>. Acesso: 10 out. 2011.

_____. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, dossiê Música brasileira, São Paulo, nº 87, set./out. 2010.

Produção acadêmica sobre o Clube da Esquina

AMARAL, Gabriela Lourentz; ISIDORO, Luiz Guilherme; DELGADO, Marcos; OLIVEIRA, Samantha. *Clube da Esquina: a música como atrativo turístico*. Monografia de graduação em Turismo. Belo Horizonte: PUC/MG, 2004.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. “*Nuvem no céu e raiz*”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação de mestrado em História. São João Del Rey: UFSJ, 2010.

CORRÊA, Luiz Otávio. *Clube da Esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua*. Dissertação de mestrado em História. Belo Horizonte: PUC/MG, 2002.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2005.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. *Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina – cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado em História. Uberlândia: UFU, 2006.

QUEIROZ, Marina Pereira. *Clube da Esquina: identidade, dribble e diálogo*. Monografia de Graduação em Jornalismo. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 2004.

RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, 2000.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Dissertação de Mestrado em História. Franca: UNESP, 2007.

SOUZA, Alberto Carlos de. *Minas e Geraes: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: Universidade Salgado de Oliveira, 2010.

STARLING, Heloísa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2000a.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação de mestrado em Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, set. a nov., 2010.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1968-1978)*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília: UnB, 2010.

Discográficas

Caetano Veloso. LP *Transa*. Polygram/Philips, 1972.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e demais artistas. *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968.

Carlos Lyra e Dulce Nunes. LP *Pobre menina rica*. CBS, 1972 (canções originalmente gravadas em 1964).

Chico Buarque. LP *Chico Buarque de Hollanda*, v. 3. RGE, 1968.

Chico Buarque e outros intérpretes. LP *Quando o carnaval chegar*. Phonogram/Philips, 1972.

CPC da UNE. Compacto simples *O povo canta*. UNE, 1963.

Elis Regina. LP *Elis*. Philips, 1966.

_____. LP *Elis*. Phonogram/Philips, 1977.

_____. LP *Saudade do Brasil*. WEA, 1980 (disco com canções gravadas ao vivo num show de mesmo nome e realizado no mesmo ano).

Elis Regina e Jair Rodrigues. LP *Dois na Bossa*. Philips, 1965.

Fafá de Belém. LP *Fafá de Belém*. Som Livre, 1983.

Flora Purim. LP *Nothing will be as it was... tomorrow*. Warner Brothers, 1977.

Gal Costa. LP *Fatal: Gal a todo vapor*. Phonogram/Philips, 1971.
 _____. LP *Profana*. RCA, 1984.

Gilberto Gil. LP *Expresso 2222*. Polygram/ Philips, 1972.

Ithamara Koorax. CD *Rio vermelho*. Imagem, 1995.

II FIC. LP *II Festival Internacional da Canção Popular*. Codil, 1967.

III Festival da MPB. LP *III Festival da Música Popular Brasileira*. Philips, 1967.

Jards Macalé. LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.
 _____. LP *O banquete dos mendigos*. RCA Victor, 1974 (disco gravado ao vivo e produzido por Jards Macalé, com a participação de vários artistas).

Marcos Valle. Compacto simples. Odeon, 1968.

Os Novos Baianos. LP *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.

Quarteto Sambaçana. LP *Muito pra frente*. Odeon, 1965.

Roupa Nova. LP *Roupa Nova*. RCA, 1984.

Sarah Vaughan. LP *O som brasileiro de Sarah Vaughan*. RCA, 1978.

Tarancón. LP *Tarancón ao vivo*. S./grav., 1981.

The Beatles. LP *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Parlophone, 1967.

Tom Jobim. CD *Antônio Brasileiro*. Globo Columbia, 1994.

Discos dos artistas vinculados ao Clube da Esquina

Note-se que quase todos os LP são de Milton Nascimento. Os discos dos outros artistas vinculados ao grupo datam, em sua maioria, da segunda metade da década de 1970 em diante.

Beto Guedes. LP *A página do relâmpago elétrico*. EMI-Odeon, 1977.
 _____. LP *Amor de índio*. EMI-Odeon, 1978.
 _____. LP *Sol de primavera*. EMI-Odeon, 1979.

Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta. LP *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta* (“disco dos quatro no banheiro”). EMI-Odeon, 1973.

Lô Borges. LP *Lô Borges* (“disco do tênis”). EMI-Odeon, 1972.
 _____. LP *A via láctea*. EMI-Odeon, 1979.

Milton Nascimento. LP *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, em 1978).

_____. LP *Courage*. A & M Records, 1968.

_____. LP *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1969.

_____. Compacto simples (trilha sonora de *Tostão, a fera de ouro*). EMI-Odeon, 1970.

_____. LP *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

_____. LP *Milagre dos peixes*. EMI-Odeon, 1974.

_____. LP *Minas*. EMI-Odeon, 1975.

_____. LP *Milton* (participação de Wayne Shorter). A&M Records/EMI-Odeon, 1976.

_____. LP *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

_____. LP *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.

_____. LP *Journey to dawn*. EMI-Odeon, 1979.

_____. LP *Sentinela*. Ariola, 1980.

_____. LP *Caçador de mim*. Ariola/Polygram, 1981.

_____. LP *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay-Ariola, 1983.

_____. LP *Encontros e despedidas*. Polygram, 1985.

_____. LP *Yauaretê*. CBS, 1987.

_____. CD *Angelus*. WEA, 1993.

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

Milton Nascimento e Som Imaginário. LP *Milagre dos peixes ao vivo*. EMI-Odeon, 1974.

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra. LP *Missa dos Quilombos*. Ariola, 1982.

Nelson Ângelo e Joyce. LP *Nelson Ângelo e Joyce*. EMI-Odeon, 1972.

Os Borges. LP *Os Borges*. EMI-Odeon, 1980.

Som Imaginário. LP *Som imaginário*. EMI-Odeon, 1970.

_____. LP *Som imaginário*. EMI-Odeon, 1971.

_____. LP *Matança do Porco*. EMI-Odeon, 1973.

Tavinho Moura. LP *Como vai minha aldeia*. RCA Victor, 1978.

_____. LP *Tavinho Moura*. RCA Victor, 1980.

Toninho Horta & Orquestra Fantasma. LP *Terra dos pássaros*. EMI-Odeon, 1980.

Wagner Tiso. LP *Wagner Tiso*. EMI-Odeon, 1978.

_____. LP *Seja assim*. EMI-Odeon, 1979.

Wayne Shorter e Milton Nascimento. LP *Native Dancer*. Columbia/EMI-Odeon, 1975.

Depoimentos e Entrevistas

Depoimento de Affonso Romano de Sant'Anna concedido à autora via *e-mail*, 24 jun. 2010.

Entrevista de Bob Tostes concedida à autora. Gravação digital, duração 90 min., Belo Horizonte/MG, 18 maio 2008.

Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 30 jul. 2010.

Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan. 2011.

Entrevista de Tavinho Moura concedida à autora. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 31 jan. 2011.

Matérias de Jornais e Revistas

A maioria desses documentos foi pesquisada e obtida nas seguintes instituições: Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp), Campinas/SP; Arquivo Nacional (Rio de Janeiro/RJ e Brasília/DF); Centro Cultural São Paulo/SP e Hemeroteca Municipal de Belo Horizonte/MG.

“A música do século”, n.º 36, *Fascículo Caras*, n.º 306, 1999.

“A nova Travessia”, *Veja*, 29 abr. 1970.

BAHIANA, Ana Maria. “Querem que Milton seja herói. Ele não. Prefere a margem, a sombra, a música”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 26 dez. 1975.

BASTOS, Ronaldo. “Éramos jovens e só nos interessava a revolução”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995.

“Biografia vai às origens do Clube da Esquina”, *Folha de S. Paulo ilustrada*, 5.º Caderno, São Paulo, 31 jul. 1996.

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

“‘Clube da Esquina’ é reaberto a seus integrantes”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 14 jun. 1998.

Fatos e Fotos, ano VII, n.º 353, Brasília, 04 de nov. 1967.

“Fernando Brant”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 22 mar. 1972.

Folha de São Paulo ilustrada, 14 ago. 2002.

