

RODRIGO FRANCISCO DE OLIVEIRA

MIL TONS DE MINAS

**Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência
e mineiridade na música popular brasileira**

INSTITUTO DE HISTÓRIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
2006

RODRIGO FRANCISCO DE OLIVEIRA

MIL TONS DE MINAS
Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência
e mineiridade na música popular brasileira

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para o para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Newton Dângelo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
2006

Dissertação submetida à comissão examinadora designada para avaliação como requisito para a obtenção do grau de mestre em História.

Uberlândia, de agosto de 2006

BANCA EXAMINADORA:

Professor doutor *Newton Dângelo* (orientador)

Professor doutor *Eduardo J. Tollendal* (UFU)

Professor doutor *Marcos Antônio da Silva* (USP)

*Dedico este trabalho aos meus filhos
gêmeos — Francisco e Alexandre —,
que tornaram esse caminhar mais
valioso, atento e musical.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador — professor doutor Newton Dângelo —, pelos momentos de orientação, amizade incondicional, troca de idéias e parceria humana.

Ao meu pai — Geraldo Teodoro —, por ter me mostrado alguns caminhos necessários, e à minha mãe — Maria Francisca —, por ter me mostrado os caminhos da música. À minha tia Fátima, por ter me apresentado o violão e a flauta.

Aos amigos e colegas Getúlio Ribeiro e Guarani Lavor, pelas gravações e pelos comentários sobre o Clube da Esquina.

Aos membros do Clube, por terem tornado minhas tardes mais harmônicas e melódicas.

À professora doutora Maria Clara Machado, pela atenção e pelas dicas de escrita, bem como às professoras doutoras Luciene Lehmkuhl e Kátia Paranhos.

Ao professor doutor Eduardo Tollendal, pelas dicas de direcionamento e leitura.

A Raquel Nogueira, pelo companheirismo, pela amizade e pela compreensão.

Enfim, a todos que contribuíram de alguma forma para que esta pesquisa se concretizasse.

RESUMO

Entre 1967 e 1978, a produção cultural e musical no Brasil passava por uma reavaliação; também nesse período se desdobrava a produção musical do grupo mineiro conhecido como Clube da Esquina, cuja obra é objeto de estudo deste trabalho. Nosso objetivo é compreender as canções desse grupo em seu contexto histórico e de atuação, a fim de identificar as características que o distinguem como movimento cultural. Para tanto, buscamos entender as teias da indústria cultural e o desenvolvimento do capital e das artes no universo da ditadura militar, tendo em vista a censura, as mudanças técnicas e estéticas dos meios artísticos musicais, as ideologias dos principais grupos de oposição ao regime militar no Brasil, o universo artístico e suas vicissitudes. Os procedimentos metodológicos incluíram leitura de fontes bibliográficas e análise da obra discográfica do clube — capas de disco, letras, estruturas de arranjo e orquestração das músicas — produzida entre a instauração do AI-5 e o momento de reabertura política, no fim da década de 1970. Com este estudo, pudemos constatar certa escassez de pesquisas sobre o clube no Brasil, sobretudo trabalhos que abranjam, também, os elementos formais da obra. Nossa análise sugere que esse movimento dialoga com a literatura, a dança e o cinema; também sugere que várias de suas músicas estabelecem um diálogo com a população ouvinte, relacionando produção artística e o momento histórico. Além disso, este estudo mostrou que a música do Clube, ao incorporar a cultura popular de Minas Gerais, situa esse movimento entre a cultura mundial e a cultura de Minas, numa fronteira elástica que separa e une características populares e vanguardistas.

Palavras-chave: cultura, indústria cultural, ditadura, movimentos musicais, vanguarda.

ABSTRACT

Between 1967 and 1978, Brazilian culture and music were reevaluated. Also in this period, Clube da Esquina — a musical group from the state of Minas Gerais whose musical production is this work's subject matter — begun its activities. Our goal is to understand the songs written by this group in its historical and production context, identifying characteristics that distinguish it as a cultural movement. For that, we try to understand cultural industry and the development of capitalism and arts during military regimen in Brazil with a focus on censorship, technical, aesthetical changes in the field of arts and music, ideologies of the main groups opposed to the dictatorship in Brazil, and artistic universe with its vicissitudes. Methodological procedures included bibliographic reviewing and analysis of Clube da Esquina's discography — sleeves, lyrics, arrangement structure and orchestrations — produced between the beginning of AI-5 and the political opening in the late 1970s. With this study, we succeeded in verifying certain lack of researches on the Clube da Esquina, above all works dealing with the formal elements of the group work. Our analysis suggests that this movement has kept a dialogue with literature, dance and cinema; it also suggests that many of the group's songs establish a dialogue with the listener and a relationship between artistic production and historical time. Besides, this study shows that, in incorporating Minas Gerais popular culture, Clube's music places this cultural movement between world culture e Minas Gerais culture, in an elastic frontier that separates and unites popular and vanguard characteristics.

Key words: culture, cultural industry, dictatorship, musical movements, vanguard.

SUMÁRIO

Introdução	
POR TODAS AS ESQUINAS, “JÁ NÃO SONHO, HOJE FAÇO”	8
Capítulo 1	
“DIVIDEM A NOITE, A LUA E ATÉ SOLIDÃO”	15
1.1 Cenário musical pré-Clube da Esquina	15
1.2 Soltando a voz nas estradas: gênese e desenvolvimento do Clube da Esquina	17
1.3 Na esquina entre as artes	38
Capítulo 2	
“RESISTINDO NA BOCA DA NOITE UM GOSTO DE SOL”:	
Clube da Esquina e a resistência ao governo ditatorial	48
2.1 Primeira travessia: dos festivais para o mundo	52
2.2 Segunda travessia: o desbunde e contracultura	57
2.3 Terceira fase — amadurecimento: a contracultura, o milagre econômico e o <i>Milagre dos peixes</i>	71
Capítulo 3	
“SOU DO MUNDO, SOU MINAS GERAIS”	94
3.1 Cultura popular e cultura de massa	95
3.2 Entre o local e o global	104
3.3 Valores em trânsito — Minas universal	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	131

Introdução

POR TODAS AS ESQUINAS, “JÁ NÃO SONHO, HOJE FAÇO”

UMA DAS “esquinas por que passei” na minha vida foi a universidade, onde encontrei um grupo músicos e apreciadores da música popular brasileira (MPB) que se tornaram meus amigos. Em nossas rodas de violão, flauta e percussão, trocávamos informações sobre diversas canções que marcaram nossas vidas. Nessa esquina, nesse cruzamento de utopias e de almas juvenis sedentas de cultura, veio minha vontade de pesquisar a música brasileira. Certa vez, um amigo mais velho que muito prezo comentou comigo o seguinte: pesquisar exige que se tenha afinidade com o objeto de pesquisa, pois esta é árdua e nos consome; o único prazer real ocorre quando nosso tema está para nós como a rua Paraisópolis está para a Divinópolis,¹ formando uma esquina onde podemos encontrar alegrias, dores, angústias, prazeres e amor ao sabermos que nos faz crescer como estudiosos e seres humanos.

Ainda adolescente, ganhei dois presentes fundamentais: de uma amiga, ganhei um violão; de outra, aulas de chorinho. As amigas — minha tia e minha mãe — não sabiam que, com tal atitude, selavam meu destino. Então, estudei música formalmente por seis meses; o que aprendi depois, aprendi sozinho e com ajuda de amigos da vida e da universidade: descobri Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Bosco, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Elis Regina e outros. Mas só depois conheci a música do Clube da Esquina, que me marcaria profundamente. Por três anos, eu acordava e ia dormir ao som de *Milagre dos peixes*, disco de Milton Nascimento de 1973, cuja música me causava imensa dor e me fazia querer chorar. Também me trazia um prazer indelével, a conduzir-me por terrenos da percepção sonora ainda não visitados. O sentimento que esse disco transmitia era o de artistas que lutavam utopicamente contra o silêncio de suas vozes — significado que descobri só alguns anos depois, quando me apaixonei por essa música. Mas devo aqui me afastar da paixão para não ferir minha escrita como pesquisador.

Após quatro anos pesquisando a MPB, descobri que meu conhecimento musical poderia acrescentar algo a outras pesquisas; que poderia cruzá-lo com meu conhecimento histórico e propor uma forma de pesquisa em História e música que não

¹ Numa das esquinas do cruzamento dessas ruas, em Belo Horizonte (BH), ficava um ponto de encontro que daria título ao movimento Clube da Esquina.

tomasse só os versos como objeto de análise; que introduzisse a análise de arranjo, harmonia, melodia e ritmo no estudo histórico da música brasileira — análise muitas vezes esquecida ou não privilegiada por outros pesquisadores; enfim, uma pesquisa que relese a leitura de outros, como a de imagens que ilustram capas de disco, e avançasse.

Por quais esquinas?

Muitas pesquisas enfocam um fenômeno importante, porém ainda obscuro, da história do Brasil: a cultura brasileira na ditadura militar, instaurada em 1964. Algumas tomam um caminho que vai da preocupação com a política institucional desse momento até o desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Nesta pesquisa, tentamos acompanhar a relação entre cultura e política e entre indústria cultural e cultura popular por meio da trajetória do Clube da Esquina, isto é, entre o lançamento dos LPs *Milton Nascimento*, de 1967, e *Clube da Esquina 2*, de 1978.

Neste levantamento bibliográfico, vários estudos sobre teatro, cinema, poesia e música se mostraram relevantes para esse viés de tratamento. Constatamos que, dentre as pesquisas sobre a produção artístico-musical dessa época, a maioria elege o movimento tropicalista, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, como o principal de então. Isso se evidencia pela quantidade de estudos sobre Tropicalismo e sobre Bossa Nova. Eis alguns títulos: *Gilberto Gil: todas as letras*,² *Tropicália: a história de uma revolução musical*,³ *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*,⁴ *Balanço da Bossa e outras bossas*,⁵ dentre outros. Também constatamos escassez de estudos sobre outros movimentos musicais e que vários movimentos artístico-musicais de relevância para a história da arte produzida no Brasil ficaram à margem da pesquisa na área da História e da cultura.

Isso nos fez refletir sobre os porquês dessa preferência e, a partir dessa reflexão, tentar redescobrir e acompanhar o momento histórico através da música do grupo mineiro Clube da Esquina, inaugurado por artistas de Belo Horizonte de projeção mundial, dentre os quais, Márcio Borges, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, Fernando Brant, Milton Nascimento e outros. Sua produção nos instiga a repensar o

² RENNÓ, Carlos. (Org). **Gilberto Gil**; todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 1997.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 35, 1998.

⁵ CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

mundo da ditadura por outros olhares, para entendermos melhor os chamados “anos de chumbo”.

O recorte cronológico desta pesquisa vai do primeiro disco lançado por Milton Nascimento, em 1967, até *Clube da Esquina 2*, de 1978; para nós, o último disco gravado pelo grupo. E se justifica porque dele podemos destacar o momento de ouro da produção artística do Clube, observando composição — letra e música —, arranjo, ficha técnica e capa de discos: elementos que podem proporcionar uma via de diálogo entre arte, política, cultura e poder. Notamos que, sobretudo a partir de 1968, o direcionamento da arte naquele momento histórico passa a ser preocupação contundente de artistas de várias formações; e a música feita então deixava entrever um comportamento de resistência ao regime e um redirecionamento da arte. O pensamento artístico se projeta à condição de possível instrumento de contestação à ordem política estabelecida naquele momento.

Nossos documentos de partida são os LPS e CDS lançados no período recortado. Ao tomá-los como objeto de análise, recorreremos a métodos ainda novos no âmbito da pesquisa envolvendo História e música; pois as pesquisas que se voltaram à canção popular, ou à MPB, dedicaram-se primordialmente às letras. Entretanto, numa pesquisa sobre a MPB na era da ditadura, sobretudo quando se trata do Clube da Esquina, não devemos ignorar a relação entre música e letra.

Dentre os motivos disso, citamos o fato de que, diferentemente do que houve em outras ditaduras do século XX, a ação dos militares após o golpe de 1964, ao ser contestada pelos artistas, materializou-se na censura;⁶ diferentemente de outras ditaduras, a do Brasil proibia só as letras de música que achava subversivas. No caso do Clube da Esquina, muitas canções proibidas foram tocadas mesmo assim, pois as letras não eram cantadas nem gravadas; contudo, a música que as acompanhava continha recursos musicais, como arranjos vocais e instrumentais, que tentavam dar o recado censurado. Exemplo disso é o LP de Milton *Milagre dos peixes*, de 1973, e sua versão ao vivo, de 1974.

São tantas as razões por que se deve considerar a inter-relação da letra com a música, que elas nos impelem a dizer: muitas pesquisas que não analisaram a esfera musical poderiam ficar mais ricas do ponto de vista interdisciplinar se tratassem do documento-canção como unidade.

Embora nossas fontes principais sejam LPS, recorreremos também a edições em *compact disc* (CD). A intenção é relacionar as músicas compostas na época mas não

⁶ Ver: MOBY, Alberto. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

lançadas comercialmente e, a partir daí, adentrar a discussão sobre autocensura artística no contexto do militarismo. O desenvolvimento de nosso tema em uma dissertação de mestrado guiou-se por uma obra literária: *Os sonhos não envelhecem*, de um dos mais importantes integrantes do movimento mineiro: Márcio Borges. O texto foi tomado como fonte primária para a pesquisa. Muitas vezes visto como memorialista por alguns historiadores cientificistas, *Os sonhos não envelhecem*⁷ pode oferecer ricos subsídios à pesquisa sobre a música mineira, sobretudo, ao historiador sem preconceitos.

Nosso objeto de estudo central é a música produzida pelo Clube da Esquina. Dela, analisamos as letras, tendo em vista a relação entre poética e estética, e as músicas, abordando as estruturas de harmonia, melodia, ritmo, arranjo e execução. Essa escolha se justifica pela nossa trajetória de vida e na academia, bem como pela necessidade de se estabelecer um diálogo entre arte, comportamento mundial e regional, cultura popular e políticas institucionais, cujo ponto de partida é a produção do Clube. A necessidade de observar a arte num período de opressão mundial e mudanças sociais diversas se impõe quando nos voltamos à pesquisa histórica no âmbito da cultura.

Das obras que nos dão base metodológica, destacamos *Tragédia moderna*,⁸ de Raymond Williams, da qual tomamos o conceito de *estrutura de sentimentos*. Outro conceito fundamental aqui é *espírito de época*, desenvolvido por Peter Burke. No que se refere ao conceito de Williams, pode-se:

*Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o que não há uma contraparte externa. Este elemento é [...] [a] estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte.*⁹

A estrutura de sentimentos se liga à perspectiva de exame e análise da obra de arte produzida em determinado contexto sociohistórico e ao desenvolvimento vinculado ao ambiente histórico. Nesses termos, trata-se de

*[...] algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com seu contexto social.*¹⁰

⁷ BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 1996.

⁸ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁹ CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 152.

¹⁰ WILLIAMS, op. cit., p. 37.

Graças à discussão histórica de W. Benjamin e T. Adorno na terceira década do século passado, a música popular ganhou projeção, traduzida no grande aumento e qualidade do número de adeptos, que, ao estudarem-na, tentaram estabelecer parâmetros elucidativos da cultura moderna relativos à produção artística e sua adaptação à sociedade de consumo — peça fundamental para o avanço do capitalismo. No dizer de Williams, obras de arte são documentos que carregam a aura de seu tempo de produção. A estrutura de sentimentos avalia a obra de arte no confronto entre seus valores internos e externos, sua comunicação com seu tempo, que parte da relação da própria obra com seu contexto histórico-social. Devemos salientar que usamos Adorno e Benjamin através dos estudos de Dângelo e Ridenti.

Essa tentativa de rever a História através da música conta com vários estudiosos dedicados à história de nosso tempo, sua cultura e suas representações, estudando a música popular. Dentre eles, figuram: Carlos Calado, autor de *Tropicália: a história de uma revolução musical*,¹¹ que dá pistas para a construção orientada por uma abordagem mais convincente do ponto de vista analítico; Waldenyr Caldas e sua *Iniciação à música popular brasileira*,¹² estudo onde o autor lida com diversas áreas do conhecimento histórico. Também revelador do ponto de vista da história artística (e comparativa) de um período é Marcos Napolitano (*História & música*),¹³ autor que procura integrar cultura, economia e política, dando a seu estudo uma característica nova e peculiar, tanto do ponto de vista analítico quanto do didático e informativo. Embora sejam específicas, essas obras têm métodos e formatos que englobam necessidades de observações relativas à cultura e ao movimento artístico-musical do país. Os problemas ou as debilidades de algumas obras acabam fornecendo indagações pertencentes às outras, que compõem uma complexa discussão sobre música, isto é, sobre as características e o desenvolvimento dela.

Outras obras complementam a pesquisa para lhe permitir transitar entre as propostas e interpretações de vários autores. Salientamos aqui *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*,¹⁴ onde Jairo Severiano e Zuza H. de Mello tentam fazer um anuário da música popular com acontecimentos centrais na política e na economia (nacional e mundial), mas sem a pretensão de analisar com profundidade as

¹¹ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: 34, 1997.

¹² CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. **História e música** — história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

¹⁴ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** — vol. 2, 1958–1985. São Paulo: 34, 1998.

composições, os aspectos político-sociais e os depoimentos dos compositores e cantores encontrados na obra, dividida em três partes. Também nos apoiamos em: *Anos 70 — literatura*,¹⁵ *Música popular — um tema em debate*,¹⁶ *Jazz — das raízes ao pós-bop*,¹⁷ *Análise semiótica através das letras*,¹⁸ *O livro de ouro da MPB*¹⁹ e *Sem receita — ensaios e canções*.²⁰ Em nossa leitura das capas de disco, a análise se apóia em *Modos de ver*,²¹ de John Berger. Também nos orienta o texto *Sons de história*,²² do historiador Marcos Silva, onde ele apresenta e discute problemas na composição de uma pesquisa histórica que se vale da música e dos meios de comunicação e destaca o que tentamos resolver aqui.

Para discutirmos esses autores, recorremos a outros escritores, cientistas políticos e historiadores que, através de suas análises do período em questão, contribuem para enriquecer esta pesquisa. Dentre eles, estão Maria Hermínia Tavares e Luis Weis,²³ que trazem à tona discussões importantes do ponto de vista da história cultural; dom Paulo Evaristo Arns,²⁴ autor de um relato extraordinário de um tempo de violência; e João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais.²⁵ Essas obras compõem importantíssimos estudos, proposições e diagnósticos sobre a sociedade da época em questão, trazendo à pesquisa o aparato sociológico e histórico de que necessitamos. São autores que dão pistas complementares à pesquisa e a enriquecem ao lhe darem a possibilidade de se situar problematicamente. Além das obras citadas, buscamos subsídios em artigos de revistas e jornais produzidos à época de nosso recorte ou fora dele — aqui se incluem, dentre outros, textos sobre o Clube publicados na revista *Veja* e no jornal *Pasquim*, um dos periódicos mais visados pelos censores da época.

Dividimos este estudo em três capítulos. No primeiro, discutimos o significado do Clube da Esquina para o seu tempo, seus diversos cruzamentos artísticos e culturais,

¹⁵ FILHO, Armando F.; GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloísa B. de. **Anos 70** — literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979–80.

¹⁶ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular** — um tema em debate. 3ª ed. São Paulo: 34, 1997.

¹⁷ PELLEGRINI, Augusto. **Jazz** — das raízes ao pós-bop. São Paulo: Códex, 2004.

¹⁸ TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

¹⁹ ALBIN, Ricardo C. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

²⁰ WISNIK, José Miguel. **Sem receita** — ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

²¹ BERGER, JOHN. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

²² SILVA, Marcos. Sons de história. **Revista de História Contemporânea 2** (entre o passado e o futuro). São Paulo: Xamã, 2002.

²³ ALMEIDA, Maria H. Tavares; WEIS, Luis. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes das intimidades contemporâneas**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁴ ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais: um relato para a história**. Petrópolis: Vozes, 1985.

²⁵ MELLO, João Manuel C. de.; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes das intimidades contemporâneas**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

e ainda como se formou e se estabeleceu como movimento musical. Para saber o que foi o Clube e quais peculiaridades o distinguem ou o aproximam de movimentos musicais de então, assim como de formas artísticas diversas que fazem “esquina” com o movimento mineiro, nossa discussão parte das próprias canções compostas por seus membros.

No segundo capítulo, tratamos da relação do Clube com a ditadura militar de 1964, com a contracultura e com o sentimento de opressão de época, a fim de mostrar o papel e desempenho do autor num momento crucial da juventude mundial e brasileira. Discutiremos a relação do Clube com sua época e com as idéias ideológicas pertencentes a esse momento histórico.

No último capítulo, discutimos a relação do Clube com a cultura popular de Minas Gerais. Como nos demais capítulos, partimos das canções para identificar os aspectos socioculturais que permeiam as letras e a obra do Clube. Para tanto, discutimos os conceitos de tradição, incorporação seletiva, cultura popular e hegemonia à luz do pensamento de autores como Stuart Hall, Jesus Martin-Barbero e Raymond Williams.

Queremos também destacar que a análise das capas de disco, feitas ao longo do trabalho, pretende levantar discussões acerca de arte e de publicidade. Devemos lembrar o leitor de que as imagens que aparecem devem ser pensadas como aparecem no LPS, de 30 por 30 centímetros quando fechadas e 60 por 60 centímetros quando capa e contracapa formam uma só imagem. Escolhemos deixar a imagem menor por motivo de coerência com a dissertação. Durante a análise dos discos, tanto da imagem quanto do conteúdo, usamos tanto os discos como sua reedição em CDs.

Devemos dizer que os elos que unem o mundo artístico-musical e a sociedade podem ficar cada vez mais fortes ou nítidos quando a pesquisa se desdobra de modo a ampliar os diálogos construídos até então. Nesse processo, não sabemos a que “esquinas” vamos chegar, mas estamos caminhando.

Capítulo 1

“DIVIDEM A NOITE, A LUA E ATÉ SOLIDÃO”

NESTE CAPÍTULO, pretendemos dialogar com a obra do Clube da Esquina produzida entre 1967 e 1978, enfocando sua formação como movimento de vanguarda, dada a sua originalidade e expressão cultural significativa, e seu lugar de atuação na música brasileira. Partimos de algumas canções que elegemos como mais significativas para tratar da evolução da obra desses músicos e compositores no decorrer da década de 1970. Também verificamos nesta pesquisa alguns traços significativos que nos levam a perceber que a música do Clube da Esquina dialoga intensamente com diversos movimentos de vanguarda de seu tempo e tem estrutura coincidente com a de outras formas artísticas como artes gráficas, cinema e literatura (poesia e prosa).