JAMES, Rodrigo. “35 anos do Clube da Esquina”, *Digestivo Cultural*, 04 maio de 2009, disponível online em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=304>>.

- Jornal de Música*, Rio de Janeiro, 23 set., 1976, p. 14.
- KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, ano III, n.º 107, 19 nov. 1978.
- MARIA, Cleuza, “Coração de estudante: a esperança se transforma em trilha sonora da dor”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 abr. 1985.
- “Margarida, a flor do festival”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1967.
- MIGUEL, Antônio Carlos. “Racha no Clube da Esquina”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 20 jun. 1994.
- MIGUEL, Antônio Carlos e FERREIRA, Mauro. “O Clube da Esquina na encruzilhada”; “Milton lembra os ataques da crítica”; “Coleção é mesmo o melhor de Milton”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995.
- “Milton Nascimento: a longa travessia do sucesso”, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1.º sem. 1968, disponível online em: <<http://www.miltonnascimento.com.br>>.
- “Milton Nascimento e o Clube da Esquina”, *Libertas*, ano II, n.º 3, Rio de Janeiro, UFRJ, maio/jun., 1972.
- “Milton, favorito da música jovem”, *Intervalo*, n.º 259, 1967.
- “Milton Nascimento: preto-de-alma-branca é a mãe de quem falou”, *O Pasquim*, ano X, n.º 496, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978 a 04 jan. 1979.
- “Milton Nascimento vive tempo de criação”, *O Estado de S. Paulo*, 07 set. 1996.
- “Milton, o que nunca parou”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 abr. 1972.
- MOURA, Valdir. “Milton Nascimento, Beto Guedes, Tavinho Moura, Toninho Horta, Tavito, Wagner Tiso e Os Borges: os mineiros”, *Violão & Guitarra*, ed. especial, ano III, n.º 28, 1981.
- MPB compositores: Milton Nascimento*, n.º 19, Rio de Janeiro/São Paulo, Globo, 1997.
- NALDONI, Thaís. “O desabafo de ‘Bituca’”, *Imprensa: jornalismo e comunicação*, Rio de Janeiro, ano XX, n.º 220, jan./fev., 2007.
- O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1972, p. 34.
- O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1972, p. 34.
- O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1972, p. 30.
- O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1972, p. 34.

PAIVA, Anabela. “Clube da Esquina faz 25 anos: fãs da música mineira prestam homenagem”, Belo Horizonte, 21 jun. 1997, disponível *online* em: <<http://www.1folha.uol.com.br/fol/cult/cu21061.htm>>.

POLITO, Ronald. “O Primeiro disco de um artista: 25 anos depois – Não foi nada: Lô Borges e a MPB”, *O Estado de Minas*, 28 jul. 1997, disponível *online* em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=70>>.

“Que caminho seguir na música popular brasileira?”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.º 7, Rio de Janeiro, mai. 1966.

SEGUNDO, Jorge. “*Hippies*: curtidão em Guarapari foi boa do outro lado”, *O Cruzeiro*, Edição Especial de Carnaval, n.º 9, Rio de Janeiro, 03 mar. 1971.

SOARES, Wladimir. “O som interiorano, límpido e singelo que Minas trouxe para a MPB”, *Jornal da Tarde*, 28 fev. 1980.

“Sou o que sou: um músico”, *O Globo*, 2.º Caderno, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972.

SOUSA, Artur de. “O mundo vai cantar no Rio”, *Manchete*, n.º 808, Rio de Janeiro, 14 out. 1967.

Fontes audiovisuais

GUERRA, Ruy. *Os deuses e os mortos*, longa-metragem, 97 min., Daga filmes, 1970.

HOLANDA, Lula Buarque de & JABOR, Carolina. DVD *A sede do peixe*, 70 min., Rio de Janeiro, EMI, 2004.

ISSA, Tatiana e ALVAREZ, Raphael. Documentário *Dzi Croquettes*, 99 min., Rio de Janeiro, Tria Produções e Canal Brasil, 2009.

NETO, Geneton Moraes. Documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, 150 min. (três episódios de 50 min.), Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

Programa Música e Informação: a história de 1967, *Rádio Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1967.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. DVD *De Minas, mundo*, curta-metragem, 40 min., Campinas: Unicamp, 2000b.

Sites

Arquivo Nacional (Rio de Janeiro e Brasília). <<http://www.an.gov.br/>>.

Banco de Dissertações e Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>.

Hot 100 Brasil/ Time Machine. <<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>>.

André José Adler. <<http://andreadler.blogspot.com>>.

Milton Nascimento. <www.miltonnascimento.com.br>.

Museu Clube da Esquina. <<http://museuclubedaesquina.org.br>>.

Museu da Pessoa. <<http://www.museudapessoa.net/clube/>>.

Toninho Horta. <<http://www.toninhohorta.art.br/disco.php>>.

Youtube. <www.youtube.com>.

ANEXO I - ROTEIROS SEMI-ESTRUTURADOS UTILIZADOS NAS ENTREVISTAS REALIZADAS

As perguntas que seguem intermediaram as entrevistas com os artistas abaixo relacionados. Contudo, no desenrolar das conversas, outras questões chegaram a ser abordadas.

Com Fernando Brant

1. Muitas de suas letras fazem referência a uma tradição cultural/religiosa de Minas Gerais e, também, valorizam a natureza, o “povo” do interior e aludem ao cotidiano, à infância e a um passado colonial. Que relações você atribui entre suas obras e o contexto político-social em que elas foram geradas?
2. Você achava que tais valores mencionados poderiam transformar o homem e sua realidade?
3. Algumas de suas composições, como “Roupa Nova” e “Ponta de areia”, tematizam o “trem de ferro”, um meio de transporte largamente identificado com Minas Gerais. O que significava o abandono e a decadência dos trilhos abordados nessas letras?
4. Para você, o Clube da Esquina compartilhou de uma certa mineiridade?
5. Em suas composições é possível perceber várias citações diretas e indiretas de Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Como você conjugava essas referências com o material musical?
6. Como se davam as parcerias entre os músicos e letristas do grupo?
7. Levando em conta o caráter amplamente coletivo do Clube da Esquina, como você o interpreta? Foi um movimento musical?
8. Para você, em que o Clube da Esquina se diferenciava do Tropicalismo?
9. Você atuou como produtor do LP *Milagre dos peixes* (1974), um disco bastante censurado. Como se deram os trâmites relacionados à sua produção, inclusive com a EMI-Odeon?
10. “Coração de estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, acabou ficando muito associada às campanhas pela redemocratização, sobretudo via manipulação da mídia. Na época, houve desavenças entre os “sócios” do Clube da Esquina desencadeadas por tal vinculação política?

Com Márcio Borges

1. Considerando a musicalidade e as amizades entre os expoentes do Clube da Esquina, como você interpreta o grupo no contexto do Brasil ditatorial?
2. Você acha que o Clube da Esquina deveu alguma coisa à Tropicália?
3. Para que eu possa compreender a sua percepção acerca do cenário político dos anos 1960/70, você cultivava um sentimento de luta pelo socialismo? Expressava isso em suas letras?
4. Existiu um polo do CPC em Belo Horizonte? Você chegou a participar? Participava de outros movimentos estudantis?
5. Em “Alunar” e em “Um girassol da cor do seu cabelo” você fala em morte: “não preciso de seu medo, mamãe, só morrer é seguro”; e “se eu morrer não chore, não/ é só a lua...”. Você achava que não sairia vivo daquela época marcada por tamanha efervescência cultural e, ao mesmo tempo, tantas incertezas, inseguranças e repressão?
6. As metáforas “da noite”, “da “sombra” e “da escuridão” são recorrentes em suas letras, como, por exemplo, em “Clube da Esquina”, “Tarde”, “Estrelas” e os “Os povos”. Gostaria que você me falasse um pouco sobre isso.
7. E a respeito da metáfora do “dia que virá”... Ela também estava presente na produção do Clube da Esquina?
8. Sua letra para “Hoje é dia de El Rey” foi totalmente censurada. O que ela retratava? A interpretação de Milton, a instrumentação e o arranjo registrados no LP *Milagre dos peixes* (1974) vingaram a frustração do veto?
9. Muitos jornalistas consideram e/ou consideraram o Clube da Esquina como um “grupo mineiro”. Qual é a sua perspectiva a respeito dessa atribuição?
10. Você é o idealizador do Museu Clube da Esquina. Como e por que surgiu essa ideia?