O capítulo se divide em três partes. Na primeira, descrevemos brevemente certos acontecimentos anteriores ao desenvolvimento do Clube da Esquina para que, dessa forma, possamos vê-lo como parte de um caminhar da música popular brasileira. Na segunda parte, enfocamos o Clube como movimento musical, observando sua formação e seu convívio com outros movimentos da época, entre influências diversas e cruzamentos culturais. Em primeiro lugar, tratamos do cenário musical contemporâneo ao Clube para, então, considerar sua gênese e identificar influências de outras escolas, bem como diálogos com movimentos musicais anteriores e contemporâneos às décadas de 1960 e 1970. Na terceira parte, mostramos o diálogo da obra do Clube com diversas formas artísticas; como tais formas estão intrinsecamente ligadas à música de compositores mineiros e como esse diálogo ocorre no contexto artístico das décadas de formação do Clube.

1.1 Cenário musical pré-Clube da Esquina

A nova fase da música brasileira começa com a Bossa Nova, acompanhando o desenvolvimento político-econômico inaugurado na década de 1950, pelo governo de Juscelino Kubitschek e seu plano de metas que pretendia modernizar o país; o lema era fazer “50 anos em 5”. A industrialização e a presença de multinacionais no país marcam o período, assim como mudanças culturais.

Já nos anos de 1920, o samba-canção era o estilo de música apropriado pela indústria fonográfica. Estruturado por notas sonantes “quadradas”, apresenta uma

poética baseada na desventura de um amor perdido e na autoflagelação. A partir de 1958, a bossa revolucionaria o formato da canção no país com notas dissonantes, arranjos sincopados e letras sobre o “amor e a flor”. A bossa viria romper com o modelo samba-canção em alguns sentidos e dar à música outra perspectiva: mais otimista e romântica. Na época, não só o samba-canção e a bossa se colocavam na tradição musical brasileira; também o choro, o partido alto, o samba-exaltação, o samba-de-trabalho e outros. Detemo-nos mais na bossa porque foi dela que o Clube recebeu a maior influência para a sua gênese.

Tal mudança estrutural na música no Brasil se vincula diretamente ao momento histórico-social que marca as mudanças econômicas na década de 1950. Acerca desse processo, Tinhorão afirma que:

[...] o problema da evolução da música popular está diretamente ligado a um processo geral de ascensão social, que faz com que a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semicultura das camadas médias, nas músicas de dança orquestradas, para acabar sendo “elevadas” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas.²⁶

Diante da afirmação saudosista de Tinhorão, Campos vê esse momento de outra forma. Diz ele:

De um lado permaneciam aqueles que possuíam uma visão ampla, viva, progressiva e aberta às novas formas de expressão musical popular e, no outro lado, refugiar-se-iam todos os saudosistas que tentavam apoiar-se em argumentos anacrônicos para justificar sua incapacidade de perceber coisas novas.²⁷

Se há estudiosos que condenam a Bossa Nova pela falta de exploração de temas sociais na música bossa-novista, também há os que a consideram como um movimento inovador da música moderna brasileira.

O projeto de “folclorização” da música popular sofreu um grande abalo com a eclosão da Bossa Nova, para a qual o resgate cultural do samba não passava pelo fato folclórico, mas pela ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia–ritmo–melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz).²⁸

²⁶ TINHORÃO, 1997, p. 62.

²⁷ CAMPOS, 1978, p. 74.

²⁸ NAPOLITANO, 2002, p. 62.

A segunda fase, ou segundo time da bossa nasce em 1962, com os “engajados”. Diferentemente dos criadores da bossa, os românticos, essa nova roupagem do movimento se preocupa com as causas sociais e tem letras de conteúdo político-social. Mas a estrutura das notas, os acordes dissonantes e o arranjo sincopado dos conservadores não tiveram alterações significativas — embora muitos, discordantes do teor elitista da bossa nova, propusessem a volta do samba ao morro —, mudam as letras e o enfoque.

Não só o samba e a bossa influenciaram o Clube; também o jazz, posterior à década de 1950, foi definidor de caracteres na música dos mineiros, sobretudo após 1973. De 1970 até 73, o grupo tem influências diretas de acontecimentos mundiais na música ocidental: o rock e o pop entram no Clube, rompendo esteticamente com o modelo nacionalista e formalista da Bossa Nova e dos projetos dos CPCs. A introdução de guitarras elétricas, teclados com efeito distorcido e outras características estéticas dão essa informação. É preciso pensar que, ao romper com as estruturas estéticas de uma escola musical, o Clube não as descarta: há sempre características que ficam, mas não são as que se destacam mais. Além dessas influências, podemos notar, em especial após 1973, uma influência ibérica muito forte no violão de Milton e em outros pontos da sua música. Voltaremos a tratar disso ao longo do texto.

Em meio a esses expoentes do universo artístico nas décadas de 1960 e 1970, surge um grupo que se distinguiria de seus contemporâneos em alguns pontos e com eles dialogaria em outros.

1.2 Soltando a voz nas estradas: gênese e desenvolvimento do Clube da Esquina

Em 1963, Milton Nascimento e Márcio Borges dão os passos iniciais para formar o movimento musical que viria a ser o Clube da Esquina. Mas que Clube é esse? Como imaginar e apreender conceitos, com um grupo tão grande e heterogêneo, com a diversidade de vertentes presentes em cada compositor desse movimento mineiro? Algo notável é o fato de ser Belo Horizonte (BH), para vários desses compositores, o primeiro lugar de intersecção das mentes e das musicalidades heterogêneas ou congruentes. Apontam para essa capital os diversos compositores que vêm do interior para crescer em sua vida profissional não artística, para acompanhar a família ou buscar outro lugar para viver. Nessa cidade, estavam outros, que receberam “mineiramente” os estranhos. Devemos salientar que, a partir de 1970, o Clube da Esquina se instala na cidade do Rio

de Janeiro; mas se deixa Minas, não deixa de levar características locais mineiras formadoras do espírito artístico dos integrantes do Clube.

Milton Nascimento, Beto Guedes, Wagner Tiso e Fernando Brant eram forasteiros, homens de outras cidades que encontraram em BH um lugar para viver — observando-se que as capitais davam mais condições para o jovem trabalhar e construir a vida. A cidade foi o lugar onde começou, em meio à ditadura militar de 1960, o movimento contemporâneo rotulado de “toada moderna”, e que é mais do que isso. A capital mineira vivia, à época, um crescimento migratório intenso. *A população de Belo Horizonte duplica durante a década de 50: de 352.724 habitantes em 1950, para 693.328 em 1960.*²⁹

Ante o quadro musical e artístico do fim da década de 1960, muitos pesquisadores apontam o Tropicalismo como 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; que não tenham reconhecido nela uma nova roupagem. Surgido paralelamente à Tropicália, o Clube de fato mantinha comunicação direta com o eixo Rio–São Paulo, através dos festivais e da visibilidade destes no mundo artístico, mas seu surgimento e sua consolidação se diferenciam. O movimento mineiro nasce nos anos de ditadura militar, embora seu verdadeiro início esteja na formação pessoal de cada integrante e em seus encontros.

Interagindo com os integrantes, está Belo Horizonte: palco onde o status do Clube foi elevado à categoria de movimento da década de 1970, tornando Milton Nascimento conhecido no exterior. O germe do movimento está no encontro dele com a vida boêmia da cidade, em 1963; em 1967, ele apresentaria a música do grupo nos festivais da canção do eixo Rio–São Paulo, que impulsionaram o que viria a ser o Clube da Esquina:

*Milton Nascimento ganha o prêmio de melhor intérprete no 2º Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro (RJ). “Travessia”, dele e de Fernando Brant, fica com o segundo lugar na categoria melhor canção. Também de sua autoria, a canção “Morro Velho” fica em sétimo lugar.*³⁰

Nesse período, a amizade e o companheirismo entre Milton e Márcio aumentam, e a semente mineira do movimento é lançada; juntam-se a eles Fernando Brant e Ronaldo Bastos e, mais tarde, Beto Guedes e Lô Borges, dentre outros. Mas a primeira

²⁹ **Nosso século.** São Paulo: Abril Cultural, 1980, v. 4, p. 12.

³⁰ SEVERIANO; MELLO, 1997, 2v, p. 116–17.

parceria de Milton seria com Wagner Tiso, maestro e arranjador. Ambos de Três Pontas (MG), começaram a tocar para as primeiras platéias ainda nessa cidade, em bandas de baile — a grande escola de Milton. Nas décadas de 1960 e 70, os dois se destacariam como grandes artistas.

A comparação entre o Clube da Esquina e o Tropicalismo foi comum. Na verdade, esses movimentos se aproximam porque compartilham características fundamentais, só perceptíveis ao longo do tempo, como uso de guitarra elétrica, temas sociais sem panfletarismo e influências de bossa nova, rock progressivo, canção popular brasileira, jazz, música popular brasileira (MPB) engajada e pop. À parte essa convergência, há outra: os puristas acusavam ambos de trair a música brasileira ao incorporarem a ela valores e influências exteriores à realidade cultural nacional do momento histórico em que surgiam.

Comercialmente, há diferenças. As músicas tropicalistas suprem uma demanda mais intensa: nota-se nelas um padrão direcionado ao rádio, com tempo e tamanho apropriados à veiculação conforme os ditames da indústria radiofônica. As do Clube, muitas vezes, são diferentes do padrão industrial usado em razão dos tempos de duração. As músicas do Clube não obedecem a um padrão meramente mercadológico; a estética pode influenciar um tamanho mínimo ou extenso de cada canção, demonstrando uma intencionalidade que vai além da simples padronização mercadológica. Embora as músicas difiram, o Clube buscou na Tropicália vários elementos para formar suas “esquinas” e, assim, [...] *dentro da imensa diversidade sonora produzida até então, [...] reposicionou o espaço da MPB, certificando com qualidade a incorporação dos diversos elementos propostos pela Tropicália e outros movimentos.*³¹

Mesmo similar aos demais movimentos, o Clube da Esquina se revela ímpar pela formação, modo de compor e origem geográfico-cultural, dentre outras características, mostrando que há várias maneiras de agir e pensar na mesma época. Porém, os pontos mais significativos que os diferenciam são formação e modo de composição e produção. Diferentemente da Bossa Nova e do Tropicalismo, o Clube não era um movimento formado de dentro para fora, que se via como movimento formal de música brasileira; não se caracterizava como movimento manifesto nem trazia a bandeira e o respaldo formal de mobilização artística.

³¹ VILELA, Ivan. **O movimento**. Disponível em: <<http://www.museuClubedaesquina.org.br>>. Acesso em: 14, out. 2005.

Ainda que [...] [tenha] apresentado uma nova perspectiva musical, o Clube da Esquina não foi visto pela mídia e pelos estudiosos como um movimento. Mas, sem sombra de dúvida, se constituiu apropriando-se de um alicerce oferecido por diversos movimentos musicais e culturais pregressos.³²

Outra diferença do Clube foi a informalidade de sua apresentação, composição e formação; e é justamente aqui que se instaura um ambiente de abertura da própria arte, em que esse grupo se destaca dos anteriores e dos posteriores, como o Movimento Artístico Universitário (MAU) e a vanguarda paulistana, ambos de 1970.

[...] o Clube propôs rupturas em relação às maneiras disponíveis de articular socialmente a produção cultural. Sua “abertura” implica a disposição de incluir informações estéticas originárias de outros campos artísticos ou de fontes tão diversificadas como a cultura popular do interior de Minas, o jazz, o rock ou a música latino-americana. Implica também o costume de incluir músicos e poetas de diversas procedências em seus discos e amalgamá-los ao Clube, fazendo com que adotassem sua informalidade e seu impulso criativo. Mais além, ele produziu a crítica das tendências especializantes e exclusivistas, incluindo as vozes de crianças, velhos, contra-regras, amigos, afirmando a música como produção social para além dos “músicos profissionais”. Neste sentido, o Clube permanece aberto a quem “quer chegar”, ou seja, acessível do ponto de vista de uma coletividade que não se limita espacial, social e temporalmente.³³

Em sua pluralidade, a chamada “informalidade” do movimento não se restringe a incorporar “quem chega”; também inclui o modo de compor: a maioria das canções é escrita em parcerias não impostas previamente e acontecem de forma livre e tranqüila (e acidental), como em *Clube da Esquina 1 e 2*, onde a música surge antes das letras, que vêm à revelia. A ficha técnica dos discos mostra que os artistas não têm instrumento fixo, por isso o músico que toca flauta toca, também, violão, guitarra e ainda faz orquestração em dada canção; noutra, pode ser apenas criador de letra, melodia ou arranjo. Além da informalidade, o Clube traz características diversas que incluem a coletividade e agregação nas composições, nos arranjos e nas gravações. Os possíveis sentidos das palavras que compõem o nome do movimento reforçam essa idéia. *Clube* sugere agregação, coletividade, união — coletividade expressa nos modos de gravação e composição; *esquina* sugere a informalidade do grupo frente às diversas etapas de sua música — composição, arranjo, orquestração etc. — e a urbanidade de “sócios” fundamentais.

³² VILELA, 2005.

³³ GARCIA, Luiz Henrique. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**. 2002. Dissertação (mestrado em História) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000, p. 22.

Também deixa entrever a informalidade a própria concepção de movimento musical: o grupo não se via como algo pré-elaborado ou preestabelecido.

Em termos de prática musical, a primeira vez que a expressão Clube da Esquina aparece é no disco Milton (1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram “Desafinado” para a bossa nova ou “Tropicália” para o tropicalismo. O que ela nos oferece são indícios de que a identidade do grupo se baseia na relação coletiva que a esquina corporifica.³⁴

Contudo, é preciso salientar: mesmo que o Clube da Esquina não apresente intencionalidade em se intitular como movimento propriamente dito, seus autores estão, a todo tempo, a demonstrar que o grupo existe. Ao intitular músicas e discos e compor imagens para apresentação das capas, demonstram, dentre outras coisas, que o grupo não se dizia um movimento, mas se comportava como tal. Que fique claro: foi a própria crítica jornalística que atribuiu ao Clube o seu nome, ainda que duas canções do grupo tenham esse nome, assim como dois discos; logo, o ato de intitular os documentos poético-musicais em grupo pode caracterizá-lo como tal.

Ao notar diversos fatos, apesar da não-intencionalidade do grupo mineiro em se intitular como movimento, podemos observar que o Clube se fez como movimento sim! Mas de forma diferenciada dos demais movimentos importantes da MPB. Diferentemente do que pensa Garcia, a enunciação estética existe, porém se distingue formalmente da de outros movimentos de vanguarda. Assim, podemos demonstrar aqui o que queremos dizer: não é pretensão deste estudo relacionar a poesia do Clube com o movimento modernista, embora ela exista — tal como no Tropicalismo. A diferença é que as citações do Clube relativas ao movimento artístico do começo do século XX são implícitas, e não explícitas, como na Tropicália.

Vários encontros foram importantes para florescer o que mais tarde seria chamado de Clube da Esquina. No livro memorialista *Os sonhos não envelhecem*,³⁵ Márcio Borges, o autor, mostra vários aspectos que, se desdobrados, facilitam a compreensão do que foi o movimento artístico mineiro de maior projeção mundial. Nessa narrativa, vemos que a idéia de união e grupo pesa na formação do movimento. Outros fatores também se evidenciam, como os lugares de criação e convivência: bares e esquinas, de enorme importância para a formação do Clube e para a caracterização da juventude das décadas de 1960 e 70. Para o Clube, havia os lugares de convivência

³⁴ GARCIA, 2000, p. 24.

³⁵ BORGES, 1996.

onde o grupo, em seus primeiros passos — leiam-se “encontros etílicos” entre Márcio, Milton e Fernando Brant —, conquistava a si mesmo, num clima especial de amizade e correspondência. Esses espaços incluem os edifícios Levy e Maleta, o Ponto dos Músicos, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e o Bigodoaldo's: todos eram palcos da descoberta de jovens que amavam literatura, cinema, bebidas e amizade. Nesse sentido, a urbanidade e a casualidade caracterizam o Clube e sua obra artística. A casualidade se expressa no modo de composição e na própria vivência dos autores e participantes.

Viola violar³⁶

Eu estou bem seguro nessa casa/ Minha viola resto de uma feira/ A minha fome morde seu retrato/ Brindando a morte em tom de brincadeira/ E amanhã mais vinte anos/ Desfilados na avenida/ Arranha-céu, ave noturna/ No circuito dessa ferida/ Violar, vinte fracassos de mudar o tom/ Vinte morenas para desejar/ Vinte batidas de limão/ Eu estou bem seguro nessa casa/ Comendo restos nessa quarta-feira/ Minha viola toca seu retrato/ Cantando a morte em tom de brincadeira/ E amanhã mais vinte anos/ Desfilados na avenida/ Arranha-céu, ave noturna/ Ê viola, toca ferida/ Violar a velha brincadeira/ Violar, vinte morenas para desejar/ Vinte certezas nessa mão.

“Viola, violar” exemplifica bem o espaço de composição do Clube, além de mostrar a boemia como forma de convivência e a noite como ocasião privilegiada para a composição, o encontro e a troca de idéias — isso, aliás, se expressa também em “Clube da Esquina 1”.

Clube da Esquina 1³⁷

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/ Na 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 o novo encontrarei/ E no curral D'El rey/ Janelas se abram ao negro do mundo lunar/ Mas eu não me acho perdido/ Do fundo da noite partiu minha voz/ Já é hora do corpo vencer a manhã/ Outro dia já vem/ E a vida se cansa na esquina/ Fugindo, fugindo pra outro lugar.

³⁶ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Viola, violar. In: **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973.

³⁷ BORGES, Marcio; BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina 1. In: **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

Tratando do cenário musical desse contexto, em particular essa canção, Alberto Moby indaga: *Qual o sentido da canção? Reflexão pessoal/existencial? Análise da conjuntura? A voz do cantor parte do fundo da noite, as pessoas estão fugindo de/prá outro lugar, mesmo que o cantor não se ache perdido, mesmo quando as portas estão todas fechadas.*³⁸ Os sentidos da canção, além de se vinculam ao cenário urbano-noturno de BH, dialogam com o contexto histórico-social. A noite, a lua, a calçada e o Clube são os elementos patentes nessa canção e retratam o encontro e o convívio em grupo, cujo modo de composição inclui a informalidade, a amizade e a boemia.

O Clube da Esquina foi o movimento musical brasileiro da época de que participou o maior número de pessoas. Não só mineiros da capital e do interior; também pessoas de outras partes do Brasil e do mundo. A ficha técnica dos discos mostra essa diversidade, a informalidade e o multiinstrumentismo dos componentes. Vejamos a do disco *Minas*, de 1975:

*Ficha técnica: Toninho Horta: guitarra, violão e piano/ Wagner Tiso: piano e órgão/ Novelli: baixo/ Paulinho Braga: bateria e percussão/ Milton Nascimento: violão e voz/ Nivaldo Ornela; sax e flauta/ Beto Guedes: guitarra, percussão, viola e voz/ Chico Batera: percussão/ Nelson Ângelo: percussão.*³⁹

Como vemos, Toninho Horta toca violão e piano; embora sejam os instrumentos de harmonia mais usados, são diferentes. Beto Guedes toca percussão e guitarra, também diferentes entre si. Essa informalidade e pluralidade artística ainda vão mais longe. Em entrevista, Horta comenta a gravação do disco *Clube da Esquina*, de 1972:

*[...] foi um disco que teve muita liberdade de criação entre os músicos, [...] compositores [...] A gente ia pro estúdio, e quem chegava primeiro já ia trabalhando as músicas que o Milton mostrava, que o Beto mostrava, e a gente ia criando os arranjos na hora e quando não era o Wagner Tiso, era eu, e éramos sempre nós dois quem organizava a música para fazer a introdução.*⁴⁰

Mais que desordem, esse dado deixa entrever integração, amizade e indícios de informalidade, liberdade e pluralidade criativa.

A cidade, o ambiente urbano e a “esquina” são os palcos de várias canções que revelam a vida urbana e a boemia própria do sentimento juvenil das décadas de 1960 e 70. Vejamos “Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)”:

³⁸ MOBY, 1994, p. 137.

³⁹ NASCIMENTO, Milton. Encarte e ficha técnica. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

⁴⁰ HORTA, Toninho. Uberlândia (MG), 27 de março de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). Entrevista concedida a nós (grifo nosso).

Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)⁴¹

Lá vinha o bonde no sobe desce ladeira/ E o motorneiro parava a orquestra um minuto/ Para nos contar casos da campanha da Itália/ E do tiro que ele não levou/ Levei um susto imenso nas asas da Panair/ Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno/ Nas asas da Panair/ E lá vai menino xingando padre e pedra/ E lá vai menino lambendo podre delícia/ E lá 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 a memória guarda/ Dos tempos da Panair/ Nada de triste existe que não se esqueça/ Alguém insiste e fala ao coração/ Tudo de triste existe e não se esquece/ Alguém insiste e fere no coração/ Nada de novo existe nesse planeta/ Que não se fale aqui na mesa de bar/ 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 vivi/ Cerveja que tomo hoje é apenas em memória/ Dos tempos da Panair/ A primeira coca-cola foi me lembro bem agora/ Nas asas da Panair/ A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo/ Nas asas da Panair/ Em volta dessa mesa velhos e moços/ Lembrando o que já foi/ Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual/ Em volta dessas mesas existe a rua/ Vivendo seu normal/ Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais/ Em volta da cidade.

Nessa canção, observamos o ambiente ideal de composição e convivência do Clube, que dá origem a músicas diversas que se formam no ambiente dos bares e da cidade. O bar e o ambiente urbano são usados como lugar-tema de várias canções que demonstram o caráter lúdico e coletivo da convivência humana desses artistas. Em “Saudade dos aviões da Panair...”, podemos observar núcleos temáticos que revelam recreação e coletividade (o bar, o futebol, a infância lúdica, a memória e a juventude), o diálogo atencioso com o passado e a temática baseada na nostalgia; aqui, figura o espaço público, sugestivo da idéia de agrupamento, coletividade e ambientação urbana.

*Para o Clube, foi o espaço público que passou a exercer a função de meio primordial para a comunicação musical, lugar de trocas simbólicas, técnicas e afetivas. Isto transparece inclusive na construção de uma iconografia do Clube. São várias as fotografias publicadas em jornais e revistas semanais em que os membros do grupo aparecem na rua, sentados na calçada ou em bares.*⁴²

As próprias capas de disco informam o caráter de amizade e coletividade:

⁴¹ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar). In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

⁴² GARCIA, 2000, p. 25.



FIGURA 1 – Imagem digitalizada da capa de *Clube da Esquina 2*, disco de 1978.

Nessa foto — que ilustra um cartão-postal inglês e foi escolhida para compor a capa de um disco de 1978 —, podemos observar crianças unidas numa atividade lúdica, sugerindo liberdade, coletividade e amizade — característica já associada com a formação do Clube e que se estende a toda a obra. É evidente o critério da amizade, do envolvimento e do convívio fraternos entre os integrantes desse movimento. Além dessa informação, vemos dados como a calçada e o muro, deixando entrever o urbano: palco fundamental para tais criações.

A imagem nos leva a lembrar que *a vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia*.⁴³ Podemos observar nesta capa como o Clube da Esquina constrói uma imagem de si mesmo. A imagem é [...] *o resultado de uma tomada de consciência da individualidade, acompanhada de uma consciência de história*.⁴⁴ Portanto, ao escolher esse cartão-postal inglês, o Clube procurava uma roupagem, um modo de se representar ao público ouvinte. Nos LPS, a dimensão do desenho é maior e aberta: apresenta o Clube.

O sentimento de amizade é patente em várias canções que informam que movimento é esse e caracteriza sua criação e formação como movimento musical.

⁴³ BERGER, JOHN. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.p 11.

⁴⁴ *Ibidem*, 1972, p. 14.

Amigo, amiga⁴⁵

Meu pensamento viaja/ Em busca de encontrar/ Amigo, amiga/ Quando viajo por terra/ Me sinto mais seguro/ em terras de beira mar/ Amigo, amiga procuro/ Meu coração é deserto/ Em Busca de encontrar/ Amigo, amiga ou um rio/ E quem sebe um braço de mar/ Nas terras de beira rio/ Eu sei me sinto seguro/ Em todo rio me lanço/ De todo o cais me afasto/ Molho cidades e campos/ Em busca de encontrar/ Caminho de outro rio/ Que me leve no rumo do mar/ Mas falta amigo, amiga/ Meu coração é deserto/ Amigo, amiga me aponte/ O rumo de encontrar/ Amigo, amiga ou um rio/ E quem sabe um braço de mar/ Meu pensamento viaja/ Meu coração é deserto.

O sentimento de amizade é patente em várias canções que informam que movimento é esse e caracterizam sua criação e formação como movimento musical. O ato da comunhão, de *viajar* numa busca, a procura pelo amigo, isto é, a necessidade de *encontrar* um amigo para acalmar o *coração deserto*, revela uma união juvenil caracterizada pela convivência, sobretudo num momento de identificação da juventude com a união e o companheirismo, advindos de um sentimento acolhedor típico das Minas Gerais e, é provável, da própria contracultura. Temos em mente que a amizade não está diretamente ligada à contracultura, mas a união e o sentimento de igualdade e condescendência estão.

Em várias canções se nota a interação dos membros do movimento. Músicas como a que Milton fez para Lô Borges sugerem união, amizade e companheirismo:

Que bom, amigo⁴⁶

Que Bom, Amigo/ Poder saber outra vez que estás comigo/ Dizer com certeza outra vez a palavra amigo/ Se bem que isso nunca deixou de ser/ Que bom, amigo/ Poder dizer o teu nome a toda hora/ A toda gente/ Sentir que tu sabes que estou pro que der contigo/ Se bem que isso nunca deixou de ser/ Que bom, amigo/ Saber que na minha porta/ A qualquer hora/ Uma daquelas pessoas que a gente? espera/ Que chega trazendo a vida/ Será você/ Sem preocupação.

Em um momento como a década de 1970, período de opressão — ditadura e até mesmo opressão mundial —, podemos ver a fraternidade como forma possível de enfrentar ou mesmo tentar se/ter algo no âmbito da juventude.

⁴⁵ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Amigo, amiga. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

⁴⁶ NASCIMENTO, Milton. Que bom, amigo. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.



FIGURA 2 – Imagem digitalizada da capa do disco *Clube da Esquina 1*, de 1972.

A imagem da carga uma idéia de beleza atrelada à idéia de simplicidade; segundo J. Berger, ela pode ter inúmeros significados e finalidades, mas, para nós, ela significa união, amizade e companheirismo. Além disso, ela informa que algumas amizades de membros do Clube se dão desde a própria infância e, ainda mais, a infância; o sentimento de companheirismo pueril é, muitas vezes, uma característica muito forte no movimento mineiro.

A capa de *Clube da Esquina 1*, de 1972, exhibe dois meninos que, a nosso ver, representam Lô e Milton, bem como a comunhão e o companheirismo entre os membros do Clube. A contracapa do disco apresenta essas mesmas características: Milton e Lô caminham por Diamantina com várias crianças. A fraternidade se apresenta em imagens. O valor da união frente ao momento histórico de opressão mundial para além da ditadura e união da juventude em voga dessa mesma opressão é sintomático, e diz que essa juventude se via, a partir de então como categoria: foi por meio das rebeliões juvenis das décadas de 1960/70 que o quadro específico da união e da negação aos valores institucionais repercutiu, a ponto de influenciar uma geração. Sobre isso, podemos citar o movimento “é proibido proibir”, na França; o festival de Woodstock, nos Estados Unidos; e a contracultura, que começa com a literatura *beat* e se estende ao longo de décadas.

Os anos 50 e 60 do século XX foram marcados por profundas modificações de ordem econômica, política e, conseqüentemente, social em todo o mundo. O movimento da Contracultura iniciado pelos Beatniks nos EUA e o existencialismo francês propiciaram mudanças no meio da juventude do Ocidente e as manifestações culturais refletiam esses novos tempos, em especial a música.⁴⁷

A fraternidade e o reforço de valores de coletividade estão expressos no tipo de composição do Clube da Esquina, na qual quase todas as músicas são feitas em parcerias, as quais criam o espaço para que músicos interajam com não-músicos para compor uma obra que carrega, além da informalidade, característica sugestiva de integração e companheirismo. Consideremos parte da ficha técnica complementar do disco “Minas”:

Ficha técnica:

Menino — Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Promessas de Sol — Milton Nascimento e Fernando Brant

Minas Geraes — Novelli e Ronaldo Bastos

Nota-se nessa ficha técnica a união entre músicos e letristas na composição, exemplificando o caráter coletivo da canção do Clube da Esquina. Assim,

Considerando-se que a maioria das canções contidas na produção do Clube da Esquina são parcerias, ou seja, há um compositor para as letras e outro para a música, depreende-se que a característica de parceria na composição, aliada à produção em grupo — o mesmo grupo que esteve envolvido gravando, tocando e compondo, permaneceu trabalhando junto por cerca de oito anos — é muito importante.⁴⁸

Podemos dizer que toda a MPB usa parceria desse modo; mas, se olharmos para as canções do Clube, vemos que essas parcerias são muito mais constantes que em qualquer outro movimento musical. Os discos do Clube da Esquina não são “fechados”: o espaço de composição e gravação não se restringe a membros estáveis como Ronaldo Bastos, Beto Guedes e Márcio Borges; cada disco incorpora novos compositores, a exemplo de Alaíde Costa, Chico Buarque, Clementina de Jesus, Ruy Guerra e outros. Isso dá ao Clube um valor diferenciado, em que o diálogo com diversos atores da música, da poesia e do cinema é incorporado de forma a contribuir para a formação e

⁴⁷ VILELA, 2005.

⁴⁸ TEDESCO, Cybelle A. R. **De Minas, mundo**: a imagem poético-musical do Clube da Esquina. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 77.

composição do grupo. A troca de informações e a diversidade daí advindas deram aos discos um padrão estilístico aberto, mais abertura à arte e uma idéia maior de movimento na obra.

Também a incorporação de diversas escolas e influências se vincula à formação do Clube; aqui se incluem o modern-jazz, o rock, a música de protesto, a Tropicália e a Bossa Nova, dentre outros.

No início dos anos 60, em Belo Horizonte (MG), jovens músicos começam a se encontrar na cena musical da capital mineira. Eles produziam um som que fundia as inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do jazz, do rock'n'roll — principalmente The Beatles —, de música folclórica dos negros mineiros e alguns recursos de música erudita e música hispânica. Nos anos 70, esses artistas tornaram-se referência de qualidade na MPB pelo alto nível de performance e disseminaram suas inovações e influência a diversos cantos do país e do mundo.⁴⁹

Cada integrante do Clube trazia influências das mais diversas áreas do conhecimento humano e das mais diferentes escolas musicais e artísticas. Toninho Horta exemplifica esse tipo de incorporação de influências:

The Cream, Steve Vai, Traffic, Emerson, Lake and Palmer, Led Zeppelin. A gente ouvia de tudo. Nessa época, a gente tinha mais ligação: eu, por exemplo, com a Bossa Nova. Mas a gente ouvia de tudo. Eu tocava guitarra com distorção nessa época, com o Som Imaginário; [...] a gente ouviu aqueles guitarristas todos. Então, teve uma influência assim, que não foi tão marcante como a Bossa Nova, mas foi uma influência que deu pra colocar um pouco dessa marca pop nesses discos. Dessa época, do pessoal do Clube da Esquina, do Beto, do Lô, do Milton, e tal. Mas o Milton... o Wagner já tinham uma ligação com a música erudita, com a mãe e o pai, a mãe dele era professora de piano.⁵⁰

Quanto à musicalidade, são introduzidas maneiras de administrar os instrumentos, o arranjo, a orquestração e a rítmica, o que faz do Clube da Esquina um dos grandes movimentos de sua época, pois essas peculiaridades se traduzem em inovação, recriação e reapropriação, bem como o distinguem na década de 1970.

⁴⁹ VILELA, 2005.

⁵⁰ HORTA, 2004.

Milton inaugura uma nova forma de utilização do violão: como um instrumento ao mesmo tempo harmônico e percussivo. No samba e na bossa nova temos um violão batido dentro de um esquema rítmico. Na Tropicália e Jovem Guarda, a utilização do instrumento é feita de forma rasgueada (ou rasgada ou rasqueada é tocar violão passando os dedos ou a palheta pelas cordas correndo, de cima para baixo ou vice-versa, fazendo as cordas soarem; é uma forma não dedilhada de tocar violão), porém ainda respeitando um sistema rítmico predominante. Em Milton, poderíamos dizer que o violão passa a ser um instrumento arrítmico e de cordas percussivas.

A maneira de Milton de tocar o violão se difere da de outras, o que demonstra, de certa forma, influências ibéricas; em alguns momentos, lembra o violão flamenco. O modo rítmico de tocar o instrumento demonstra tanto características mundiais de releituras como de rupturas com estéticas pré-Clube. Devemos salientar que tais mudanças trazidas por Milton estão claramente incorporadas a partir de 1973, com o disco *Milagre dos peixes*.

A ruptura que o Clube traz para o cenário nacional e mundial excede o modo de tocar o violão introduzido por Milton. A estrutura das composições musicais denota uma nova empreitada artística se comparada ao modo de compor próprio da MPB.

Toda a base da música brasileira foi construída dentro de padrões rítmicos binários, ternários e quaternários. Milton desenvolve 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.⁵¹

Conforme mostra esta pesquisa, a produção do Clube da Esquina se divide em três partes, segundo a estética de composição, o arranjo, a instrumentação e a execução. A primeira parte inclui os dois primeiros discos do Clube no Brasil: *Milton Nascimento*, de 1967 — também conhecido como *Travessia* — e *Milton Nascimento*, de 1969; ambos bebem diretamente na estrutura trazida pela Bossa Nova, tanto de ritmo e melodia quanto nas características de orquestração, harmonia e arranjo.

Ao pensarmos no momento histórico, podemos ver que esse período marca o entroncamento entre a primeira fase da ditadura, pré-AI-5 e o recrudescimento do regime. A propósito da visão do cientista político espanhol Juan Linz, dizem Almeida e Weis:

⁵¹ VILELA, 2005.

[...] se para ele o autoritarismo em geral se caracteriza pelo pluralismo limitado e pela existência de fronteiras pouco definidas entre o proibido e o permitido, essa fluidez era mais acentuada aqui, dada a institucionalização apenas parcial do regime, sobretudo nos quatro anos e oito meses que transcorreram entre a posse do marechal Castelo Branco e a edição do AI-5.⁵²

A partir de 1970, com o disco *Milton*, começa outra fase, como observam estudiosos da música do Clube e a crítica. Trocando a placidez de suas músicas iniciais, próximas dos sons da bossa-nova, por um estilo mais marcante e também bastante expressivo musicalmente, Milton Nascimento reafirmou sua criatividade neste LPs.⁵³ Um desses estudiosos da obra do Clube, Ivan Vilela salienta essa transformação:

*Não obstante toda a musicalidade dos jovens do Clube, era visível que a sofisticação e os recursos dos elementos sonoros trazidos pela Bossa Nova permaneciam como referência de qualidade da MPB no exterior. Porém, é em seu disco “Milton”, de 1970, que Milton e os rapazes do Clube da Esquina passam a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente do passado da música brasileira. Esse disco tem como banda de apoio o Som Imaginário, mais Lô Borges e Naná Vasconcelos. Nele, o Clube se faz mais presente nas composições dos irmãos Lô e Márcio Borges e da sonoridade que funde recursos diversos existentes na MPB — como guitarras distorcidas — e inovações — como o uso determinante da percussão na música “Pai Grande”.*⁵⁴

Podemos notar que a gênese do Clube se dá em Minas, com a união e primeiras parcerias; mas o movimento em si, como foi visto pela crítica e pelo público, se dá no Rio de Janeiro, a partir de 1970, com o disco *Milton*. Tanto a gravação quanto a execução de *Milton*, de 1970, que virou show no teatro Opinião, desnortearam a crítica da revista *Veja*, de 29 de abril de 1979. O título da reportagem era: “A nova travessia”. O texto reconhece que o novo Milton, [...] *segundo suas próprias palavras, é o mesmo Milton revisitado: “Sempre fiz este tipo de música só que antes era rotulado de o músico tradicional ligado às raízes do nosso cancionário”.*⁵⁵ Esse disco mostra que o Clube incorporou o ritmo jovem chamado *rock and roll*, que transformou sua forma musical. Essa fase inclui, além de “Milton”, o disco *Clube da Esquina*, de 1972.

A terceira fase do Clube da Esquina é marcada pelo que chamamos de amadurecimento musical; começa com o disco *Milagre dos peixes* — todo censurado. A censura inaugura outra fase na música do Clube: agora a voz se transforma em

⁵² ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327.

⁵³ SOUZA, Tárík de. Os discos de 70/*Milton*. São Paulo, *Veja*, 23, dez./1970, s. p..

⁵⁴ VILELA, 2005.

⁵⁵ SOUZA, Tárík de. A nova travessia. São Paulo, *Veja*, 29, abr./1970, s. p..

instrumento não literal; e os instrumentos e o arranjo se desdobram para pôr na música o que os censores tiraram da letra. Musicalmente, a obra de Milton e do Clube assume uma nova forma; se conserva as inovações trazidas pela influência do rock, incorpora características da música experimental e do *modern-jazz*. Essa fase inclui, ainda, *Milagre dos peixes ao vivo*, *Minas*, *Geraes* e *Clube da Esquina 2*, que apresenta uma poesia sofisticada e incorpora outros sujeitos ao processo de composição e gravação, dando mostras do caráter de coletividade do Clube.

Do ponto de vista político, esse período é conhecido como “anos duros” ou “anos de chumbo” da ditadura militar, quando a censura foi ação comum contra a produção da MPB.

*Durante o regime militar não foi diferente o rigor da censura para com as artes em geral e sobre o trabalho jornalístico, tendo sido também reservada a este último uma atenção especial, nisso assemelhando-se sobremaneira à censura imposta à imprensa pelo DIP durante o Estado Novo. Segundo Ary Dillon Soares “A expansão mais acelerada da ação da Censura teve lugar durante o período mais negro por que o país passou: desde o AI-5, em dezembro de 1968, no governo Costa e Silva, até o fim do governo Garrastazu Médice”.*⁵⁶

As influências presentes nessa travessia do Clube da Esquina vão além do que os nossos compositores bebiam da cultura mundial; estão na formação de nossos compositores em Minas Gerais. O ambiente cultural que se respirava nas décadas de 1960 e 70, além da tensão política, cheirava à pólvora, bem como a um romantismo — isto é, à recuperação de uma era romântica ante a pesada industrialização, as mudanças urbanas e suas vicissitudes positivas, ou não. Influência os mineiros, a Bossa Nova exemplifica essa revisão do espírito romântico.

*Tudo bem examinado, isso quer dizer que as imagens continuam as mesmas porque a estrutura econômico-social continua a mesma. As diferenças são apenas formais, e não conseguem esconder essa verdade fundamental: a classe média brasileira continua a tentar acalmar as suas frustrações com a água de flores do romantismo.*⁵⁷

Ao contrário do que diz Tinhorão, podemos perceber que a música do Clube inova, e a inovação vai além da própria forma, pois podemos notar isso tanto nas letras como nas músicas. Se Tinhorão tivesse a possibilidade de ouvir musicalmente o Clube da Esquina, é provável teria outra idéia da música moderna brasileira. Se examinarmos

⁵⁶ MOBY, 1994, p. 88–89.

⁵⁷ TINHORÃO, 1997, p. 72.

as mudanças, tanto tecnológicas e ideológicas como comportamentais, veremos que os planos econômicos, sociais e políticos não se comportam formalmente cristalizados.

O envolvimento do Clube da Esquina com outras formas musicais de sua época mostra que os elementos poéticos, estéticos e políticos — ou o engajamento — interligam-se quando nos atentamos para a música produzida no período de ouro da MPB.

Acho que o Clube da Esquina não teria jamais a possibilidade de existir se não existisse o movimento estudantil. Ou seja, a UNE, se não existisse o Centro Popular de Cultura (CPC), se não existisse Carlos Lyra, se não existisse Geraldo Vandré, se não existissem todos aqueles que nos precederam e que eram os grandes ícones da época, a nossa história seria diferente.⁵⁸

Contudo, mesmo que primordial o envolvimento dos compositores — letristas e músicos — do Clube com o movimento criado no CPC por Carlos Lyra, devemos assinalar as ressalvas que separam a música do Clube da chamada música de protesto. Durante a criação musical na década de 1960, havia uma intenção revolucionária no sentido mais contemporâneo da palavra. A opção dos grupos de contestação ao regime se fazia presente de forma intensa; através das ideologias esquerdistas, a categoria artística se via como grande representante das massas no Brasil, embora fosse composta, em grande parte, por membros da classe média intelectualizada engajada que se viu como porta-voz de uma massa em silêncio. Essa mesma classe média, que se achava competente o bastante para levar o conhecimento de si mesma ao povo, caiu em tentativas de aproximação com as classes populares.

Por que insistiram, então, os responsáveis pelas diretrizes culturais da classe média brasileira, e particularmente a carioca, em mais uma tentativa de apropriar-se da cultura popular? Insistiram, como das outras vezes, por idealismo. Embora muitos dos orientadores da moderna tendência à comunhão com a cultura popular tivessem as suas tinturas de marxismo, a sua ingenuidade era evidente.⁵⁹

Os temas desenvolvidos nas letras de canções tidas como engajadas buscavam retratar o mundo popular, o trabalho do povo, o campo, a cidade e o martírio dos pobres (em termos econômicos). A maioria dos compositores que abordavam o “povo” nas canções não fazia essa música chegar a esse povo. A harmonia, a melodia e o ritmo das canções ditas pró-massa conservavam os caracteres advindos da Bossa Nova, que foi

⁵⁸ BORGES, Márcio. O Clube da Esquina. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 167–68.

⁵⁹ TINHORÃO, 1997, p. 85.

um movimento renovador da música, mas que era “bem-nascido”, pois provinha das classes abastadas do Rio de Janeiro. A representatividade que a categoria artística pensava em dar ao povo ou ao universo verdadeiramente popular chegava só aos estudantes, sobretudo àqueles da própria classe média. Tinhorão nos esclarece alguns pontos desse cenário sociocultural:

Nesse mesmo instante, a onda de nacionalismo desencadeada pelo ingresso decidido da economia brasileira no ritmo acelerado pelo desenvolvimento autofinanciado pela inflação, levou mais uma vez a classe média à consciência de sua alienação. Tal como aconteceria na primeira e segunda década do século, houve entre os elementos dessas camadas um súbito desejo de autoafirmação.⁶⁰

Vejamos “Canção do sal”:

Canção do sal⁶¹

Trabalhando o sal/ É amor o suor que me sai/ Vou seguir 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 sol 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 de estudar/ que é pra não ter meu trabalho/ E vida de gente levar.

Nessa letra, podemos destacar a abordagem da vida popular em que um trabalhador da salina vive seu labor. Salientamos aqui certa intencionalidade da MPB de Milton de relatar o trabalho popular, mas devemos lembrar que a arte do Clube se ligou aos modelos do CPC de forma alternativa. O Clube da Esquina não foi panfletário e, ainda, rompeu com as formas cepecistas após 1970, com o disco *Milton* — desse mesmo ano. Ao observarmos a estética da canção, podemos ver a fala do próprio trabalhador: *Água vira sal lá na salina/ quem diminuiu água do mar?/ Água enfrenta o sol lá na salina/ Sol que vai queimando até queimar*. Notamos aqui características herdadas de um modelo de composição de época, pois as estruturas de sentimentos contidas nesse tipo de canção se vinculam ao modelo desenvolvido ideologicamente nos setores intelectualizados da classe média; ao mesmo tempo, notamos que a luta contra opressão se dá num contexto mundial, e não só no contexto da ditadura militar brasileira.

⁶⁰ TINHORÃO, 1997, p. 81.

⁶¹ NASCIMENTO, Milton. Canção do sal. In: **Milton Nascimento** — Travessia. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

“Morro Velho” tem a característica que origina “Canção do sal”. Não podemos dizer que se põe como canção integrante de um projeto maior do CPC, pois, como já dissemos, o sentimento de opressão é mundial. Logo, podemos notar que o Clube tem duas fases principais definidoras do movimento: a primeira entre o engajamento e as propostas dos CPCs, a segunda fase é mais subjetiva, de uma poesia mais livre.

Morro velho⁶²

*No sertão da minha terra/ Fazenda é o camarada/ Que ao chão se deu/
Fez a obrigação com força/ Parece 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/ 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.*

Notamos aqui o contraste entre duas personagens: uma rica, outra pobre. Quando crianças, os dois meninos são iguais; mas, no decorrer de suas vidas, as diferenças se acentuam: o menino rico se torna doutor, e o menino pobre continua na mesma situação do pai, mostrando a perpetuação de sua condição. Essa canção se atenta para uma demonstração de diferenças de classes. Outra vez, podemos observar a fala do próprio personagem — *Não esqueça, amigo, eu vou voltar* — a enfatizar a intencionalidade baseada na estrutura do CPC.

A estrutura de sentimentos dos próprios autores indica incorporação de valores populares como trabalho, mostrando o envolvimento do Clube com suas próprias preocupações sociais e os meios engajados, além da necessidade de relatar influências estético-políticas de âmbito mundial e local que norteavam esse movimento. Uma suíte que engloba duas canções sugere isso: “Pescaria/O mar é meu chão” — de Dorival Caymmi e gravada por Milton.