Com Tavinho Moura

1. Suas composições sempre demonstram alguma relação com as culturas populares e religiosas de Minas Gerais, como, por exemplo, a adaptação da cantiga folclórica “Cálix bento”, gravada no LP de Milton Nascimento *Geraes*, de 1976. Eu gostaria que você me falasse um pouco sobre essa sua peculiaridade.
2. Percebo que você deu uma nova dimensão para os “sons do sertão”, para as sonoridades vinculadas às religiosidades populares e para aquelas outras consideradas como caipiras. Como é transformar esse material e colocá-lo em disco, no âmbito da indústria fonográfica?
3. Você acha que seu apreço pelo “sertão mineiro”, pela religiosidade popular e pelo “povo” simples o aproximou de Milton Nascimento? Sua obra e a dele têm relações nesse sentido?
4. A literatura de Guimarães Rosa foi uma fonte importante para sua criação musical?
5. Em sua perspectiva, o Clube da Esquina compartilhava de uma certa mineiridade?
6. “Como vai minha aldeia” foi sua primeira música em parceria com Márcio Borges. Aliás, Márcio afirma, em *Os sonhos não envelhecem*, que a letra foi composta logo após a morte de Che Guevara. Para você, como músico, o que ela representava?
7. Ainda sobre essa composição, sei que ela competiu em um festival realizado em Belo Horizonte em 1970. Quem participou e como era o clima desse festival?
8. Você teve problemas com a censura? Se sim, quando e como foi?
9. Quando o contatei por *e-mail*, você me disse que não se considera membro do Clube da Esquina. Por quê? A propósito, o que foi o Clube da Esquina para você, um movimento?

Documentos coletados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e de Brasília.

TN 2.3.9928 9676

"AO QUE VAI NASCER"

AUTORES: Milton Nascimento -
 Fernando Brant

CANTA: MILTON NASCIMENTO

MEMÓRIA DE TANTA ESPERA
 TEU CORPO CRESCENDO, SALTA DO CHÃO
 E EU VOU VÊO MEU CORPO DESCE
 DE BEM TE ENCONTRO NO MEIO DA SALA OU DA RUA
 NÃO SEI O QUE VOU CONTAR
 RESPOSTAS VÊM DO TEMPO
 UM ROSTO CLARO E SEBENO ME DIZ
 É EU CAMINHO COM PEDRAS NA MÃO
 NA FRONTE DOS DIAS ESQUEÇO O QUE É VELHO
 É O QUE É MANCO
 É E COMO TE ENCONTRO
 COMO A TE ENCONTRO

UM LORDELO FERIA MEU OLHO E NA BEIRA DA TARDE
 UMA LÓIA ME VÊ
 BRASIL É PAÍS DO FUTURO, MEUS FILHOS, MEUS NETOS,
 FUTURO ESTÁ AQUI
 PINTARAM OS CATOS DE TODAS AS CORES,
 NISSO EU NÃO
 NÃO É A FESTA, GUARDA A VOZ E O VIOLÃO
 E SÓ O CANTO
 E ENCONTRO O CANTO SO SE O CORPO ADORMECER

RESPONDE POR MIM O CORPO
 DE RUÍAS QUE A PRÓPRIA DOR INDICA
 É EU CAMINHO COM PEDRAS NA MÃO
 NA FRONTE DOS DIAS
 ESQUEÇO O QUE É VELHO E O QUE É MANCO
 É E COMO TE ENCONTRO
 COMO A TE ENCONTRO.

xix
 2.11.71

ENCAIXE-SE
 A BRASILEIRA

MARIA BELMA MIRANDA - 1965
 Cópia do T. C. O. P. - 1965

Confidência de Documento Especial
 AN/CODES
 1965

*Diversas não os
 eliminam encaixado
 na letra em pouco
 porém o caráter imp
 tante é a express
 na parte marcada
 onde o autor, a
 ver, deixa clara
 dissonância no fin
 do Brasil
 A consideração
 superior. Celso -*

TN2-3.10933

9676

"AO QUE VAI NASCER"