⁶² NASCIMENTO, Milton. Morro Velho. In: **Milton Nascimento** — Travessia. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

Pescaria/O mar é meu chão⁶³

Ô canoeiro/ Bota a rede/ Bota a rede no mar/ Ô canoeiro/ Bota a rede no mar/ Cerca o peixe/ Bate o remo/ Puxa a corda/ Colhe a rede/ ô canoeiro/ puxa a rede do mar/ Vai ter presente pra Chiquinha/ Ter presente pra Iaiá/ Ô canoeiro puxa a rede do mar/ Cerca o peixe/ Bate o remo/ Puxa a corda/ Colhe a rede/ ô canoeiro/ puxa a rede do mar/ Louvado seja Deus/ Ó meu Pai/ Vai ter presente pra Chiquinha/ Ter presente pra Iaiá/ Ô canoeiro puxa a rede do mar.

Em primeiro lugar, essa música relata o trabalho do pescador dividido em etapas: *Cerca o peixe/ Bate o remo/ Puxa a corda/ Colhe a rede/ ô canoeiro/ puxa a rede do mar*. Além do pescador, há outras personagens que informam a aproximação dessa música com pessoas do povo: Chiquinha e Iaiá, cujos nomes sugerem uma identificação com o povo, dado o diminutivo no nome e o epíteto usado. Vemos que a canção é uma suíte, pois incorpora duas músicas de Caymmi numa só; também vemos estruturas ligadas à música de raízes populares e dialogando, ao mesmo tempo, com uma harmonia herdada da Bossa Nova. Em outras palavras, são duas influências ocupando o mesmo espaço na canção.

Embora beba em Edu Lobo, Carlos Lyra e nos demais expoentes da música engajada, a música do Clube se lançou como inovadora ante todas as formas artísticas musicais de sua época.

*Com Milton Nascimento, uma ponte se estendeu promissora entre os dois grupos até então antagônicos: neste jovem compositor reencontramos a riqueza harmônica que a BN soube dar à MPB, mais aquele balanço inquieto que veio sofisticar a quadratura limitada e ingênua de nossos sambas anteriores a João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lira e outros. E ainda mais o que é importante uma liberdade melódica, uma audácia linear, herdeira do trovadorismo luso-ibérico (mamado por Milton na sua infância — que melhor fase para o aleitamento com as raízes culturais de um povo ao ouvir os violeiros mineiros) e sua maneira elegantíssima de usar o ritmo rural da toada, misturando-o ao balanço do samba moderno, mostrando [...] aquilo que eu sempre dizia e não acreditavam: os ritmos rurais, se bem aproveitados e elaborados, podem injetar sangue novo na criação popular do compositor brasileiro. Mas pensavam que era piada de caipira.*⁶⁴

E ainda:

⁶³ CAYMMI, Dorival. Pescaria/ o mar é meu chão. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

⁶⁴ LOBO, Edu. In: **Milton Nascimento**. Reedição histórica do primeiro LP, 1987, s. p..

*Faltava o Milton acontecer na música popular brasileira. Havia dois grupos inconciliáveis: aquele, remanescente da fase bossa nova, de rico balanço e rica harmonia, mas inteiramente fechado às características da música rural, por julgá-la pobre e obsoleta. O outro, herdeiro daquela velha linha dos sertanejos da MPB, também invulnerável às conquistas da bossa nova, apregoando uma fidelidade um pouco ingênua aos ritmos e modos regionais. Ou talvez, impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de meios técnicos e de conhecimento harmônico.*⁶⁵

A aproximação da música de Milton com a música de raiz popular — música produzida e ouvida pelo povo — demonstra a diferença essencial que o Clube tem no cenário musical após 1964. A procura nacionalista — não do Clube, mas dos CPCs — pela identificação com essa música ocorre por meio da ideologia proposta pelos intelectuais da época. Mas no Clube há uma tentativa de formalização natural pela influência direta da cultura de raiz de Minas Gerais. Essa afirmação nos indica que a música do Clube foi, dentre a vanguarda musical de seu tempo, a que de fato conseguiu beber nas raízes efetivamente populares do Brasil — como veremos adiante.

No movimento mineiro, a comunicação com as formas populares ocorre de forma mais completa e, talvez, complexa. A comunicação com a cultura própria do povo foi diferenciada na forma musical e no conteúdo das letras. Mesmo assim, o grande público do Clube foram os estudantes secundaristas e universitários, e não o povo retratado na sua música. A música de Milton não conquistou efetivamente as classes populares, mas conseguiu ir além da harmonia moderna e elitista da classe média, rompendo as estruturas do modo de composição da chamada MPB. É preciso observar que a música do Clube da Esquina não apenas teve influências da Bossa Nova; também a reformulou harmonicamente, pois a estrutura poética da bossa foi transformada pelos movimentos musicais posteriores: substituiu-se o tema da “flor e amor” por temas sociais concomitantes aos movimentos políticos de então. Detemo-nos mais nessa discussão no terceiro capítulo.

Mesmo com liberdade artística, a música do movimento mineiro tinha, em seus dois primeiros discos, certa intencionalidade. Embora altamente informal em vários sentidos, a música do Clube teve um envolvimento político-estético que se aproximava da arte engajada da época.

⁶⁵ LOBO, 1987, s. p.

O parâmetro que nos norteava quando fazíamos as canções era também aquilo que foi mencionado aqui: eram músicas para serem repetidas. Músicas que tivessem o teor de palavras de ordem. A nossa motivação, como a motivação de toda essa geração que escreveu na nossa história a sigla MPB, não era fazer sucesso no sentido que hoje se busca, em que a pessoa procura ter um visual definido, um assessor de mídia, etc. Hoje, antes de estudar música, o cara se preocupa com o tipo de visual que ele vai adotar: hip-hop, pop, etc. Na nossa época não tinha muito essa preocupação e nem a preocupação do rótulo.⁶⁶

As palavras de Márcio Borges revelam um interesse diferente do que se vê em relação à música atual. Percebemos que hoje há uma preocupação demasiadamente comercial. Não queremos dizer que vendagem e lucro não interessassem mas que hoje a vendagem fonográfica se vincula mais ao lado da imagem do artista na TV do que à própria música. Naquela época — podemos notar —, o aspecto comercial se aliava a uma preocupação estético-política ligada a um ideal, uma utopia de época, um movimento e uma classe.

1.3 Na esquina entre as artes

Percebemos que o Clube da Esquina como movimento musical, ou de origem propriamente musical, conseguiu se comunicar com diversos meios artísticos anteriores ou contemporâneos à sua formação, demonstrando que a literatura, o cinema, a fotografia e o teatro se vincularam à forma e ao conteúdo das diversas composições do período delimitado. Nesses termos, o biênio 1966–68 é emblemático para o mundo artístico no Brasil.

Em 13 de dezembro de 1968 era promulgado o AI-5, considerado o marco de endurecimento de regime militar, em si autoritário desde o início, e que abriu o ciclo dos anos mais difíceis da história recente do país [...] Não foi à toa que as artes e, no nosso enfoque particular, a Música Popular Brasileira sofreram tanto com a censura naqueles anos. Ocorre que algumas expressões da MPB vinham justamente buscando um resgate de nossas raízes e do nosso imaginário mais genuíno, mas foram também visados por denunciarem e mesmo revelarem — para um Brasil que então e (ainda hoje) não conhece o Brasil — a penosa situação da maioria pobre da nossa população. Como bem demonstraram os festivais da canção, uma boa parte de MPB se colocou com um bastião de resistência, uma referência teimosa, corajosa, esperançosa, como a dizer que ditadura nenhuma pode calar a todos para sempre.⁶⁷

⁶⁶ BORGES, 2003, p. 168.

⁶⁷ ALBIN, Ricardo C. Cantos de resistência. In: **O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 284–85.

O Clube da Esquina participa desse momento histórico como movimento ativo, mas não panfletário, e que procurava “as raízes” em suas primeiras composições, levadas ao público via festivais da canção. O momento delineado, ou o contexto recortado, explica-se pela primeira aparição do que viria a ser o Clube liderado por Milton Nascimento, com a participação deste no festival da canção de 1966, quando classificaria:

[...] em quarto lugar a canção “Cidade Vazia” (Baden Powell e Lula Freire). Ainda nesse ano, sua composição, “Canção do Sal”, foi gravada por Elis Regina. Nessa época se tornou amigo de Agostinho dos Santos que inscreveu no ano seguinte aquelas suas três músicas (“Travessia”, “Morro Velho” e “Maria Minha Fé”) no segundo festival internacional da canção. “Travessia” ficou em segundo lugar e Milton ganhou o prêmio de melhor intérprete daquela edição do FIC, como reconhecimento nacional imediato do seu sucesso público.⁶⁸

Contudo, o que viria a ser o Clube da Esquina não começou nos festivais. Sua formação, que tangenciava o convívio com diversas artes incorporadas às canções, começaria no primeiro encontro entre Milton, os irmãos Borges — Márcio, Marilton e Lô — e Fernando Brant, em 1963.

Em primeiro lugar é preciso destacar a importante aproximação entre a alma amalgamada nas artes e na literatura de Márcio Borges e o espírito genuinamente melódico-musical de Milton Nascimento. Impulso para a composição em parceria desses dois símbolos da música no Brasil, a aproximação se daria por ocasião da exibição do filme *Jules et Jim*, do cineasta francês François Truffaut. Márcio o vira e, desde então, imaginava o amigo Bituca Milton — diante daquele espetáculo. Diz ele:

*Seguiram-se duas horas de intensa emoção. O filme era simplesmente lindo, inesperado e poeticamente dilacerante. Estava emocionado de verdade. Queria criar também, desejava naquele momento fazer muitos filmes tão lindos quanto esse... não sei por que pensava tão fixamente em meu novo amigo Bituca: “Bituca tem que ver isso”.*⁶⁹

Ao verem *Jules et Jim* juntos, Milton e Márcio se emocionaram a ponto de assistirem a três sessões seguidas.

⁶⁸ ALBIN, 2004, p. 335.

⁶⁹ BORGES, 1996, p. 44.

*Nossas lágrimas furtivas eram lindas, iluminavam um universo novo que se descortinava à nossa frente, revelando a plenitude, a possibilidade de comunhão daquele amor único por toda a espécie humana, sentimento poderoso compartilhado ali entre dois seres que o destino há tão pouco tempo colocara frente a frente naquela babel que era o Levy e já os transformara, sim, sem dívida, nos dois mais intensos, harmônicos e especiais amigos que aquela cidade ou qualquer outra já vira. O filme tornou isso uma certeza entre nós. — Puxa vida, bicho! É genial assim, sim. Nossa! — Não te falei? Agora você já sabe... — E a música, bicho, o quê que isso! As quintas!...*⁷⁰

Continua Márcio:

*Quando pusemos de novo os pés na rua... fomos direto para o Levy, direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; ou melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos, desde sua mudança para o Levy, culminando naquelas seis horas ininterruptas que passara concentrado na magia de uma linda história de amor escrita com luz e sombra, emoções que começam por determinadas predisposições estéticas mas que logo se transmutam em âncoras morais, [...] destilou tudo aquilo como premência inevitável de dar testemunho da alegria e da grandeza de estar vivo naquele momento, vivo para presenciar a delícia de ser, delícia que só poderia estar provindo da própria alma, era mesmo a prova cabal da existência de uma. Por minha vez, eu rabiscava algumas palavras em torno do tema que descrevia a mim próprio como “Paz do amor que vem” [...] Bituca deixou-se levar — e me levou consigo — para muito, muito longe, para uma região de melodias intrincadas e misteriosas, entoadas em puro improviso de cristalinos falsetes, coisas que nem eu, nem ninguém, nem ele próprio, jamais escutara antes...tudo continuava naqueles acordes, François Truffaut, o amor e a amizade, Raoul Coutard, o mago do nublado e do noturno... Saíram três músicas nessa noite: “Paz do amor que vem” (novena), “Gira, girou” e “Crença”.*⁷¹

Nesse trecho de *Os sonhos não envelhecem*, Márcio revela a influência do cinema de Truffaut para o começo de uma parceria que germinaria o Clube da Esquina. As passagens musicais se amalgamavam à noção cinematográfica, se não no movimento, pelo menos na intencionalidade. A vivência intensa dos autores no sentimento de época de BH e em suas oportunidades artísticas revelaria o começo de um movimento, muitas vezes, negligenciado pela crítica da época; pois o Clube só teria seu espaço valorizado em meados de 1970. Esse primeiro plano nos mostra, pelas palavras do próprio parceiro de Milton, a ligação direta do Clube com o veículo cinematográfico. Com efeito, Márcio acabaria nos braços do cinema como criador, mas foi na música e na parceria com Milton e Lô que se deu sua maior contribuição para os ouvidos e — por que não? — para os olhos musicais de seu tempo e de tempos posteriores:

⁶ BORGES, 1996, p. 58.

⁷¹ Ibidem, p. 59–60.

Crença⁷²

*Eu sei que venho lutando/ com essa vida de desvalença/ Eu sei que luto sozinho/
Pois ninguém nunca me ajudou/ Um dia eu largo de tudo/ Já não me resta
nenhuma crença/ Se eu morro, morro lutando/ Sozinho eu vou, sei pra onde
vou/ Vou mas quero ir sabendo/ Se não vou ter outro amor/ E pelas tardes mais
frias/ Eu vou deixar minha dor/ Minha crença morrendo/ E minha vida
nascendo/ Eu vou achar alegria/ eu vou achar/ Na luz de um dia nascendo/ Eu
vou deixar minha dor imensa/ Eu vou achar meu carinho/ E vou viver só com
meu amor.*

Gira, girou⁷³

*Desperta minha amada/ Linda como a terra/ E vem pelos campos/ Com mil
vivas ao redor/ Já vem junto com o luar/ E traz no cabelo a flor/ Vem para me
encontrar/ Vê meu amor/ A roda de flores é a despedida/ Gira, girou/ A roda de
palmas levou nosso amor/ Mas seu sorriso triste/ Que a lua enfeita/ Fala de
outras dores/ De uma gente sem cantar/ E ande a roda então/ Eu vou levar a
você/ Meu branco e triste amor/ Gira, girou/ A roda de palmas saudou nosso
amor/ Roda girou/ Perdida no longe uma voz se calou/ Gira, girou/ As prendas
que trago serão de tristeza/ Gira, girou/ Mil vivas girando ao redor de você.*

Essas duas canções carregam na sua estrutura o diálogo com o filme de Truffaut. Nelas, vê-se o amor de um homem por uma mulher; no filme de Truffaut, um triângulo amoroso entre dois homens e uma mulher. Aparentemente, o eu lírico de “Crença” é mais existencialista e desiludido, enquanto em “Gira, girou” o personagem é mais conciso e alegre. A ambientação de “Gira, girou” é imagética e se traduz em palavras, pois a maioria das frases sugere imagens a serem visualizadas pelo ouvinte: *Mas seu sorriso triste/ Que a lua enfeita... E traz no cabelo a flor/ Vem para me encontrar/ Vê meu amor/ A roda de flores é a despedida/ Gira, girou.* O título e a frase “Gira, girou” dão a idéia de movimento às imagens citadas na letra. Se a ambientação melódica de “Crença” sugere tristeza e melancolia, “Gira, girou” se desdobra num embate entre tons menores e maiores, a indicar momentos de alegria e tristeza.

Márcio queria ser cineasta; seu grande sonho era fazer filmes para os quais Milton comporia a trilha sonora. O convívio dele com os cinéfilos de Belo Horizonte já indica a estreita ligação de várias músicas do Clube com a sétima arte. Márcio pertencia ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), onde vivia as diversas manifestações do cinema mundial. Além de ser um impulso criativo à canção do Clube, o cinema servia a

⁷² BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Crença. In: **Milton nascimento — Travessia**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

⁷³ Ibidem.

Márcio como forma de ir além do mundo de BH, tanto quanto de ter alegria em dias temerosos.

*Ainda bem que existia o cinema para preencher de emoções em certas noites provincianas cheias de tédio. Ainda bem que existiam Godard, Truffaut, Orson Welles, John Ford, a nouvelle-vague e o cinema americano, Misoguchi e Satyajit Ray, Cahiers du cinéma e Humberto Mauro, e Nelson pereira e Roberto Santos. Ainda bem que eu já vira Deus e o diabo. Ainda bem que estava ali vendo outro lindo filme e não preso nos porões da ditadura. Havia boatos terríveis circulando a esse respeito.*⁷⁴

Se partirmos da idéia de multiculturalismo na música do Clube, pode-se dizer que BH não era uma cidade provinciana, pois os pulmões mineiros inspiravam o oxigênio da cultura mundial e o expiravam em forma de canções de fundo imagético: imagens em movimento, cinematográficas:

*As coisas que nos influenciaram na época foram variadas. Nós fazíamos uma música cinematográfica, uma música que tinha imagens visuais, uma música que, necessariamente — tanto na minha cabeça quanto na do Milton — seria o tema para nossos futuros filmes. Os filmes nós ficamos devendo, mas as músicas estão aí.*⁷⁵

O envolvimento do Clube com o cinema não ocorreu só dessa forma, não foi só pelas influências mundiais e nacionais que a linguagem cinematográfica trazia para os compositores mineiros. A participação de Milton como ator e compositor de trilhas sonoras de filmes brasileiros pode ser observada nos diálogos entre a música do Clube e o cinema. A atuação em *Os fuzis* e a composição da trilha sonora de *Os deuses e os mortos* — filmes de Ruy Guerra — deram à música de Milton a necessária aproximação com o cinema; além disso, ele compôs a trilha sonora para *Tostão: a fera de ouro*, de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender. O encontro de Milton com o Clube rendeu belos filmes para Ruy Guerra e várias músicas deste para o Clube.

*[...] muitas das nossas grandes conquistas estéticas foram conseguidas através do nosso convívio com o pessoal do Cinema Novo, em especial o Ruy Guerra, que chegou a compor muitas músicas com o Milton durante os meados dos anos 60. O Milton até chegou a trabalhar como ator no filme *Os Fuzis*, do Ruy, e a trilha sonora é toda dele. O cinema Novo foi outra grande influência nossa. Eram os nossos parâmetros, era a linha que queríamos seguir.*⁷⁶

⁷⁴ BORGES, 1996, p. 65.

⁷⁵ Idem, 2003, p. 169.

⁷⁶ Ibidem.

O encontro de Ruy e Milton gerou uma das mais belas canções do Clube, em que o cinema fica bem ambientado.

Canto latino⁷⁷

*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 meu sol/ E
do brilho da canção/ Amarro essa certeza de saber que cada passo/ Não é fuga
nem defesa/ Não é ferrugem no aço/ 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 pra americano/ E
se morre 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/ A primavera que espero/ Por ti irmão e hermano/ Só brota
em ponta de Cano/ Em brilho de punhal puro/ Brota em guerra em maravilha/ Na
hora dia e futuro/ Da espera virá.*

Em “Canto latino”, podemos observar que o diálogo entre imagem e canção se faz presente, mostrando que o encontro do Clube com as formas cinematográficas partia não apenas da parceria com um cineasta, mas também da estética que explora a sétima arte; ao mesmo tempo, trazia o diálogo com o modo de composição advindo do cinema. Nessa canção, notam-se imagens que vão do *nonsense* ao alegórico, num diálogo próprio da arte cinematográfica no *brilho da canção*. Cores, atos e fenômenos estão dispostos de forma interativa, e a música se comunica livremente com a arte do cinema.

O envolvimento da música do Clube da Esquina com a literatura também ocorre de forma intensa na formação e no diálogo do movimento mineiro com outras formas artísticas. Ao considerarmos a música popular brasileira formada nos idos da década de 1960 e confirmada no princípio dos anos de 1970, podemos identificar algumas pistas que nos permitem comparar música e poesia.

A partir da década de 1960, a poesia encontrou uma via diferente de propagação: a música, pois a nova indústria cultural não reservou espaço à poesia. Num país com altas taxas de analfabetismo, ela se encontra como arte marginalizada, posta de lado nos meios mais comuns de arte e cultura. Logo, se o povo não lê, a poesia se torna um conjunto de signos cegos, surdos e mudos, ocupando lugar no papel sem respaldo em formas orais de comunicação. Acrescente-se que as principais tendências poéticas desse período se destacaram furtivamente, como a poesia práxis e a poesia concreta, mas

⁷⁷ NASCIMENTO, Milton; GUERRA, Rui. Canto latino. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

não encontraram espaço fora do âmbito intelectual. Nesse ponto, a canção surgiu como veículo possível à popularização de outra forma artística, e nesse processo o primeiro a notar e propor tal possibilidade foi, certamente, o poeta Vinicius de Moraes: além de poeta-diplomata, ele se fez poeta sonoro, fez a poesia entrar de vez no mundo midiático, na indústria cultural no Brasil.

À parte a mudança por causa da censura, outras mudanças ocorreram nesse cenário social. A poesia e a música, bem como o cinema e o teatro, viviam um clima coincidente: disputavam espaço entre as novas formas de cultura — diga-se, a TV — e os modelos estipulados pelo estado ditatorial. Para mostrar os vínculos entre a música do Clube da Esquina e a poesia, devemos levar em conta alguns fatores. Como quer Góes, poesia e letra de música têm uma aproximação intensa: [...] *se na letra de música há poeticidade, é evidente que ela também é uma forma poética.*⁷⁸

A aproximação da música do Clube da Esquina com a literatura ocorre de forma peculiar. Além da canção como forma poética, constatamos que a obra do Clube está, em muitos pontos, ligada diretamente à produção de poesia e prosa. Em artigo recente, Márcio Borges revela essa apropriação das formas literárias feita pelo Clube:

*Dentro do nosso repertório — meu e de Milton Nascimento — tem uma música chamada “Nonada”, que é exatamente a primeira palavra de Grande Sertão: Veredas. E temos uma música chamada “Travessia”, que é a última palavra de Grande Sertão: Veredas. Então eu acho que o resto de nosso repertório é essa travessia dentro do grande sertão. A capa do meu livro é uma capa bem simbólica sobre isso — uma estrada de ferro que termina em um palco iluminado.*⁷⁹

Além de Guimarães Rosa, o poeta Paulo Leminski influenciou a obra do Clube da Esquina. Isso mostra a convivência dos membros do Clube com essa forma artística tão importante para a composição de uma canção.

*No caso da literatura brasileira deste século, é inconcebível imaginar uma antologia poética ou estudo sobre a poesia deste período que não contenha textos poéticos advindos da música popular. Um painel da poesia brasileira dos últimos trinta anos tem que conter textos de Milton Nascimento, Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Fernando Brant, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Capinan, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, entre tantos outros que trabalham poeticamente a palavra associada à música.*⁸⁰

⁷⁸ GÓES, Frederico A. L. de. **Gil engendra Gil e rouxinol** — a letra da canção em Gilberto Gil. 1993. 345 f. Tese (Doutorado em Letras — Ciências da Literatura) — Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 77.

⁷⁹ BORGES, 2003, p. 167.

⁸⁰ VIEIRA, Francisco C. R. F. **Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina**. 1998. Dissertação (mestrado em Letras — Ciência da Literatura) — Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 26.

O diálogo da música do Clube com as outras formas poético-literárias não está apenas nos dados que levantamos. Também o mostra a estrutura do poema-canção do Clube e de outros compositores e grupos musicais daquele período que usavam a metáfora, figura de linguagem própria de seu tempo.

*Ainda voltando ao Paulo Leminski, nós costumávamos discutir que toda época tem suas figuras de linguagem, suas figuras de estilo. Nós achávamos que nos anos 70, período em que nós aparecemos, a figura típica de linguagem era a metáfora, talvez pela existência de censura.*⁸¹

A metáfora foi um recurso muito empregado no âmbito da composição musical. Grandes compositores a usavam para debater diretamente com as formas institucionais do poder. A do carnaval foi muito usada por Chico Buarque e a do sinal fechado, por Paulinho da Viola. Esses dois compositores, dentre outros, tinham na metáfora a figura de linguagem escolhida para dialogar com o público da MPB em um momento de ditadura militar.

Dentre as metáforas que aparecem na obra do Clube da Esquina, a que mais se manifestou nas canções foi a do “dia que virá”, presente também na parceria dos tropicalistas Torquato Neto e Gil e em várias canções de Chico Buarque. A metáfora aparecia, sobretudo, nas canções de protesto. Uma canção importante onde a metáfora do “amanhã” aparece é “Primeiro de Maio”, de Chico Buarque e Milton Nascimento.

Primeiro de Maio⁸²

Hoje a cidade está parada/ E ele apressa a caminhada/ Pra acordar a namorada logo ali/ Pra mostrar, cheio de si/ Que hoje ele é o senhor de suas mãos/ E das ferramentas/ quando a sirene não apita/ Ela acorda mais bonita/ Sua pele é sua chita, seu fustão/ E, bem ou mal, é o seu veludo/ É o tafetá que Deus lhe deu/ E é bendito o Fruto do suor/ Do trabalho que é só seu/ Hoje eles hão de consagrar/ O dia inteiro pra se amar tanto/ Ele, o artesão/ Faz dentro dela sua oficina/ E ela a tecelã/ Vai fiar nas malhas do seu ventre/ O homem de amanhã.

Nessa canção, dois trabalhadores vão viver o dia de descanso num feriado de Primeiro de Maio. Ambos vão construir o “homem de amanhã”, traduzido pelo futuro, que, por sua vez, é o fruto da união entre artesão e tecelã, simbolizando a relação entre presente e futuro.

⁸¹ VIEIRA, 1998, p. 168.

⁸² BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. Primeiro de Maio. In: **Geraes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, edição remasterizada, 1992.

Além do uso da metáfora, notamos o convívio de membros do Clube com ícones da poesia moderna, como Paulo Leminski. Também deve ser mencionada a convivência com o mundo da literatura através de um grupo de poetas chamado Nuvem Cigana, nome de uma música do Clube e de um movimento *multicultural: música, literatura, em especial poesia e performances poéticas, arte gráfica, etc.*⁸³ O contato com a literatura, sobretudo a poesia, deu origem à “Canção amiga”.

Canção amiga⁸⁴

Eu preparo um canção/ em que minha mãe se reconheça/ Todas as mães se reconheçam/ E que fala como dois olhos/ Caminho por uma rua/ Que passa por muitos países/ Se não me vêem, eu vejo/ E saúdo velhos amigos/ eu distribuo um segredo/ como quem ama ou sorri/ No jeito mais natural/ Dois carinhos se procuram/ Minha vida, nossas vidas/ Formam um só diamante/ aprendi novas palavras/ E tornei outras mais belas/ eu preparo uma canção/ Que faça acordar os homens/ e adormecer as crianças.

Ao musicar os versos de Drummond, Milton dialoga com o mundo da poesia, encantando seus ouvintes, em especial o próprio Drummond.

Posto isso, a aproximação da musicalidade poética do Clube com a literatura é um modo de reconhecer que seus membros estavam antenados com o mundo da produção artística em todos os sentidos e mostrar a importância do convívio entre as diversas formas artísticas na formação de um movimento musical.

Várias canções têm um movimento que lembra a cena, o fazer do mundo cênico, mas não podemos dizer que dialogam com o universo do teatro como o fazem, por exemplo, com o cinema. Ainda assim, notamos o diálogo que o Clube estabelece com o teatro e os espetáculos cênicos dos quais participou, a exemplo da peça *Os convalescentes*, de José Vicente, e os espetáculos cênicos de balé *Maria, Maria* e *Último trem*, apresentados pelo grupo Corpo. Aqui, nesse último caso, notamos a dança como arte em diálogo com a obra do Clube.

A música “San Vicente”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, faz parte da trilha sonora de *Os convalescentes*. De início, a música não tinha letra, que nasceu após o diálogo temático com a peça, transformando a música cênica em canção. O tema da letra dialoga fortemente com o da peça. “San Vicente”, bem como peça, retrata o martírio da América Latina sob o jugo da ditadura. Durante a execução da música, em

⁸³ VIEIRA, 1998, p. 70.

⁸⁴ ANDRADE, Carlos Drummond.; NASCIMENTO, Milton. Canção amiga. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

qualquer um dos dois discos da década de 1970 em que se encontra, observa-se o diálogo entre ritmos latinos e uma letra mordaz, que incorpora a discussão sobre vida e morte — *vidro e corte* — e defende um tipo de unificação na América Latina. No disco ao vivo, Milton termina a música com estas palavras: *E a muitos outros que a mão de DEUS levou*, frisando bem o termo deus — decerto uma referência aos desaparecimentos, às mortes e aos exílios peculiares à época da ditadura, em que Deus seria o poder instaurado pelo regime ditatorial. Devemos observar que esta é uma visão propriamente nossa, mas a música — como arte que é — pode ser interpretada de diversas formas. Aqui, não queremos reduzi-la ao seu simples ataque ou contestação à ditadura, mas sim mostrar que isso de fato existiu como outras tematizações do Clube.

Com uma estética baseada no movimento cênico, a letra de “San Vicente” carrega elementos que nos fazem visualizar um espetáculo teatral:

San Vicente⁸⁵

*Coração americano/ Acordei de um sonho estranho/ Um gosto de vidro e corte/
Um sabor de chocolate/ No corpo e na cidade/ Um sabor de vida e morte/
Coração americano/ Um sabor de vidro e corte/ A 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/ As horas não se contavam/ E o que era negro anoiteceu/ Enquanto
se esperava/ Eu estava em San Vicente/ Enquanto anoitecia/ Eu estava em San
Vicente/ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte.*

O autor Fernando Brant, grande letrista do Clube da Esquina, criou roteiro e letras para os balés *Maria, Maria* e *O último trem*, além de roteiros e diálogos para o musical *Manuel, o audaz* e para o curta-metragem *Os irmãos Piriá*.

Dito isso, a relação com as demais formas artísticas das décadas de 1960 e 70 revelou um Clube da Esquina dinâmico e versátil, cuja contribuição para a literatura, o teatro e o cinema fortaleceu a união e a amizade de seus membros e deixou um legado intenso e diferenciado dos demais movimentos musicais de sua época.

⁸⁵ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. San Vicente. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

Capítulo 2

“RESISTINDO NA BOCA DA NOITE UM GOSTO DE SOL”:⁸⁶ **Clube da Esquina, resistência ao *establishment*, contracultura e desbunde**

ENTRE O FIM DA década de 1960 e o início da de 1970 houve o que muitos historiadores chamam de segunda revolução técnica do século. A indústria cultural contemporânea de produção e consumo deu um salto qualitativo que revolucionou o mundo com a criação de necessidades e desejos, caracterizando a formação de uma nova e pungente sociedade consumista. Também a produção artística sentiu necessidade de se rever e romper fronteiras nas artes plásticas, no teatro, na arquitetura, na literatura e, sobretudo, na música.

A música popular mineira deixa entrever elementos da história da música contemporânea: fatores socioculturais que permeavam essas manifestações artísticas e fatores estéticos imprescindíveis pela contribuição histórica. Nas canções, podemos pesquisar características poéticas, estéticas e, em especial, socioculturais da música mineira para esclarecer e trazer à tona perguntas e pistas do desenvolvimento da música e poesia do Clube da Esquina na sociedade brasileira no contexto da evolução do capital — caracterizada pelo crescimento industrial e tecnológico do espaço temporal em que Milton e seus parceiros compunham: os anos do milagre econômico brasileiro.

Impulsionadas pelos acontecimentos das décadas anteriores, a política e a estética das décadas de 1960 e 1970 transformaram a sociedade e foram transformadas por ela em medidas grandiosas, que em poucos anos revolucionaram o mundo social, qualitativa e quantitativamente, dadas a rapidez e a força dos acontecimentos.

*A idéia de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcou profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns, por exemplo, inspirados na Revolução Cubana, restringiram-se a propostas de mudanças nas estruturas econômicas, outras faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento Hippie, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes.*⁸⁷

⁸⁶ Verso da letra de “Nada será como antes”, música de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

⁸⁷ RIDENTI, Marcelo. O sentido da luta dos grupos armados. In: _____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993, p. 79.

O Brasil acompanhou várias modificações nas técnicas e na política. Na poesia-canção pode-se dizer que o país avançou em qualidade, seguindo o destino das transformações mundiais. Vários acontecimentos marcaram essa evolução, acompanhando e subsidiando tais rupturas. No mundo artístico, a televisão veiculou a expressão musical das décadas de 1960 e 1970; os festivais de música popular veiculados pela TV (sobretudo Record e Excelsior) serviram de referência à criação no âmbito musical, deflagrada nos anos de 1950 com a bossa nova. No contexto da indústria cultural, a chamada música popular brasileira (MPB) foi, sobretudo entre 1964 e 1968, o espaço de oposição cultural à ditadura militar. Como resultado,

*A censura abateu-se duramente sobre músicos e compositores de oposição. Não surpreende: a canção popular, pelo lugar que ocupa na indústria cultural e na cultura da juventude, foi o mais amplo canal de denúncia do autoritarismo no Brasil. E nenhuma outra criação artística simbolizou com tanto vigor a oposição ao regime...*⁸⁸

O grande palco de lançamento de novos artistas eram os festivais de música. Realizados no fim da década de 1960, impulsionaram a produção musical nos anos seguintes e popularizaram vários músicos, intérpretes e compositores, dentre os quais: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina, Gilberto Gil, Os Mutantes, bem como Milton Nascimento e os músicos do Clube da Esquina e do Som Imaginário. *A participação de jovens compositores e intérpretes em programas de televisão, sobretudo nos festivais promovidos anualmente pela TV Record a partir de 1965, lhes assegurou imediata fama nacional, a começar junto ao público universitário.*⁸⁹ É necessário dizer que um dos jurados — Eumir Deodato — foi importante para o reconhecimento mundial da música de Milton e de seus parceiros.

Devemos salientar que os artistas mineiros acompanhados por Milton em Belo Horizonte (foco do nascimento do Clube da Esquina) estavam distantes dos grandes centros de produção artística da época, no eixo Rio–São Paulo. Embora seja um fato digno de análise, neste estudo, porém, nos reservaremos a analisar o comportamento, a política, a poesia e a produção musical do Clube da Esquina na década de 1970.

Após 1964, com o início do regime totalitário da ditadura militar, os artistas se reorganizaram para lutar contra a opressão e fazer oposição, tendo na arte a arma mais pungente. Os novos métodos e conteúdos artísticos respeitavam certo padrão nascido

⁸⁸ ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 345.

⁸⁹ Ibidem, p. 346.

dentro de um dos órgãos de oposição: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE),⁹⁰ cujo objetivo era reformular as artes no país em direção oposta aos ditames do regime ditatorial. Ante a idéia de milagre econômico proposta pelo governo, os artistas queriam mostrar ao Brasil um país que não se via, ou seja, mostrar o outro lado da moeda à população interessada em arte e vinculada à indústria cultural como consumidora.⁹¹ A proposta era expor as mazelas do país, discutir as diferenças sociais mediante temas da cultura popular no teatro, no cinema e na música popular. Carlos Lyra, compositor da chamada música de protesto, era quem dirigia a ala musical do CPC.

*Pode-se dizer que duas correntes estéticas polarizaram o debate cultural nos anos 60: aquela que se poderia rotular como ‘formalista’ ou ‘vanguardista’ e uma outra, defensora do “nacional e popular”.*⁹² A música de Milton e do Clube da Esquina tendia sempre à segunda corrente — nacional e popular; mas mesmo assim o Clube não poderia ser rotulado de nacional e popular. Os próprios críticos defensores de idéias nacionalistas acusam Milton e seus parceiros de gravar nos Estados Unidos e em inglês, e assim ferir a música nacional.⁹³ Nesse sentido, a maioria das músicas de oposição ao regime militar respeitava esse formato, inclusive as de Milton e de seu grupo. Logo, se Milton gravava em inglês e exportava sua música através desse diálogo com a música estrangeira, ele não poderia estar ligado diretamente aos valores didatistas do CPC; porém, tais valores estavam incorporados de forma indireta nas canções.

Os intelectuais de esquerda no comando e na administração do CPC sustentavam uma ideologia em que cultura e revolução andavam juntas. Era uma

*[...] uma mistura de euforia e didatismo, de improvisação criadora e doutrinação política, com que os artistas incitavam “o povo” a unir-se à revolução em curso e pretendiam, convencidos dos poderes ilimitados da cultura, conduzir a toque de caixa uma epopéia coletiva digna da história em processo.*⁹⁴

⁹⁰ Para melhor entender essa fase, ver: PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil** — entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

⁹¹ Sobre esse processo, ver: LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: DUARTE, P. Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p.133.

⁹² RIDENTI, 1993, p. 82.

⁹³ Para melhor entender essa afirmação, ver: CABRAL, Sérgio. Milton is good, but... **O pasquim**, Rio de Janeiro, n. 56, p. 31, 1970.

⁹⁴ PÉCAUT, op. cit., p. 152.

Os artistas pretendiam [...] *atingir as massas e fazer da Cultura um instrumento revolucionário*.⁹⁵ Colocavam-se como porta-vozes do povo numa idéia de direcionamento das massas pela cultura. O CPC tinha sua base de origem no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e em seus pensadores. A aproximação entre um e outro era tamanha, que os comentaristas da década de 1980 os chamam de vanguarda autoritária.

A idéia de engajamento político estava nas composições de vários artistas. No Clube da Esquina, os que mais se enquadram nessa característica foram os chamados de intelectualizados: Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant; os demais — a maioria do grupo — ligaram-se aos valores da contracultura, em especial após 1970. Essa proposta do CPC foi, muitas vezes, chamada de “vulgata nacionalista”, dado seu intento cultural nacionalista. A idéia de nacionalismo era patente nas propostas “cepecistas” e, também, nas da indústria cultural:

*[...] o nacional popular do passado era crítico e mobilizador, o da indústria cultural é conformista e apolítico. [...] Do modelo cultural das esquerdas, como os CPCs, tirou-se a idéia de autenticidade que a mídia interpreta como defesa do mercado brasileiro contra os enlatados americanos, e a preocupação com a identidade cultural, que a televisão procura resgatar reservando um espaço para programações regionais, intercaladas entre programas de âmbito nacional.*⁹⁶

Posto isso, tanto o CPC quanto a indústria cultural se preocupavam com a identidade nacional e procuravam um modelo nacionalista, mas cada um a seu modo e segundo os próprios interesses. Salientamos, no entanto, que o modelo criado pelo CPC não era uma imposição aos artistas, e sim uma ideologia de doutrina esquerdista pela qual os intelectuais levariam ao povo seu intento revolucionário. Convém nos determos mais nesse assunto para apreendermos melhor esse cenário sociocultural a fim de discutir as canções do Clube.

Após a revolução harmônica promovida pela bossa nova, os novos grupos musicais agora tinham a estrutura mais usada na maioria das canções ditas vanguardistas de então. A música dos mineiros do Clube também bebeu intensamente nessa nova estrutura, mas a bossa nova influenciaria mais a forma (harmonia) que o conteúdo (letra) da música produzida pelo Clube da Esquina. Na primeira gravação de *Milton Nascimento*, em 1967, os formatos musicais estão ligados ao modelo

⁹⁵ PÉCAUT, 1990, p. 153.

⁹⁶ RIDENTI, 1993, p. 82.

“cepecista”; o disco exemplifica bem o modelo proposto pelo CPC. Consideremos alguns de seus problemas para os ouvintes de Milton. Quando saiu, em 1967, pela editora Codil/Ritmos, o nome era simplesmente *Milton Nascimento*. No fim da década de 1970, a gravadora EMI-Odeon comprou a gravação da Codil e deu o nome de *Travessia* ao disco, bem como outra capa, além de mudar a seqüência das canções, o que gerou até um protesto do desenhista e escritor-colunista Ziraldo.

2.1 Primeira travessia: dos festivais para o mundo – modelos e ideologia

A primeira fase da ditadura no país é marcada por acontecimentos peculiares no ambiente sociocultural e encerrada por mudanças bruscas após ser decretado, em 1968, o Ato Institucional número 5 (AI-5).

Do AI ao AI-5 (1964–68). Passado o surto inicial de repressão às lideranças civis e militares identificadas com o governo deposto, a feroz perseguição aos sindicatos urbanos e rurais, os dois primeiros presidentes militares concederam razoável liberdade de movimento às oposições. O segmento aqui selecionado criou um circuito denso e ativo, que incluía a atuação na imprensa, na área cultural, especialmente em teatro e música, nas escolas e universidades.⁹⁷

Nessa primeira fase, as fronteiras entre o que era proibido e permitido não estavam muito delimitadas. Entre 1967 e 1970, a obra do Clube da Esquina tem graus diferentes de tematização e estética. Em *Milton Nascimento*, de 1967, já se notam alguns temas que acompanhariam o desenvolvimento da música do Clube, dentre os quais: viagem, estrada, tristeza, melancolia e outros. O tema da luta nas canções retrata bem o momento político e a necessidade artística de se fazer oposição ao regime, respeitando-se o modelo criado pelo CPC. Contudo, não queremos sugerir que servem apenas a uma análise histórica da ditadura, mas sim que foram compostas e executadas nesse contexto e, querendo ou não, retratam seu tempo, e não outro. Como sua carga musical e literária não pode ser destacada de seu momento e clima históricos, elas nos permitem entender o ambiente da ditadura no imaginário dos compositores. É preciso lembrar que a interpretação das canções é feita por nós. Como a arte permite várias leituras, observarmos que as nossas advêm de interpretações subjetivas.

Posto isso, consideremos “Irmão de fé”.

⁹⁷ ALMEIDA; WEIS, 1998, vol. 4, p. 346.

Irmão de fé⁹⁸

Meu irmão fala da vida/ Meu irmão, sei que viver é bom/ Mas pra ter mundo que quero/ 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 presença/ Larga atrás tua prisão/ Esta areia vai te matando/ Tira paz do coração/ Venha, esta areia já está queimando/ Pára e vê o 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 nessa vida/ Mesmo a dor vai te sorrir.

Nessa música se nota uma variação entre tons maiores e menores (da escala melódica): estes acentuam o gesto de *chamar o irmão pra luta*; aqueles dialogam com a parte da letra que denota a esperança no “dia que virá”. Letra e música parecem sintonizar-se: uma serve à outra como estrutura de signos que se completam, num diálogo intenso entre forma e conteúdo.

Outra canção desse disco que denota sentimento de angústia e opressão, dado o sentimento mundial e/ou o regime militar, é “Outubro”. Para tanto, sua letra deixa entrever preocupações existenciais com a vida.

Outubro⁹⁹

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.

Insegurança, morte e dor são temas que marcam a letra, o que é sintomático, pois desde os grupos armados até os grupos artísticos, todos carregavam o sentimento de terror. [...] *a insegurança e, inevitavelmente, o medo* [...] [foram] *sensações básicas, cotidianas e comuns a quem quer que tenha feito oposição à ditadura, marcando a fundo a vida privada dos opositores*.¹⁰⁰ Nesse contexto, “Outubro” propõe uma

⁹⁸ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Crença. In: **Milton nascimento** — Travessia. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

⁹⁹ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Outubro. In: **Milton Nascimento** — Travessia. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

¹⁰⁰ ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 328.

libertação individual e faz um contraponto com a contracultura mundial e o fim das liberdades provocado pela ditadura e pela mudança forçada no modo de vida, dada a nova ordem capitalista mundial.¹⁰¹ Essa tomada de direção da música, em que o personagem assume a própria existência e tenta *matar essa dor com amor*, é significativa do ponto de vista da poética e da análise histórica. A tentativa é emblemática se pensarmos na arte como possibilidade de expressão sentimental: a arte figura como o “amor” e a opressão do momento, “dor”. *O Fernando também diz que outubro é um mês emblemático, no sentido de mudança, por ser o mês da Revolução Russa de 1917, que tanta influência teve no século XX. E que essa música é uma revolução pessoal, uma volta por cima. É uma canção de esperança.*¹⁰² Com esse depoimento de Milton sobre a canção, podemos notar mais claramente as referências de Fernando Brant na letra.

De 1969, *Milton Nascimento* é o segundo disco do artista lançado no Brasil e o segundo em nossa análise. Dele destacamos “Sentinela”:

Sentinela¹⁰³

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 em flor/ Histórias vem me contar/ Longe, longe ouço essa voz/ Que o tempo não levará/ “Precisa gritar sua força, é irmão/ sobreviver/ A morte inda não vai chegar/ Se a gente na ora de unir/ Os caminhos num só/ Não fugir nem se desviar”/ “Precisa amar sua amiga, é irmão/ E relembrar/ Que o mundo só vai se curvar/ Quando o amor que em seu corpo já nasceu/ Liberdade buscar/ Na mulher que você encontrou”/ Morte, vela/ Sentinela sou/ Do corpo desse meu irmão que já se foi/ Revejo nessa hora tudo que aprendi/ Memória não morrerá”.

Além do diálogo com as raízes mineiras, a música dialoga diretamente com o regime militar. Trata-se do primeiro disco do Clube da Esquina gravado após o AI-5, e nele se configuram vínculos com a cultura mineira e, às vezes, com o cenário político do Brasil e do mundo. Dois personagens se projetam na letra: um amigo vivo que acompanha o sepultamento e o morto, a ser sepultado. No enterro, o amigo vivo se lembra das palavras do morto de que é preciso resistir e a *liberdade buscar*. Outro destaque é a união como forma de representação ao momento nacional e mundial. Aqui,

¹⁰¹ Para melhor entender esse processo, ver: VIEIRA, 1998.