AUTORES: Milton Nascimento -
Fernando Brant

CANTA: MILTON NASCIMENTO

MEMÓRIA DE TANTA ESPERA
TEU CORPO CRESCENDO, SALTA DO CHÃO
E EU JÁ VEJO MEU CORPO DESCER
UM DIA TE ENCONTRO NO BEIJO DA SUELA DO MEU PÉ
NÃO SEI O QUE VOU CONTAR
RESPOSTAS VIRÃO DO TEMPO
UM ROSTO CLARO E SERENO ME DIZ
E EU CAMINHO COM PEDRAS NA MÃO
NA FRANJA DOS DIAS ESQUEÇO O QUE É VELHO
E O QUE É MANCO
E É COMO TE ENCONTRAR
CORRO A TE ENCONTRAR

UM ESPELHO FERIA MEU OLHO E NA BEIRA DA TARDE
UMA NÔÇA ME VÊ

QUERIA FALAR DE UMA TERRA
COM PRAIAS NO NORTE E VINHOS NO SUL
E A PRAIA ERA SUJA E O VINHO
VERMELHO, VERMELHO SECOU,
ACABA A FESTA GUARDO A VOZ E O VIOLÃO
OU SAIO POR AÍ
RASPANDO AS CÔRDES PARA O AMOR APARECER
RESPONDE POR MIM O CORPO
DE RUGAS QUE A PRÓPRIA DOR INDICA
E EU CAMINHO COM PEDRAS NA MÃO
NA FRANJA DOS DIAS
ESQUEÇO O QUE É VELHO E O QUE É MANCO
E É COMO TE ENCONTRAR
CORRO A TE ENCONTRAR,



2. "Beco do Mota" (Milton Nascimento e Fernando Brant)

TN 2.3.2949

"BÊCO DO MOTA"

(MILTON NASCIMENTO - FERNANDO BRANDT)

CLAREIRA NA NOITE, NA NOITE
PROCISSÃO DESERTA, DESERTA
NAS PORTAS DA ARQUIDIOCESE
DESSE MEU PAÍS

PROCISSÃO DESERTA, DESERTA
HOMENS E MULHERES NA NOITE
HOMENS E MULHERES NA NOITE
DESSE MEU PAÍS

NESSA PRAÇA NÃO ME ESQUEÇO
E ONDE ERA O NOVO FEZ-SE O VELHO
COLONIAL VAZIO
NESSAS TARDES NÃO ME ESQUEÇO
E ONDE ERA O NOVO FEZ-SE O VELHO
AVISO PEDRA FRIA

ACABARAM COM O BÊCO
MAS NINGUÉM LÁ VAI MORAR
CHEIO DE LEMBRANÇAS VEM O POVO
NO FUNDO ESCURO BÊCO
NESSA CLARA PRAÇA SE DISSOLVER

PEDRA PADRE FONTE NUA E O MURO
E O SOM CORTANDO A NOITE ESCURA
COLONIAL VAZIA
PELAS SOMBRAS DA CIDADE
E UM DIA ESTRANHA ROMARIA
LAMENTO ÁGUA VIVA

ACABARAM COM O BÊCO,
MAS NINGUÉM LÁ VAI MORAR
CHEIO DE LEMBRANÇAS VEM O POVO
NO FUNDO ESCURO BÊCO
NESSA CLARA PRAÇA SE DISSOLVEU



Lista de aprovar

1º) Não sei o que quer dizer
"Beco do Mota"

2º) Sem sentido. Linhas
mal concatenadas.

3º) Protesto.

8-7-70

Odete

Reg 1786/70

(segue)

*ETADH
Aprovado
em 24-7-70*

3. "Cadê" (Milton Nascimento e Ruy Guerra)

12-5.19428

"CADÊ"

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

AUTORES - Milton Nascimento - Ruy Guerra
CANTA: - MILTON NASCIMENTO

MEU PRINCIPE ENCANTADO
MEU PRINCIPE ENCANTADO
CADÊ TUAS BOTAS DE SETE LEGUAS
E A TILIN DE PETER PAN
E A TUA ESPERANÇA BRANCA DE NEVE
CADÊ QUEM LEVOU
QUEM LEVOU ?