¹⁰² NASCIMENTO, Milton. Travessia por Milton. In: **Milton Nascimento — Travessia**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002.

¹⁰³ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Sentinela. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

o tema da morte, tão explorado nas canções do Clube, vem à tona, num clima tenso — o tom da canção é menor —, ambientando o aspecto mórbido da letra. Esse disco é editado na segunda fase da ditadura, que vai de 1968 até 1974, período marcado pelo endurecimento do regime.

*Esses foram os anos latentes da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados.*¹⁰⁴

Embora contenha elementos ligados à cultura mineira, o disco de 1969 não aborda só o ambiente de Minas Gerais; há ainda o tema da opressão, que se faz presente em algumas canções mais que em outras. A música “Quatro luas”¹⁰⁵ deixa entrever esse ambiente:

Quatro luas¹⁰⁶

*Longe, distante/ Ciranda o meu olhar/ Longe da rua/ Da festa, do meu lugar/
Sonhei perto te encontrar/ Sonhei, sonhei./ No céu estrelas, bandeiras/ Pra 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.*

O tema do exílio se avulta como peça fundamental. A letra toda sugere saudade e melancolia, bem como aquele momento histórico, em palavras como *bandeira*, *violência* e *sonho*.

*No Rio, aproximados e amigos, Nelson Ângelo e Ronaldo Bastos haviam acabado de compor “Quatro Luas”, a cuja letra não prestei atenção no momento, mas em que, depois, 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.*¹⁰⁷

¹⁰⁴ ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 346.

¹⁰⁵ ANGELO, Nelson; BASTOS, Ronaldo. Quatro luas. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ BORGES, 1996, p. 202.

As palavras de Márcio Borges mostram o teor da discussão sobre essa música e nos ajudar a refletir melhor sobre aquele momento da juventude frente às opressões de seu tempo e da ditadura militar com base na música do Clube. Ao tratarmos da discussão entre indústria fonográfica e ditadura, reconhecemos certa tensão que pode explicar por que a censura quis alterar as letras em vez de proibi-las por completo. O rigor estabelecido pelo regime militar convivia com a industrialização em massa, desenvolvida desde o governo Kubitschek. A indústria cultural era necessária à nova fase do capitalismo implantado no Brasil.

O caminho ficou livre no campo artístico, a partir de 1969, para o avanço irrestrito da indústria cultural, tanto mais que o chamado “milagre econômico” do regime tirava o país da crise e precisava de propaganda e circo para oferecer às camadas privilegiadas, ávidas de consumo, e principalmente às massas trabalhadoras, livres para gastar o parco salário na compra de discos, rádio de pilha ou televisores à prestação.¹⁰⁸

Isso pode explicar por que, de certa forma, o Estado tratava os artistas, sobretudo aqueles da música, a chicote e afago.

A partir de 1970, com o disco *Milton*, a música do Clube sofre uma mudança brusca no direcionamento. A oposição que se faz agora nas letras e canções se direciona mais ao geral que ao local. Podemos notar que o momento ditatorial e o mundo internacional da contracultura disputam espaço nas letras, mas agora as questões da contracultura, do desbunde e do ato de se negar à ordem estabelecida se apresentam mais notoriamente que os temas didatistas do CPC. Mesmo assim, não se pode negar que, no Clube, Ronaldo Bastos, Márcio Borges e Fernando Brant eram letristas que se punham diretamente contra o sistema ditatorial.

No cenário sociopolítico, observamos que os grupos de esquerda contrários ao regime viviam sob uma insegurança particular e intensa, em razão do medo que o regime provocava. O comportamento dos opositores de esquerda é sintomático:

[...] olhar com atenção os carros parados nas imediações, antes de entrar em casa; tentar driblar a censura nas redações ao escrever a notícia ou, ao lê-la, decifrar a informação camuflada ou distorcida pela autocensura; saber onde estava preso algum suposto desaparecido; ouvir relatos do cárcere, e torcer para não acabar ali.¹⁰⁹

¹⁰⁸ RIDENTI, 1993, p. 80.

¹⁰⁹ ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 334.

2.2 Segunda travessia: o desbunde e a contracultura

Os discos que o Clube da Esquina produziu na década de 1970 — precisamente *Milton*¹¹⁰ — retratam e abordam questões esclarecedoras da vida e da sociedade de então, caracterizada pelo recrudescimento do sistema político da ditadura militar, resultante do AI-5, que fecha o Congresso, suspende as liberdades individuais, acaba com o equilíbrio entre os Poderes e dá atribuições excepcionais ao presidente Costa e Silva. Queremos denotar que as críticas ao sistema não estavam sempre direcionadas à resistência direta. Devemos pensar que algumas canções produzidas nesse momento dialogavam com valores da juventude que não eram aceitos pelos dirigentes do sistema.

No cenário artístico desse contexto, vários pontos significativos se destacam.

*O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data), que impedia a livre manifestação das idéias e das artes, como pela repressão física configurada em prisões e torturas. [...] qualquer crítica ao regime era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição.*¹¹¹

O disco *Milton* traz abordagens elucidativas dos acontecimentos sociais de então. Na capa, encontramos referências ao momento histórico: a ilustração exibe a cabeça e o corpo de Milton, em perfil, com cabelo afro e roupas de guerreiro africano. Aparentemente há aí referência aos grupos de esquerda que construíram no Brasil a oposição armada, mostrando que a partir daí a luta armada já não era mais a voga do momento; agora, o representativo seria a própria arte. A ilustração foi disposta na capa e na contracapa, como se esta estivesse aberta — como mostra a imagem a seguir.

¹¹⁰ NASCIMENTO, Milton. In: **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

¹¹¹ RIDENTI, 1993, p. 74.



FIGURA 3 – Imagem digitalizada da capa de *Milton*, disco de 1970

Nela, podemos notar vários pontos significativos. Ao se ler a imagem pela forma, percebemos um diálogo com o próprio movimento Tropicalista nas cores extremas, em que a figura está em preto e o fundo, em branco — estética tropicalista. Além das cores, podemos notar os colares, os ossos e o colete de Milton, dialogando com o momento *hippie* da contracultura e o próprio movimento tropicalista, pela aparência *kitsch* da vestimenta. Tendo em vista a dimensão do LP, podemos nos arriscar a dizer que o enfrentamento cultural está no tamanho da figura, na diferença radical de cores — preto e branco — e até no aspecto tipográfico da letra em que o título do disco é vazado. Além disso, devemos pensar que a imagem da capa de um disco e uma imagem publicitária. Como um livro ou qualquer produto cultural comercial, sua embalagem diz muito ao possível receptor do que há em seu interior. Assim, podemos

pensar que, segundo Berger, a imagem ou a capa de disco não é uma obra de arte isolada ou silenciosa; no caso da capa, a imagem é um conjunto de signos que acompanha outra forma artística, e não só: ela compõe um contexto maior, em que representa e é representada pelo conjunto: palavras, cores, sons etc.

Podemos notar que, nessa etapa do capitalismo mundial, nenhuma outra imagem nos permeia tanto quanto a publicitária; *Nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais.*¹¹² Já observamos que a categoria com que se comunica o Clube é, antes de tudo, a estudantil. Nessa capa, vemos um Milton guerreiro, juvenil, universalmente cultural; ou seja, a própria capa é uma ligação, um diálogo entre quem faz a música e quem a ouve. Ao mesmo tempo, toda e qualquer imagem publicitária dialoga com o passado e o presente em tempo contínuo.

Voltando ao contexto histórico-social pós-AI-5, vemos que uma parcela da população participou dos grupos armados, oferecendo resistência ao governo militar através da guerrilha.

*A resistência armada teria sido o último recurso para aqueles que ficaram sem espaço de atuação institucional (política, sindical, profissional, etc) ou privados da própria atividade com que se expressavam ou ganhavam a vida, arrancados de suas raízes políticas e sociais, impedidos de se manifestar e de até existir como posição.*¹¹³

A luta armada é um capítulo à parte e vista por pesquisadores pelo mais diversos olhares; no entanto, podemos notar que houve estreita ligação entre resistência cultural e resistência armada — mais significativa quando nos deparamos com a relação entre artistas e organizações de esquerda. *As organizações que contavam com o maior número de artistas [...] estavam entre aquelas de maior penetração nas camadas sociais intelectualizadas, caso da ALN, da VAR-Palmares e do MR-8.*¹¹⁴

Essa aproximação entre música vanguardista e culturas/práticas populares pode ser mais bem entendida no contexto da disputa hegemônica nos anos de ditadura militar. Se a considerarmos no âmbito da classe média intelectualizada — onde figuram artistas da MPB — e governo militar, chegaremos a indagações, indícios e, talvez, respostas significativas. A difusão de idéias gramscianas entre intelectuais de esquerda no Brasil parece explicar a procura de valores advindos da cultura popular pela música de

¹¹² BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 113.

¹¹³ RIDENTI, 1993, p. 61.

¹¹⁴ Ibidem, p. 73.

vanguarda brasileira. Quando Gramsci usou, pela primeira vez, o termo “hegemonia”, afirmou que, num conflito de disputa hegemônica, as classes dominadas — se é que podemos usar o termo — deveriam se coalizar para enfrentar a classe dirigente. *No decorrer de seus últimos escritos, Gramsci continuou a expandir ainda mais essa concepção de hegemonia baseada essencialmente na “aliança de classe”*.¹¹⁵

A aproximação da música brasileira (até pelo uso da expressão MPB), ou dos CPCs, em relação às classes populares se deu através da idéia de “opressão”, sentida pela categoria intelectual e pela camada popular. O próprio termo “popular” é indicativo desse [...] *relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”*. *A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área a qual o termo popular nos remete*.¹¹⁶ E a idéia de resistência da categoria artística pode ser respaldada nessa aproximação de cultura letrada (ou erudita) e cultura popular. Hall observa que *a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência*.¹¹⁷

Por muito tempo, a intenção dos artistas e dos CPCs foi tachada de oportunista: para muitos intelectuais, a categoria erudita tenta impor seus valores às classes populares através do uso de valores e práticas populares contidos nas artes de vanguarda. Mas esse universo não se resume a essa visão fatalista de história; muitas vezes, os intelectuais tentaram se aproximar material ou alegoricamente, mostrando que a opressão do Estado ditatorial fazia, dessas duas categorias, modelos possíveis de uma ruptura hegemônica; e mais ainda: que a aproximação de que aqui falamos ocorreu para se mostrar que a opressão diminuiu a distância entre os dois seguimentos sociais.

Com efeito, é lícito pensar que uma ideologia baseada nos escritos de Gramsci movia a categoria artística; mas não podemos admitir que a classe popular se resumisse a simples massa de manobra — como a viam os artistas. E ao se considerar a ideologia destes, devemos primeiro estar cientes de que ideologia é [...] *uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, nas leis, na atividade econômica e em todas as manifestações da vida*.¹¹⁸ Além disso, num momento de disputa hegemônica e,

¹¹⁵ HALL, Stuart. **Da diáspora** — identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: editora da UFMG/Brasília: UNESCO, 2003, p. 314.

¹¹⁶ Ibidem, p. 262.

¹¹⁷ Ibidem, p. 263.

¹¹⁸ Ibidem, p. 321.

sobretudo, de crise, vemos que *as Culturas, concebidas não como “formas de vida”, mas como formas de luta constantemente se entrecruzam.*¹¹⁹ E pode ser que esse cruzamento tenha sido articulado pela categoria artística — nós o admitimos. Mas, também, questionamos: que cruzamento cultural ocorre fora de enfrentamentos e conflitos hegemônicos?

A absorção das idéias de Gramsci pela categoria artística revolucionária se explicaria de forma mais sintética:

*A ênfase de Gramsci na criação de uma hegemonia alternativa, pela conexão prática de muitas formas diferentes de luta, inclusive as que não são identificáveis como “políticas e econômicas”, e na verdade não o são primordialmente, leva assim a um senso muito mais profundo e ativo da atividade revolucionária numa sociedade altamente desenvolvida do que os modelos persistentes abstratos, derivados de situações históricas muito diferentes.*¹²⁰

Refletir sobre o conceito de hegemonia requer que estejamos cientes de que uma *hegemonia vivida é sempre um processo [...] É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular.*¹²¹ Assim, consideremos a hegemonia como conceito que jamais poderia ser pensado fora da experiência; em nosso caso, esse conceito deve ser tomado à luz das relações entre ditadura militar e categoria artística, bem como entre as aproximações entre esta e as camadas e práticas oriundas do mundo popular. Também devemos considerar que a hegemonia nunca é estática.

Nesses termos, tendo em vista a posição contrária aos valores burgueses do momento, vemos algo significativo quanto à hegemonia:

*Isto é, a ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática. Uma hegemonia estática, do tipo indicado pelas definições abstratas totalizadoras de uma ideologia dominante, ou de uma visão de mundo, pode ignorar ou isolar essas alternativas e oposição, mas, na medida em que são significativas, a função decisiva hegemônica é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las.*¹²²

¹¹⁹ HALL, 2003, p. 260.

¹²⁰ WILLIAMS, Raymond. Hegemonia. In: _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 114.

¹²¹ *Ibidem*, p. 115.

¹²² *Ibidem*, p. 116.

Se essa luta de valores convergia para uma ruptura hegemônica, o disco *Milton* (1970) convergia para uma ruptura na estética musical do Clube da Esquina. Voltamos a frisar que, até então, as estruturas cepecista e bossa-novista influenciaram os discos; a partir de *Milton*, a influência viria do pop, do rock progressivo inglês e de valores contidos no universo da contracultura, sobretudo com a presença do Som Imaginário¹²³ — referência importante para a música do Clube. Do disco de 1970, destaca-se “Para Lennon e McCartney”, com seus elementos de regionalismo e ritmo de *rock and roll*. A música carrega uma poesia simples mas inovadora e uma crítica estético-social que chama atenção para a genialidade dos compositores mineiros.

Para Lennon e McCartney¹²⁴

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 dias é dia de viver/ Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora eu sou cow-boy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais.

A solidão e o desencanto marcam “Para Lennon e McCartney”, dando à letra características de música-relato sobre os anos de contracultura. Podemos notar que o tal *lixo ocidental* seria, a nosso ver, o próprio modo de vida burguês. Também se destacam o ritmo quebrado e as guitarras elétricas, numa fusão de rock com MPB.

Na letra de “Amigo, amiga”, podemos notar um elemento estético novo e importante: o uso de metáforas relativas à natureza na comparação com um rio, que traduz a idéia de movimento, próprio da letra. Em certo ponto, o autor diz: *mas falta amigo, amiga* e deixa em suspenso para que imaginemos o que seja essa falta — por exemplo: se o eu lírico tem uma necessidade poética de deixar os sentidos em aberto ou se a letra poderia trazer algum recado de descontentamento ligado à contracultura. Onde deveria haver continuação da poesia há, no entanto, o solfejo vocal de Milton, sugerindo a continuidade poética, como se a música e o solfejo ocupassem o lugar da letra.

¹²³ Com influência do rock inglês, o Som Imaginário foi a banda que acompanhou Milton de 1970 a 1974 nos shows e nas gravações.

¹²⁴ BORGES, Márcio; BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Para Lennon e McCartney. In: **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

Amigo, amiga¹²⁵

Meu pensamento viaja/ Em busca de encontrar/ Amigo, amiga/ Quando viajo por terra/ Me sinto mais seguro/ em terras de beira mar/ Amigo, amiga procuro/ Meu coração é deserto/ Em Busca de encontrar/ Amigo, amiga ou um rio/ E quem sabe um braço de mar/ Nas terras de beira rio/ Eu sei me sinto seguro/ Em todo rio me lanço/ De todo o cais me afasto/ Molho cidades e campos/ Em busca de encontrar/ Caminho de outro rio/ Que me leve no rumo do mar/ Mas falta amigo, amiga/ Meu coração é deserto/ Amigo, amiga me aponte/ O rumo de encontrar/ Amigo, amiga ou um rio/ E quem sabe um braço de mar/ Meu pensamento viaja/ Meu coração é deserto.

Grande parte desses poemas-canções traz temas globais relativos à estética musical e à composição poética. Um exemplo é a exaltação à natureza, à cultura do povo das Minas Gerais e à relação entre passado e presente, em que os autores discutem tradição. O diálogo com o universo dos valores da contracultura, quando há, ocorre de forma implícita, pois a censura não permitia a explicitação desses assuntos. No terceiro capítulo, discutimos com mais ênfase o conceito de tradição e o universo que permeia as músicas do Clube convergentes para esse conceito. Em se tratando da arte produzida nesse período, as observações constatadas abrem o leque da História para uma perspectiva que soma possibilidades de novas abordagens aos novíssimos objetos que marcaram significativamente o cenário brasileiro.

Clube da Esquina foi um projeto articulado entre os mineiros para ser o primeiro disco duplo da história do Brasil. E de fato foi o primeiro projeto de um disco assim no país, mas a gravadora levou tanto tempo para ceder aos pedidos dos artistas que o LP *Fatal*, de Gal Costa, o antecedeu. Lançado em 1972, *Clube da Esquina* traz um trabalho moderno e conciso: da concepção de capa à composição e disposição das canções. A partir daqui, podemos notar que o Clube retoma uma temática pouco explorada, mas privilegiada noutras músicas. Varia entre o desdobramento de um tema central: viagem e estrada, presentes em quase todas as músicas, seja na letra ou no ritmo, e que alude ao movimento da viagem ou da estrada. *A riqueza e diversidade rítmica [...] — a maneira como a percussão é construída, em camadas um tanto independentes — é também uma das marcas que o diferencia de toda a produção musical brasileira da mesma época.*¹²⁶ Devemos dizer que a viagem está diretamente ligada aos valores da contracultura, sobretudo o uso de drogas que alteram a percepção e a consciência, tais como LSD (dietilamida do ácido lisérgico) e maconha. Nesse caso,

¹²⁵ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Amigo, amiga. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

¹²⁶ VILELA, 2005.

a viagem é mais uma questão existencial advinda do pensamento oriental trazido pela contracultura como forma alternativa ao modelo burguês do que uma luta propriamente dita. Logo, viajar é negar os valores estabelecidos, admitindo-se nisso não uma forma de luta, mas resistência ao modelo.

Do ponto de vista da censura, 1972 foi um ano terrível; por exemplo, o musical *Calabar*, de Chico Buarque, não foi encenado por causa da censura prévia do governo. Algumas canções marcaram esse ano como uma trilha sonora marca um filme, a exemplo das músicas do LP *Clube da Esquina*. A visão dos compositores do Clube sobre a ditadura nos ajuda a ver como enxergavam o processo em suas próprias vidas.

*O efeito da ditadura na minha vida, vendo hoje em dia, não parece que é tão grande, mas para um jovem é como se fosse um pesadelo. Você diz assim: “Nunca mais vai acabar”. A idéia básica nessa época — principalmente através do Clube da Esquina — era mudar o mundo. Pelo menos nessa época, e eu acredito que seja a idéia básica da juventude, era mudar o mundo.*¹²⁷

Embora estética e poeticamente os temas estrada e viagem estejam no disco do começo ao fim, a partir daqui a idéia de mudar o mundo se alia aos valores mundiais da contracultura. Elegemos algumas canções que podem ser mais significativas para este estudo.

Saídas e bandeiras n. 1¹²⁸

O que vocês diriam dessa coisa/ Que não dá mais pé?/ O que vocês fariam pra sair dessa maré?/ O que era sonho vira terra/ Quem vai ser o primeiro a me responder?/ Sair dessa cidade ter a vida onde ela é/ Subir novas montanhas, diamantes procurar/ No fim da estrada e da poeira/ Um rio com seus frutos me alimentar.

Saídas e bandeiras n. 2¹²⁹

O que vocês diriam dessa coisa/ Que não dá mais pé?/ O que vocês fariam pra sair dessa maré?/ O que era pedra vira corpo/ Quem vai ser o segundo a me responder?/ 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.

Além do diálogo com os bandeirantes, há nessa canção um diálogo com o público ouvinte, pois se nota que vários versos são feitos em interrogação, como que para fazer o ouvinte interagir com a obra ao escutá-la.

¹²⁷ BASTOS, Ronaldo. **Fazendo da música seu molotov**. Disponível em: <<http://www.museclubedadesquina.org.br>>. Acesso em: 14, out. 2005.

¹²⁸ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Saídas e bandeiras 1. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹²⁹ Ibidem.

Saídas e Bandeiras n. 1 fala de um tema bastante comum nas canções: o “*pé na estrada*”, a fuga para um local junto à natureza, o pó, a poeira da estrada. Como “*essa coisa que não dá mais pé*” (a ditadura militar), uma solução é sair da cidade para poder viver com mais liberdade e dignidade.¹³⁰

A *maré* significa a sociedade que a contracultura enfrenta, e o ato de fugir ou sair da *maré* significava buscar liberdade e ir contra os valores capitalistas impostos. Em “Saídas e bandeiras n. 2”, seus autores também respondem à pergunta *o que vocês fariam pra sair dessa maré?*, mas de outra forma: *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.*

Na segunda versão da música, a superação do sistema ocorre diferentemente: ficar na cidade e enfrentar a *maré* lutando contra a opressão universal, seja ela brasileira ou mundial. Muitas outras canções aludem à estrada e à viagem: “Tudo que você queria ser”,¹³¹ “O trem azul”,¹³² “Nuvem cigana”.¹³³ Mas escolhemos uma em especial para abordarmos aqui: “Cais”.

Cais¹³⁴

*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 encontrar/ Eu queria ser feliz/
Invento o mar/ Invento em mim o sonhador/ Para quem quer me seguir/
Eu quero mais/ Tenho o caminho do que sempre quis/ E um saveiro pronto pra partir/
Invento o cais/ E sei a vez de me lançar.*

O comentário de Vilela deixa entrever a estrutura musical de “Cais”:

*Uma música de compasso híbrido, que não tem uma métrica constante. A presença do órgão dá um tom diferenciado ao acompanhamento. O violão bem-arranjado com acordes arpejados propõe uma melodia no acompanhamento, que se completa com o órgão contínuo, uma linha de baixo com arco tocado por Luiz Alves e a percussão de Robertinho Silva e Toninho Horta. Repare nessa percussão lenta, cíclica. A tensão criada na última frase musical tem a resolução fortalecida por um corte que introduz um tema independente e marcante com canto e piano, que leva ao fim em fade out.*¹³⁵

Em “Cais” há um personagem que *inventa o cais*, que está diante do cais — o lugar de partida — e discute questões relativas ao amor e à dor, dentre as quais, a solidão e o ato

¹³⁰ VIEIRA, 1998, p. 79.