MEU PRINCIPE ESPERADO
MEU PRINCIPE SUADO
QUE É DO BEIJO DA BELA ADORMECIDA
E A ESPADA DE CONDÃO
E O PAÍS MARAVILHOSO DE ALICE
CADÊ, QUEM LEVOU
QUEM LEVOU ?

MEU PRINCIPE ASSUSTADO
MEU PRINCIPE QUEIMADO

// CORTA A NOITE ESCURA DESSA FLORESTA //
// MATA O FOGO DO DRAGÃO //
TRAZ DA LENDA OS JOGOS DE NOSSA FESTA
PRA EU PODER BRINCAR

OLHAR
DANÇAR
FALAR
RODAR
PULAR
FICAR
ZELAR
CHEGAR
PARAR
CRUZAR
SORRIR
E DORMIR,

2.4.73.

(o que diz ele nas
seus permitidos)

VETADO

RECEBIDO POR

27/ABR 1315 E 008604

MJ-Dep-1001/14/08



1. "Credo" (Milton Nascimento e Fernando Brant)

CREDO

Milton Nascimento - Fernando Brant

CANTA:- MILTON NASCIMENTO

Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade
Viver derramando a juventude pelos corações

X Tenha fé no nosso povo que êle resiste .
X Tenha fé no nosso povo que êle insiste
E acorda novo, forte, alegre, cheio de paixão

Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova
Viver semeando a liberdade em cada coração

Tenha fé em nosso povo que êle acorda
Tenha fé em nosso povo que êle assusta

Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real
Caminhemos pela noite com a esperança
Caminhemos pela noite com a juventude

Soluto a gravação

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI
EXAMINADA PELO S.C.D.P. DA S.R. DO
D.P.F. - RJ, E LIBERADA PARA
GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA
NOS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 77
DO DEC. N.º 20.493, DE 24-01-46,
SOB O N.º 56.077

Rio, 19 de 6 de 78

[Assinatura]
CHEFE DO SCDP





SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Parecer Nº

Ilmo Sr

Chefe do SCDP/SR/RJ

Assunto: letra musical (revisão)

Tít: "Credo"

Autores: Milton Nascimento - Fernando Brant

Classificação: Liberada

A letra em exame é um hino de esperança e de fé em um caminhar para o melhor, de maneira forte, alegre e decisivo, semeando sonhos e esperanças na passagem.

Não nos parece, de maneira alguma, configurar-se em incitamento contra o regime vigente ou qualquer tipo de subversão à ordem estabelecida, pelo que sugerimos sua liberação.

Rio, 13 de junho de 1978

Gabriella Wagner Gomes

Téc. Cons. Mat 2.416.691

Sonia Maria Gallo Mendes

Téc. Cons. - Matr. 2.415.820

Téc. Cons. - Matr. 2.415.820



2. "Os escravos de Jó" (Milton Nascimento e Fernando Brant)

m " OS ESCRAVOS DE JÓ "

AUTORES:- Milton Nascimento - Fernando Brant
CANTA:- MILTON NASCIMENTO

|| DIZEM QUE ESTARR BOM
DIZEM QUE ESTARR BOM
DIFICIL VER UM TROÇO RIORR
MAS DIZEM NÓS ESTARR NA MELHOR ||

SE VIVER, EU SOU REU
SE MORRER, É SÓ VEU
|| MELHOR É COLHER FAVOS DE MEL
MELHOR MANDAR AS FAVAS VOCE ||

SAIO DO TRABALHO - EI
VOLTO PARA CAS - EI
|| NTO LEMBRO DE CANSEIRA MAIOR
EM TUDO É O MESMO SUDR ||

Ó BELA RAPUNZEL
SEU JOVEM MENESTREL
PRECISA DE UM POUÇO DE AMOR
MAS QUE NTO FAÇA MUITO CALOR

A VACA VITORIA LAMBEU, LAMBEU, MEXEU, MEXEU
E REMEXEU... DO
QUEM FALAR PRIMEIRO, QUEM FALAR PRIMEIRO
VAI SER AQUELE QUE COMEU
GRITOS DE ALEGRIA, DE HISTERIA, E LUZES E BOMBAS
BOMBA CAI DO CEU
(QUE FLOOR)

SAIO DO TRABALH-EI
VOLTO PARA CAS -EI
|| NTO LEMBRO DE CANSEIRA MAIOR
EM TUDO É O MESMO SUOR. ||

etada

*Conteúdo polêmico
sua e no ato
condas pornografia.*

no 2.4.73

havia de...

pornográfica

etada

2.4.73.