¹³¹ BORGES, Lô; BORGES, Márcio. Tudo que você queria ser. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹³² BORGES, Lô; BASTOS, Ronaldo. O trem azul. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹³³ _____; BORGES, Márcio. Nuvem cigana. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹³⁴ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Cais. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹³⁵ VILELA, 2005.

de encontrar. O exílio e a viagem interior, através da drogas, permeiam a canção. A procura existencial que marca a juventude da época está claramente demonstrada nos versos: *Eu queria ser feliz/ invento o mar/ invento em mim, o sonhador*. Nesses versos, notamos a brincadeira com a palavra sonhador, que sugere sonho e dor. O clima da canção fornece certo sentimentalismo que lembra desde a melancolia até o desencanto. Além disso, o verso *Para quem quer me seguir* dá idéia de união da juventude, que ocorria em âmbito mundial num momento tão peculiar da história ocidental. Em outras palavras,

Cais sintetiza um grupo de canções estradeiras deste disco. São canções que se referem a trens, viagens em busca da liberdade, o sonho de uma sociedade mais livre e com menos amarras. Este grupo de canções está intimamente ligado ao ideal jovem da época, não só brasileiro, mas de várias partes de mundo. A canção revela ainda um pensamento paradoxal e constante no homem: livrar-se do “cais”, viver sem as amarras que a sociedade impõe. Essa foi uma das principais bandeiras dos movimentos jovens de 68: a luta contra qualquer sistema opressor.¹³⁶

“Nada será como antes” é uma canção especial, faz parte desse documento e relata os dias da opressão com extrema fidelidade.

“Nada será como antes” é uma canção política, tendo a idéia da letra surgido, curiosamente, quando o autor Ronaldo Bastos lia um artigo sobre a questão do “amanhã” na música brasileira. Então, transferindo o enfoque da área musical para a política, ele expôs em versos metafóricos o drama dos que se preocupavam com o destino imprevisível dos exilados da ditadura, entre os quais estava seu próprio irmão: “Eu já estou com o pé nesta 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/ Sei que nada será como está, amanhã/ Ou depois de amanhã/ Resistindo na boca da noite um gosto de sol”. Ronaldo, Milton Nascimento e muitos outros viviam gregariamente no país, compenetrados na utópica missão de salvar o mundo por meio das obras de arte que criavam, constituindo-se “Nada será como antes” um autêntico libelo de oposição ao regime vigente.¹³⁷

Consideremos sua letra:

Nada será como antes¹³⁸

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 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.

¹³⁶ VIEIRA, 1998, p. 78.

¹³⁷ SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 176.

¹³⁸ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Nada será como antes. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

Nessa composição, os autores dialogam com o momento da contracultura e aludem ao sistema militar e ao destino da música popular brasileira.

*“Nada Será Como Antes” foi uma música que eu fiz e conversei com o Ronaldo Bastos. A gente, no meio da música, mandava uma mensagem pra uns amigos nossos que estavam refugiados em Londres. Tinha: “I’ll see you in september”, porque em setembro a gente iria se encontrar. A continuação dessa história foi “Fé cega, faça amolada”.*¹³⁹

Clube da Esquina é o primeiro LP em que Milton e seus parceiros abordam temas relativos à América Latina. A abordagem se traduz no ritmo do violão de Milton, com influências ibéricas comuns aos países latino-americanos, e nas letras, que tomam a América Latina como palco temático. Ao analisarmos as músicas, devemos nos ater ao debate sociocultural do momento, pois uma reflexão sobre a indústria cultural nesse contexto pode nos levar a alguns pontos elucidativos.

*Além da relação complexa entre a indústria cultural e as obras que veicula, pode-se dizer que essa indústria, desenvolvida a partir dos anos 60, veio colocar muitos artistas numa situação de emprego próximo à dos demais trabalhadores. [...] A indústria cultural envolve o trabalho de uma multidão para produzir bens materiais, como discos, livros, filmes, seriados de TV, fitas de videoteipe, e também bens imateriais, como espetáculos teatrais, musicais, etc.*¹⁴⁰

Aqui, podemos notar o trabalho artístico numa relação própria entre cultura e trabalho. Mas devemos ultrapassar esse ponto ao pensarmos na indústria cultural: devemos considerar que tal indústria não pode ser analisada fora da idéia de hegemonia estabelecida como norteadora de conflitos latentes na sociedade moderna. *A ação da indústria cultural aparece estudada e avaliada a partir de um critério básico: o efeito das forças de mudança está essencialmente condicionado pelo grau em que a atitude não pode apoiar-se sobre uma antiga.*¹⁴¹ Assim se encontra o funcionamento da hegemonia na indústria cultural: o encaminhamento de um dispositivo de reconhecimento e da operação de expropriação.¹⁴²

Marcelo Ridenti vai além da simples constatação ao introduzir Marx no debate. Diz ele:

¹³⁹ BASTOS, 2005.

¹⁴⁰ RIDENTI, 1993, p. 60.

¹⁴¹ MARTIN-BARBERO, Jesus. Povo e massa na cultura: os marcos do debate. In: _____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1997, p.120.

¹⁴² MARTIN-BARBERO, 1997, p.120.

[...] *certas passagens da obra de Marx ganham vulto: o trabalho de artistas e técnicos é contratado pelo empresário cultural por ele empregado; assim, trata-se de trabalho produtivo, gerador de lucro, criador de mais-valia, esteja ele materializado ou não em mercadorias palpáveis.*¹⁴³

Martin-Barbero retoma os problemas relativos à indústria cultural. Para ele, a relação entre essa indústria e seus receptores é mais complexa do que parece: é uma via de mão dupla em que valores são trocados mutuamente, e não apenas impostos de cima pra baixo. Diz ele:

[...] *a intuição de Benjamin encontra a sua mais plena confirmação: a razão secreta do êxito e do modo de operar da indústria cultural remete fundamentalmente ao modo como esta se inscreve na e transforma a experiência popular. E a essa experiência — que é memória e prática — remetem também o mecanismo com o qual as classes populares fazem frente inconsciente e eficazmente ao massivo: a visão oblíqua com que a lêem ‘tirando prazer da leitura sem que ela implique perder a identidade’, como o demonstra o fato de que, comprando os jornais conservadores, vota no trabalhismo e vice-versa”.*¹⁴⁴

Isso nos leva a pensar numa certeza: as classes populares não fizeram a revolução sob influência da música da MPB engajada. Mas quem pode afirmar que essa mesma classe não pode se apropriar dessa música simplesmente por motivos de entretenimento? Dessa maneira, vamos além do debate estabelecido por Adorno e Benjamin na década de 1930, que parte da idéia de que o bem simbólico ou cultural é, também, materialmente envolvido. Esse debate compõe uma discussão que até hoje poderia ser válida. No entanto, o mercado da indústria cultural evoluiu tanto, visto que falar em “música séria” e em pureza artístico-cultural é cair num abismo sem precedentes. Por mais obsoleta que seja a estrutura de pensamento marxista, ela ainda nos ajuda a entender o processo sociocultural aqui descrito.

Posto isso, retomemos as canções, com “Paisagem da janela”,¹⁴⁵ relevante quanto à estrutura musical e ao conteúdo de sua letra.

*Paisagem na janela, de Lô e Fernando Brant, é uma autêntica balada pop à mineira. Lô canta ao piano, gracioso, acompanhado por guitarras entrelaçadas, justapostas e depois superpostas, arrastando acordes e arpejos rítmicos descendentes, a cargo de Tavito e Nelson Angelo. Coro de Beto e Milton. Outro enorme sucesso do Clube.*¹⁴⁶

¹⁴³ RIDENTI, 1993, p. 60.

¹⁴⁴ MARTIN-BARBERO, op. cit., p.120–21.

¹⁴⁵ BORGES, Lô; BRANT, Fernando. Paisagem da janela. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹⁴⁶ VILELA, 2005.

Paisagem da janela¹⁴⁷

*Da janela lateral/ Do quarto de dormir/ Vejo uma igreja, um sinal de glória/
Vejo um muro branco e um vôo pássaro/ Vejo uma grade, um velho sinal/
Mensagem natural/ De coisas naturais/ Quando eu falava dessas cores
mórbidas/ Quando eu falava desses homens sórdidos/ Quando eu falava desse
temporal/ Você não escutou/ Você não quer acreditar/ Mas isso é tão normal/
Você não quer acreditar/ E eu apenas era/ Cavaleiro marginal/ Banhado em
ribeirão/ Conheci as torres e os cemitérios/ Conheci os homens e os seus
velórios/ Quando olhava da janela lateral/ Do quarto de dormir/ Você não quer
acreditar/ Mas isso é tão normal/ Um cavaleiro marginal/ Banhado em
ribeirão/ Você não quer acreditar.*

Trata-se de outra canção que enfoca o cenário de um universo em que a contracultura era o modo preferido de luta ou expressão de descontentamento frente ao momento histórico:

Mostra-nos coisas aparentemente normais, como uma igreja, um muro branco, um vôo pássaro, um velho sinal, uma grade, mas também cores mórbidas, homens sórdidos, temporal, cemitérios, velórios. Isso revela a paisagem densa e triste reinante, apesar da insistência do destinatário da canção em não querer acreditar no que está acontecendo no país (reparar a repetição do verso “Você não quer acreditar”). “Mas isso é tão normal” não acreditar que a realidade política seja essa: o regime caça prende tortura, mata e existem vários cavaleiros marginais fugindo “sem querer descanso nem dominical”. É interessante notar como de uma simples paisagem citadina interiorana Fernando Brant passa atitudes humanas deploráveis de caráter universal, ao mesmo tempo em que reflete o período “mórbido” e “sórdido” vivido por qualquer cidade brasileira da década de 70.¹⁴⁸

As palavras de Vieira nos levam a refletir sobre como a poética pode transitar entre a beleza da composição acerca de uma imagem e a ferocidade da situação política brasileira e universal. Além disso, o *não querer acreditar* que o sistema era cruel demonstra aspectos relativos à economia. Quando um país cresce economicamente 10% ao ano, a repressão não precisa de tantas armas, pois o povo acha que vive no paraíso.

Várias vezes, a música do Clube da Esquina alude ao pôr o pé na estrada, aos cabelos ao vento e aos pés no chão. Alguns autores aproximam tal atitude do chamado desbunde mundial nos anos de 1970 — a contracultura. Ao contrário da visão preconceituosa de alguns autores, podemos notar que, sobretudo no Brasil, esse desbunde teve um sentido particular.

¹⁴⁷ BORGES, Lô; BRANT, Fernando. Paisagem da janela. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹⁴⁸ VIEIRA, 1998, p. 85.

[...] os poemas e canções são produtos de uma parcela de uma geração, para quem “pé na estrada”, “cabelos ao vento” e “pés no chão” não era uma expressão vazia de significado, mas, ao contrário, expressava todo um sentimento de inconformismo diante da ordem social dominante.¹⁴⁹

A aproximação do Clube da Esquina com os demais movimentos musicais mundiais, de fato, ocorreu em vários pontos da sua obra, mas a postura contracultural observada nos Estados Unidos é incorporada de forma diferenciada. Podemos chamar de desbunde consciente a atitude que nega valores burgueses institucionais de forma a enfrentá-los conscientemente por ideais da própria juventude, e não como uma negação sem objetivos. Por mais alienada que possa parecer, o desbunde foi uma forma consciente de lidar com os problemas da censura e do próprio momento de sentimento de opressão mundial.

Para burlar a censura, os compositores se vêem obrigados a enveredar pelos caminhos do “desbunde” (expressão utilizada por Eduardo Amorim Garcia para designar, na MPB, as canções cujas letras se fizeram às imagens de uma utopia não localizada no tempo e no espaço através de “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas”, “trens”, “estações” ou “festas”, “brincadeiras”, “carnavais”, etc.) ou na linguagem da “fresta” (expressão cunhada por Gilberto Vasconcelos para as letras cujo sentido estava não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas). Do primeiro grupo faziam parte Milton Nascimento e seu Clube da Esquina, por exemplo, e do segundo Chico Buarque e Gonzaguinha.¹⁵⁰

É preciso observar, porém, que essa afirmação de Moby não está totalmente correta, pois Milton e o Clube, também, faziam canções baseadas na tal “linguagem da fresta”.

Fora o desbunde, devemos lembrar que o cenário econômico-político brasileiro do governo Médice era assunto à parte. Conforme Thomas Skidmore, o Brasil dos anos de 1970 viveu entre o chicote e o afago.

[...] o governo Médice foi de relativa calma [...] A repressão e a censura do governo eram a razão principal. Mas não é somente a repressão que explica o Brasil de Médice. Juntamente com o porrete, oferecia-se a cenoura. O rápido desenvolvimento econômico levou ao paraíso os brasileiros situados no vértice da pirâmide salarial.¹⁵¹

Isso explica por que, de certa forma,

¹⁴⁹ PEREIRA, Carlos A. Messeder. **Retrato de época**: poesia marginal — anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

¹⁵⁰ MOBY, 1994, p. 154.

¹⁵¹ SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 214.

[...] a maioria dos brasileiros da classe média não estava muito incomodada com a perda de suas opções políticas dada a baixa participação política anterior e até mesmo antes da deposição do Goulart em 1964. Para estes, os anos Médice provavelmente parecem pouco diferentes dos que os precederam.¹⁵²

Por mais que a afirmação de Skidmore seja datada como positivista, recorremos a ela para comparar teorias e, assim, desvendar as estruturas do estudo sobre as décadas de 1960/70. Durante o texto, encontraremos posições diversas a respeito da cultura nessas décadas.

Quanto à arte, outra vez lhe foi reservado o papel de grande contestadora do sistema. Artistas vindos, sobretudo, da classe média letrada mostraram resistência aos modelos vigentes; e o público que os prestigiava era formado por estudantes secundaristas e universitários, categoria também contrária ao mundo opressivo. O disco *Clube da Esquina*, de 1972, compõe esse contexto e traz características bem particulares. Nele, a informalidade e a criação em grupo dão o tom: arranjos criados na hora da gravação e parcerias em todas as canções exemplificam isso. Com base nos encartes, vemos que os músicos se revezavam em vários instrumentos, sugerindo um conhecimento musical não restrito.

2.3 Terceira fase — amadurecimento: a contracultura, o milagre econômico e o *Milagre dos peixes*

O período 1968–75 foi marcado pelo endurecimento da repressão militar no Brasil. Músicas censuradas, artistas exilados, mortes, desaparecimentos, “convites” a artistas para deporem no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e torturas compõem um retrato do período. Ainda assim, a produção do *Clube da Esquina* foi intensa em 1973.

O disco *Milagre dos peixes*¹⁵³ é emblemático dessa época. Nele, podemos notar a necessidade de enfrentar a opressão local e mundial, o ambiente do Brasil de 1973, as políticas estatais dos militares e a necessidade artística de enfrentar a censura se desdobrar numa música apoiada mais em sons que em palavras para transmitir os sentimentos do ser humano envolvido nas amarras do sistema. Temas fortes referentes à natureza aparecem aí. Se observarmos o uso da natureza com tema, podemos notar a aproximação com

¹⁵² TEDESCO, 2000, p. 32.

¹⁵³ NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos Peixes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973.

valores da cultura *hippie* e da contracultura mundial. A natureza é um artifício temático em que os autores e arranjadores assumem a idéia de homem-natureza.

Mesmo num momento de opressão mundial, a opressão local se fez notar de forma incisiva. A crítica jornalística salientou a relação da música de Milton com a ditadura:

*De fato, para um trabalho feito em condições tão adversas, o “Milagre dos peixes” acabou se tornando uma feliz surpresa. Sem a preocupação de concentrar-se em letras que já não existiam, Milton deixou sua voz soltar-se absolutamente à vontade [...] O resto é silêncio. Ou melhor, muito barulho musical [...] parece uma prova irrecusável de que certos milagres existem, quando permitidos.*¹⁵⁴

Acrescenta-se que o próprio nome *Milagre dos peixes* parece aludir ao momento político, isto é, ao dito “milagre econômico” sustentado e ratificado pelo poder.

O LP é um marco tanto na história da música no Brasil quanto na história da música instrumental do mundo. É um disco que navega sensivelmente pelas características universais de seu tempo, que irrompe da necessidade de ir além do recado metafórico das letras para criar um espaço alegórico e estético na história da MPB. Também se pode notar certo distanciamento das influências do rock inglês e do jazz tradicional; o clima instrumental o conduz mais ao ambiente cinematográfico e teatral ao criar um diálogo entre a música brasileira e a mundial.

*A sonoridade resultante do encontro desses músicos se tornou uma das principais marcas que acompanhou a música feita pelo pessoal do Clube da Esquina. Uma música em que, combinados, os instrumentos constroem mais do que um simples acompanhamento da canção: criam uma ambiência da qual a canção passa a fazer parte, junto de eventos sonoros distintos que acontecem ao mesmo tempo.*¹⁵⁵

Ressaltamos, porém, que esse distanciamento não significou abandono nem negação de influências, e sim que estas estão mais contidas — tanto as do jazz tradicional pós-bop quanto as do rock inglês pós-Beatles. Contudo, as letras não foram sumariamente substituídas por “la-la-lás” ou por sons destituídos de sentido. Os sons, na verdade, tinham sentido diferenciados: gritos, falsetes e ruídos eram signos poderosos usados para simbolizar a nova fase do Clube. Podemos observar que a canção traz consigo um clima tenso e alegórico das composições que denotam tristeza, melancolia e temor.

¹⁵⁴ SOUZA, Tárík de. Sem palavras. **Veja**, São Paulo, s. p., 11, jul./1973. s. d.

¹⁵⁵ VILELA, 2005.

Milagre dos peixes¹⁵⁶

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/ E eu apenas sou um a mais, uma 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/ Eu tenho esses peixes e dou de coração/ Eu tenho essas matas e dou de coração.

O artista é “um a mais” a falar da dor, que não poder falar, a dor do silêncio, da censura vilipendiando a arte.

No dizer de Vieira, em sua análise da poética de várias canções do Clube da Esquina.

Contra-pondo-se à idéia do “milagre econômico”, os autores apresentam o “milagre dos peixes”, da vida, da natureza, do amor. Enquanto o governo militar vendia a imagem de desenvolvimento econômico e do “ame-o ou deixe-o”, anulando através da repressão armada idéias contrárias e deixando de lado os verdadeiros problemas nacionais de fome, pobreza; a canção mostrava através de imagens poéticas a preocupação dos autores em falar da “nossa dor” em meio a um “silêncio dessa natureza”, “um incêndio calado” (da canção “Homem da rua” de Lô) dos homens, procurando mostrar que a realidade apregoada e disseminada pelas tevês não era boa assim.¹⁵⁷

Devemos dizer que a letra de “Hoje é dia de El Rey”¹⁵⁸ foi proibida por censores da época. Indignado com essa atitude, Milton resolveu tocá-la sem a letra.

Bituca e eu amávamos a “Suíte dos pescadores”, de Dorival Caymmi, e sonhávamos compor algo com a mesma inspiração. Foi pensando o tempo inteiro no velho e querido Algodão que havíamos composto “Hoje é dia de El Rey”. Nossa suíte falava dos conflitos entre as duas mentalidades, duas gerações, pai e filho dialogando num clima de alegorias pesadas e atmosfera musical densa e expressionista. Para nosso desespero, ao submetermos a letra à censura, ela não só foi vetada na íntegra como ainda Bituca foi chamado para depor no DOPS.¹⁵⁹

A música trata primeiramente de um diálogo entre pai e filho, em que o pai representa a tradição e o filho, o novo a ser alcançado num futuro próximo.

¹⁵⁶ NASCIMENTO, Milton. Milagre dos peixes. In: **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973.

¹⁵⁷ VIEIRA, 1998, p. 104.

¹⁵⁸ NASCIMENTO, Milton; BORGES, Márcio. Hoje é dia de El Rey. In: **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973.

¹⁵⁹ BORGES, 1996, p. 304.

Hoje é dia de El Rey¹⁶⁰

*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 saldando El Rey/ Nosso amo e senhor e dono da lei/ Soai clarins pois o
 dia do ódio/ E o dia do não são por El Rey/ Pai — Filho meu ódio você tem/ Mas
 El Rey quer viver só de amor/ Sem clarins e sem mais tambor/ Vá dizer: Nosso
 dia é de amor/ Filho — Juntai as muitas mentiras/ Jogai os soldados na rua/
 Nada sabeis desta terra/ Hoje é o dia da lua/ Pai — Filho meu cadê teu amor/
 Nosso Rey está sofrendo a sua dor/ Filho — Leva daqui tuas armas/ Então cantar
 poderia/ Mas nos teus campos de guerra/ Hoje morreu a poesia/ Ambos — El
 Rey virá salvar.../ Pai — Meu filho você tem razão/ Mas acho que não é em tudo/
 Se o mundo fosse o que pensa/ Estava no mesmo lugar/ Pai você não tinha agora/
 E hoje pior ia estar/ Filho — Matai o amor pouco importa/ Mas outro haverá de
 surgir/ O mundo é pra frente que anda/ Mas tudo está como está/ Hoje então e
 agora/ Pior não podia ficar/ Ambos — Largue seu dono e procure nova alegria/
 Se hoje é triste e saudade pode matar/ Vem, amizade não pode ser com maldade/
 Se hoje é triste a verdade/ Procure nova poesia/ Procure nova alegria/ Para
 amanhã...*

Diz Márcio Borges:

*[...] 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 idéia era convidar Caymmi
 para cantar as partes do pai. Bituca chegou a fazê-lo. Tremíamos de emoção só
 de pensar naquele vozeirão soltando: “Filho meu”. Agora a música estava
 arriscada a ficar fora do disco. Só mesmo a teimosia e a raiva de Bituca
 fizeram com que ela permanecesse no repertório: — Vou gravar de qualquer
 jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...
 Bituca estava irado.¹⁶¹*

E assim ficou: uma música quase instrumental, só com as palavras *filho meu*. Mas uma música especial para Milton, seus ouvintes e para nós pesquisadores. Ela surge num clima, de fato, pesado e de atmosferas densas — como diz Márcio Borges. A decisão de mantê-la no repertório mesmo sem letra a fez se tornar imortal para ouvintes da MPB, pesquisadores da arte na década de 1970 do Brasil e para o público atento de seu tempo. De novo, os créditos devem ser dados à exemplar interpretação de Naná, sobretudo à atuação indispensável de Nivaldo Ornelas no sax tenor, ao arranjo pesado de Wagner Tiso, à regência primordial de Paulo Moura e, é claro, à interpretação vocal de Milton. Vale dizer que em 1973 o regime usou decididamente a censura para controlar a produção cultural e a imprensa. *E ainda que não se refira à música popular*

¹⁶⁰ NASCIMENTO, Milton; BORGES, Márcio. Hoje é dia de El Rey. In: **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973..

¹⁶¹ BORGES, 1996, p. 306.