MJ-DPE-TCOP/CR/GB

27/02/73 008604

RECEBIDO POR

VETADO



"OS ESCRAVOS DE JÓ"

AUTORES: Milton Nascimento - Fernando Brant

CANTA: MILTON NASCIMENTO

SAID DO TRABALHO - EI
VOLTO PARA CAS - EI
NÃO LEMBRO DE CANSEIRA MAIOR
EM TUDO É O MESMO SUOR

9.5.73.

DBS: REVISÃO DE CENSURA APÓS MODIFICAÇÕES.

consta como ^{petada} ~~apurada~~ sob n° de Registro 19.991

Provamos a quadra
(verso) em pauta, pois devendo
ser gravada em pauta da
plantas da letra.

KAMINADA PELO S. DP DA S. R. N. 10
 PE-03, E LIGADA P. RA
 RAVIÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA
 OS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 77
 O DEC. N.º 20.493, DE 04.01.46,
 JOB ON.º 19.991 23

16 de 1-2
CHEFE DO SCDP

Madrini di P. De Luca
c. 115
to 15.5.77-3



3. "Hoje é dia de El Rey" (Milton Nascimento e Márcio Borges)

3 "HOJE É DIA DE EL-REY"

12.3.1972

AUTORES:- Milton Nascimento - Marcio Borges

CANTA:- MILTON NASCIMENTO

Filho) NÃO PODE O NOIVO MAIS SER FELIZ
NÃO PODE VIVER EM PAZ COM SEU AMOR
NÃO PODE O JUSTO SOBREVIVER
SE HOJE ESQUECEU O QUE É BEM-QUERER
RUFAR TAMBORES, SAUDANDO EL-REY
NOSSO AMO É SENHOR E DONO DA LEI
SOAI CLARIM POIS O DIA DO ÓDIO É O DIA DO NÃO
VEN COM EL-REY

Pai FILHO MEU, ÓDIO VOCÊ TEM
MAS ALGUÉM QUER PROVAR O SEU AMOR
SEM CLARINS E SEM MAIS TAMBOR,
NENHUM REI VAI MUDAR A VELHA DOR

Filho JUNTAI AS MUITAS MENTIRAS
JOGAI SOLDADOS NA RUA
NADA SABEIS DESTA TERRA
HOJE É O DIA DA LUA

PAI FILHO MEU, CADÊ TEU AMOR
NOSSO REI TÁ SOFREENDO A TUA DOR

Filho LEVA DAQUI TUAS ARMAS
ENTÃO CANTAR PODERIA
MAS EM TEUS CAMPOS DE GUERRA
DENTEN PORQUE A POESIA

Côro EL-REY VIRÁ CALAR...

Pai MEU FILHO VOCÊ TEM RAZÃO
MAS ACHO QUE NÃO É EM TUDO
SE A GENTE FOSSE O QUE PENSA
ESTAVA EM OUTRO LUGAR
MEDO NINGUÉM TINHA AGORA
E TUDO PODIA MUDAR

Filho MATAI O AMOR, POUCO IMPORTA
POIS OUTRO HÁVERÁ DE SURTIR
O MUNDO É PRA FRENTE QUE ANDA
MAS TUDO ESTÁ COMO CSTÁ.
HOJE ENTÃO É AGORA
PIOR NÃO PODIA FICAR

Pai LARGUE SEU DONO, VIAJE NOUTRA POESIA/
SE HOJE É TRISTE E CORAGEM PODE MATAR
VEM, AMIZADE NÃO PODE SER COM MALDADE
SE HOJE É TRISTE A VERDADE
EMPURRE A PORTA SOMBRIA
ENCONTRE NOVA ALEGRIA PARA AMANHÃ.

*Contando a história -
mente e política*
Márcio Borges
12.3.1972
do dia 9/2

VETADO

2/AN 1172 C0806
INSTITUTO FOC

Coordenação de Documentos Especiais
AN/CODES
Ribeiro