*em sua análise, Dilson Soares mostra que, entre 1969 e 1978, é claro o marco 1973–1974 como o período em que a censura agiu com extremo rigor...*¹⁶²

Vieira surpreende quando nos fala da introdução da TV em cores no Brasil e da discussão desse tema na música “Milagre dos peixes”. Mas essa discussão vai além da letra. No encarte do disco do LP, notamos algumas interatividades.

*A televisão inova-se tecnicamente, chegam os primeiros televisores a cores em 1971, os primeiros programas coloridos, contrastando com a realidade em preto e branco: os homens não têm liberdade, a censura continua nos meios de comunicação, os últimos focos guerrilheiros são dizimados. Faltam cores na realidade brasileira; daí a explicação para tantas letras do grupo insistirem em imagens sem cores, com grande incidência.*¹⁶³

A arte gráfica do disco propõe diálogos com a época. O *Milagre dos peixes* de estúdio traz encarte em cinco cores (azul, verde, amarelo, laranja e vermelho), que se separam, envoltas em um encarte maior roxo — numa palavra, as cores são móveis. Visto pelo viés da relação entre produção e recepção, constatamos que no LP o ouvinte pode montar o encarte como quiser; cada vez que o tira e o põe de volta, participa da interação artística que o LP propõe. As cores dialogam com o incremento da TV em cores no Brasil, e a letra de “Milagre dos peixes” — mas não só ela — traz esse diálogo, pois a arte gráfica se torna metaarte: capa e encarte não são meros produtos da indústria massiva, são arte também.

Além disso, constatamos que os discos foram gravados originalmente em sistema quadrifônico (em quatro canais) e, por consequência, com quatro saídas de som. Ao ouvinte, isso se traduz na possibilidade de maior distinção entre instrumentos e sons. Quando ouvimos *Milagre dos peixes* de estúdio, notamos sons mais bem definidos, percussões mais nítidas e sobreposições de voz impossíveis em LPS anteriores. Dois fatos tecnológicos acompanham sua criação: a quadrifonia, iniciada pela gravadora de Milton em 1973 e que supera o sistema de dois canais (um para voz, outro para os demais instrumentos); e a TV em cores, que chega ao Brasil em 1972 e é tematizada já em 1972 pelo Clube da Esquina.

¹⁶² MOBY, 1994, p. 89.

¹⁶³ VIEIRA, 1998, p. 79.

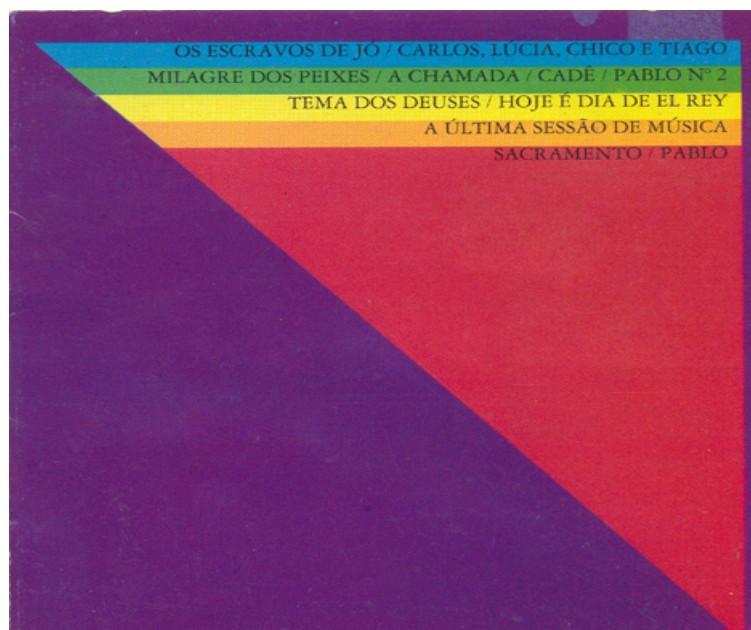


FIGURA 4 – Imagem digitalizada do encarte do disco *Milagre dos Peixes*, disco de 1973

Devemos pensar na capa de disco não só como propaganda publicitária do produto, mas também como obra de arte. Através de uma linguagem diferenciada, a imagem diz o que há no interior dos códigos musicais. Por mais que o Clube se negasse aos valores burgueses, valia-se deles através de sua arte. Num primeiro plano, isso pode parecer contra-senso, mas era, sobretudo, uma atitude ligada ao mundo artístico moderno. A imagem publicitária-artística pode, ao mesmo tempo, ser uma obra de arte original e genuína e uma forma de informar ao receptor sua relação com o produto.¹⁶⁴ Essa capa foi retirada do encarte do CD, mas representa o encarte do LP em sua forma e conteúdo, mostrando que cada cor é destacável e dialoga com o receptor.

Em 1974, *Milagre dos peixes* é gravado ao vivo no Teatro Municipal de São Paulo, com a introdução de outras músicas. A crítica Maria Helena Dutra resumiu o show do Clube numa frase representativa desse momento da música: *imensa suíte*.¹⁶⁵ Mas o disco ao vivo traz outras características importantes. Ao se observar a estrutura de sentimentos interna dos autores, vemos que *A matança do porco/xá mate* começa com um clima de canção de ninar que se torna tenso ao longo do tempo. É preciso observar a bateria tocada como no jazz — quebrada — e o trabalho feito com a guitarra e a clarineta, intensificando a idéia de clima pesado. No fim da música, entra a orquestra, que lhe dá

¹⁶⁴ Para melhor entender esse processo, ver: BERGER, 1972.

¹⁶⁵ DUTRA, Maria Helena. Divisão exata. *Veja*, São Paulo, 1º, maio/1974, s. p.

um ar fúnebre, de enterro, velório, e lhe deixa com ar de clássica, erudita; o desfecho retoma o tom de ninar. A seguir, entra uma bateria ensurdecidora, intensificando esse clima; agora bateria e sopro dialogam, totalmente quebrados e livres, como no *free-jazz*, seguidos pela voz de Milton, que dá início a “Bodas”.

Milton e seus parceiros mais constantes, conhecidos como os sócios de “Clube da Esquina” — título de dois de seus álbuns e também de duas de suas canções —, se tornariam um dos grupos mais herméticos, na tentativa de introduzir nas entrelinhas o discurso interdito pela censura — a linguagem da “fresta”, na expressão de Gilberto Vasconcelos.¹⁶⁶

A canção “Bodas” exemplifica bem essa afirmação sobre a linguagem da “fresta”.

Bodas¹⁶⁷ (MILTON NASCIMENTO; RUY GUERRA)

Chegou no porto um canhão/ Dentro de uma canhoneira, neira, neira.../ Tem um capitão calado/ De uma tristeza indefesa, esa, esa.../ Deus salve sua chegada/ Deus salve sua beleza/ Chegou no porto um canhão/ De repente matou tudo, tudo, tudo.../ Capitão senta na mesa/ Com sua fome e tristeza, eza, eza/ Deus salve sua rainha/ Deus salve a bandeira inglesa/ Minha vida e minha sorte/ Numa bandeja de prata, prata, prata.../ Eu daria à corte atenta/ Com o cacau dessa mata, mata, mata.../ Todo cacau dessa mata, mata, mata.../ Daria à corte e à rainha/ Numa bandeja de prata, prata, prata.../ Pra ver o capitão sorrindo/ Foi se embora a canhoneira/ Sua pólvora e seu canhão, canhão, canhão.../ Porão e barriga cheia/ Vai mais triste o capitão/ Levando cacau e sangue, sangue, sangue.../ Deus salve a sua rainha/ Deus salve a fome que ele tinha.

Decerto esses compositores foram influenciados pelo rock progressivo inglês: “Bodas” traz esses traços e essas características.

A “Matança do porco” faz parte de um disco com o mesmo título lançado pelo grupo Som Imaginário, que contava com Wagner Tiso, dentre outros. Vale a pena informar sobre a entrada da bateria de Robertinho Silva após “Matança do porco”, deixando o aspecto suspenso mais atenuante e gerando, ainda, um clima apreensivo para a entrada de “Bodas”. Destaca-se o trabalho muito bem feito pela orquestra.

“O espetáculo não é um negócio erudito”, definiu Milton na época. “A orquestra entra como complemento do nosso trabalho”. De fato, os arranjos de Wagner Tiso, Paulo Moura e Radamés Gnattali apenas ampliam a emoção tanto lírica quanto agressiva do “Milagre”.¹⁶⁸

¹⁶⁶ MOBY, 1994, p. 135.

¹⁶⁷ NASCIMENTO, Milton; GUERRA, Ruy. Bodas. In: **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1974.

¹⁶⁸ SOUZA, Tárík de. Ainda que tarde. **Veja**, São Paulo, 20, nov./1974, s. p.

O trânsito ocorrido entre o universo popular e erudito caracteriza bem a MPB, e a incorporação de orquestras desde os festivais da canção o indica claramente. Mesmo os discos do Clube da Esquina analisados aqui podem ilustrar esse trânsito. A discussão que envolve o popular e o erudito feita por Benjamin e Adorno nos anos de 1930 é bastante útil para tratarmos desse assunto. Devemos lembrar que, após a década de 1950, com os avanços trazidos pela bossa nova, o erudito e o popular são cruzados de formas diferentes na história da música no Brasil.

*[...] é seguro afirmar que a distinção entre “música popular” e “música erudita” é, mais que meramente teórica, uma questão fundamentalmente histórica. [...] a partir do aparecimento da chamada indústria cultural que as manifestações musicais populares, já apartadas de uma “Arte Séria”, sofrem novo abalo, dando lugar cada vez mais a uma “música de consumo”, através dos mass media.*¹⁶⁹

Tanto em *Milagre dos Peixes* de estúdio quanto no primeiro disco de Milton, a orquestra de origem erudita, com músicos de origem erudita, já marcava o encontro entre erudito e popular. A discussão entre Adorno e Benjamin pode ser mais bem usada para os primeiros passos da chamada indústria cultural. Aqui, a miscigenação entre música de origem popular e música de origem erudita já está mais consolidada, não dá espaços a afirmações radicais sobre a reprodutibilidade e “seriedade” da música.

*[...] segundo Adorno, para o ouvinte, a música erudita se caracterizava pela atitude contemplativa em relação a uma obra de arte, tendo um valor-de-uso musical, enquanto a música popular, mediada pela indústria cultural, se caracterizava por uma “regressão na audição” [...], onde a escuta musical deixa de ser escuta, e o uso que se faz da música não é um uso musical, passado a ser ora poso de “consumo-de-cultura”, ora relax, distração fantasiosa, exercício muscular técnico-ginástico.*¹⁷⁰

Além do *status* comercial, podemos notar que a música erudita tinha valor simbólico. Se não servia para vender, servia bem para as reuniões e o convívio de membros fidalgos de uma sociedade que se identificavam pela audição musical. O valor de troca também existe, mas num aspecto cultural de valor simbólico. Retomaremos essa discussão no terceiro capítulo.

Fernando e Milton compuseram “Outubro”,¹⁷¹ da qual merece ser destacado um interlúdio que, muitas vezes, fica oculto ao ouvinte. Nessa música, o arranjo permite a

¹⁶⁹ MOBY, 1994, p. 19.

¹⁷⁰ MOBY, 1994, p. 143.

¹⁷¹ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Outubro. In: **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1974.

incorporação de outra música do mesmo disco: no fim de “Outubro”, entra a melodia de “Cais”, trazendo característica de músicas ligadas entre si (suíte) e que vinculam a temática de uma música à de outra. “Viola violar” é a música mais mineira de todas; é a que retrata a noite dos compositores mineiros em bares, regada à música e a batidas de limão:

Viola violar¹⁷²

Eu estou bem seguro nessa casa/ Minha viola resto de uma feira/ A minha fome morde seu retrato/ Brindando a morte em tom de brincadeira/ E amanhã mais vinte anos/ Desfilados na avenida/ Arranha-céu, ave noturna/ No circuito dessa ferida/ Violar, vinte fracassos de mudar o tom/ Vinte morenas para desejar/ Vinte batidas de limão/ Eu estou bem seguro nessa casa/ Comendo restos nessa quarta-feira/ Minha viola toca seu retrato/ Cantando a morte em tom de brincadeira/ E amanhã mais vinte anos/ Desfilados na avenida/ Arranha-céu, ave noturna/ É viola, toca ferida/ Violar a velha brincadeira/ Violar, vinte morenas para desejar/ Vinte certezas nessa mão.

A palavra *violar* é usada com duplo sentido: executar a viola e violação ao modo de vida imposto pela nova fase do capitalismo, em que a arte, mesmo subjugada, prevalece intensa, rompe as amarras da ditadura no Brasil: *Violar, a velha brincadeira*. Também se nota a discussão sobre morte e segurança. Os versos *E amanhã, mais vinte anos/ desfilados na avenida* sugerem a idéia da enorme necessidade de fixação de valores capitalistas conduzidos pelos militares no Brasil. O arranjo para instrumentos de sopro nessa música e o desempenho da orquestra merecem atenção: o sax de Nivaldo Ornelas instaura um clima desafiador, como se a música rasgasse o ambiente na execução ao vivo.

Presente nas duas versões de *Milagre dos peixes*, “Tema dos deuses”¹⁷³ é outra música instrumental que carrega um clima de suspense e tensão próprios daquela época e da música mineira dos anos de 1970. Acentuam-se o clima e a atmosfera pesados, em especial pelo solfejo de Milton e pela execução da música orquestrada, em que os sopros e as cordas se unem ao som do violão do cantor.

Milton estava irado com a proibição de “Hoje é dia de El Rey”, e sua indignação se revela, também, na interpretação da música: “San Vicente”,¹⁷⁴ quando a termina dizendo: “E a Muitos outros que a mão de DEUS levou”, enfático na palavra deus e talvez referindo-se a desaparecimentos, mortes e exílios de então.

¹⁷² BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Viola, violar. In: **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1974. Grifo nosso.

¹⁷³ NASCIMENTO, Milton. Tema dos deuses. In: **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro. Odeon, 1973.

¹⁷⁴ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. San Vicente. In: **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1974.

O cenário político-econômico sugere pontos relevantes. Além de serem realizadas as primeiras eleições proporcionais livres após o A1-5, *a Arena* [Aliança Renovadora Nacional], *partido governista, é derrotada em diversos Estados. Para o Congresso Nacional, são eleitos 16 senadores e 175 deputados do MDB* [Movimento Democrático Brasileiro], *partido da oposição*.¹⁷⁵ A seguir, os resultados da eleição de 1974 encurralariam a ditadura por um processo inicial de reabertura política. A vitória do MDB nas *disputas para senador em dezesseis dos 21 estados [...] [indicaria] que dentro de quatro anos [o partido] conquistaria a maioria no senado*.¹⁷⁶ A ditadura militar, no entanto, estava respaldada, pois *estava economicamente robusta. Num regime de pleno emprego, a economia crescia, na média, as taxas de quase 7% ao ano. Também tinha prestígio internacional*.¹⁷⁷

Se esses acontecimentos deixam entrever certo arrefecimento da censura após 1974, isso não os isenta de reflexão, sobretudo os vínculos político-econômicos com a indústria fonográfica, pois esse universo funcionava num sistema hegemônico instituído no conflito entre valores economicamente impostos e negociáveis. Acrescente-se que, a partir de então, as canções de Milton apresentariam novas concepções estéticas.

Minas e Geraes são discos distintos, embora sejam um só projeto. A distinção pode ser vista claramente nas composições. *Minas* é um disco que completou 30 anos em 2005 e cuja estrutura de sentimentos é contundente se observado seu contexto histórico. As canções são cheias de climas próprios de trilhas sonoras; sugerem um passeio intenso pelo jazz pós-bop dos Estados Unidos e a música instrumental mundial de origem jazzística; os arranjos também denotam esses caracteres oriundos da música popular norte-americana. O entroncamento entre música de conotação estrangeira e arranjos tipicamente quebrados e harmonicamente organizados para um fim impressionista permeia o disco. Algumas músicas são tão climáticas que parecem poemas com trilhas sonoras, e não canções propriamente ditas. Consideremos uma delas, “Trastevere”:

¹⁷⁵ RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos**: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

¹⁷⁶ GASPARI, Elio. Explicação. In: _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: companhia das letras, 2004, p. 13.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Trastevere¹⁷⁸

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/ Pesava o filho ouvindo/ Que a cidade é moderna/ Pensava o filho sorrindo/ E era surdo era mudo/ Mas que falava e ouvia/ A cidade é moderna/ Dizia o cego a seu filho.

De tempo rítmico quebrado, “Trastevere” é cheia de *happenings*, climas, em que a guitarra tem um desempenho experimental, assim como a percussão, ao acompanhar o piano. Juntas, bateria e guitarra acentuam o clima de experimentalismo e de *happening*, advindos das influências do jazz. As duas guitarras dialogam: uma é seca; a outra tem efeito distorcido, que acentua o tom de apreensão. *Uma música de jazz, a menos que seja gravada, copiada de ouvido, e checada com a gravação (que toma, em jazz, o lugar da música escrita), muitas vezes não pode ser reproduzida por mais ninguém, a não ser de maneira aproximada.*¹⁷⁹ “Trastevere” contém as características principais do jazz: o *happening* e a improvisação, e isso deixa entrever experimentalismo, informalidade e capacidade de criação.

Como em “Hoje é dia de El Rey”, a letra de “Trastevere” narra o encontro de pai e filho que, juntos, admiram uma cidade moderna. O recurso empregado, por sua vez, é diferente: nesta, opera o modo narrativo; naquela, o diálogo. Na letra de “Trastevere”, há tensão entre um pai cego que explica a modernidade da cidade e seu filho, surdo-mudo que falava e ouvia. O diálogo entre um e outro dá à música um aspecto teatral. O poema sugere contradição e antagonismo: *Cidade moderna/ Olhos cheios de terra.* Numa ótica psicanalítica, o poema mostra novamente um enfrentamento entre pai e filho, o novo e o velho: valores burgueses e juventude.

Ainda sobre o cenário político, observemos que após 1974 surge outra fase na ditadura.

[O ano de] 74 parece anunciar um quadro marcado pelo crescente agravamento da crise do milagre econômico, a relativa perda de coesão entre as forças que sustentam o regime, o crescimento da insatisfação popular e a paulatina retomada do debate político. A quebra do consenso no bloco do poder e as questões colocadas pelos movimentos sociais incipientes, levam o estado a trabalhar uma série de remanejamentos que se anunciam na política do General Geisel, sob a forma de uma “distensão lenta, gradual e segura”.¹⁸⁰

¹⁷⁸ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Trastevere. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

¹⁷⁹ HOBBSAWN, Erick. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 46.

¹⁸⁰ FILHO, Armando F.; GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloísa B. de. Milagre provisório. In: _____. **Anos 70** — literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979–80, p. 32–3.

Por mais que se apresentasse uma possível distensão ou abertura política, o tema da resistência continua em voga, a mostrar que a ditadura ainda era dura. Desse contexto musical e desse disco é “Fé cega, faca amolada”: canção-relato sobre aqueles dias de militarismo. Forte e contestadora, é uma das mais intensas composições do Clube da Esquina numa esfera de aparente simplicidade, mas com influências diversas e uma visão crítica de seus autores.

Fé cega, faca amolada¹⁸¹

Agora não pergunto mais aonde vai a estrada/ Agora não espero mais aquela madrugada/ Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada/ Um brilho cego de paixão e fé faca amolada/ Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranqüilo/ Deixar o seu amor crescer e ser muito tranqüilo/ 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 salda terra, o chão faca amolada/ Deixar a sua luz brilhar no chão de todo dia/ Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia/ Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranqüilo/ O brilho cego de paixão e fé, faca amolada.

O comentário de Severiano e Mello nos alerta quanto a isso.

“Fé Cega, Faca Amolada” é uma espécie de continuação de “Nada Será como Antes”, ou seja, uma canção de oposição ao regime militar brasileiro, escrita em linguagem bem mais agressiva, ao mesmo tempo em que mostra um entrosamento maior da parceria Milton Nascimento–Ronaldo Bastos: “Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/ Agora não espero mais aquela madrugada/ vais ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada/ O brilho cego de paixão e fé, faca amolada...” O título tem origem no supergrupo pop inglês Blind Faith, de efêmera existência e nascido da ruptura de dois outros grupos, Cream (Eric Clapton e Ginger Baker) e Traffic (Steve Winwood), em 1969. O único disco do Blind Faith era um dos favoritos de brasileiros, como Ronaldo Bastos e Gilberto Gil, que viviam em Londres na época. “Fé cega” é pois blind faith, tendo o adjetivo “amolada” o duplo sentido de “afiada” e “contrariada”. A seqüência melódica relativamente simples e repetida de forma insistente em “Fé Cega, Faca Amolada” não seria suficiente para alcançar o brilhante resultado mostrado no disco. Para a obtenção deste resultado devem ser também creditadas as notas picadas do sax-soprano de Nivaldo Ornelas, criando um clima nervoso em perfeita consonância com o objetivo da canção, o interlúdio musical decididamente pop, a voz convicta de Milton, usando com perfeição o falsete, e a voz aguda de Beto Guedes, que soa às vezes como um eco ao canto de Milton. Este elepê, intitulado Minas, é um marco na carreira de Milton Nascimento, pois além de ter sido o primeiro a colocá-lo num patamar de alta vendagem, dobrando sua média anterior, consolidou a sua carreira de grande astro da música brasileira.¹⁸²

¹⁸¹ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Fé cega, Faca amolada. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

¹⁸² SEVERIANO; MELLO, 1998, 210 p.

Nessa música, o bumbo da bateria acompanha as batidas do coração humano, além de serem usados efeitos de distorção na guitarra, incorporando influências do rock inglês.

Os temas estrada e viagem permeiam esteticamente a música; podemos notar um tipo de tomada de posição frente ao mundo burguês daquela época nos versos: *agora não espero mais aquela madrugada/ não pergunto mais aonde vai a estrada/ vai ter, vai ter, vai ter que ser faca amolada.*¹⁸³ A tensão é estabelecida pelos primados da classe artística e o governo militar, representando um diálogo entre política institucional militar e artistas. Na harmonia, vemos o clima rítmico rasteiro, o tom do texto verbal. Mesmo numa época em que o desbunde está mais intenso do que o enfrentamento propriamente dito à ditadura, os letristas do Clube ainda apostavam na imagem do enfrentamento ao poder local. Podemos aceitar que o desbunde é mais privilegiado que o enfrentamento literal, mas algumas canções demonstram que o Clube estava entre as duas questões, ora pendendo para uma, ora para outra.

O diálogo com “Nada será como antes” é notável. Esta, por sua vez, traz traços de um autor apenas observador ante os acontecimentos: [...] *que notícia me dão dos amigos/ Que notícia me dão de você/ Sei que nada será como está/ Amanhã ou depois de amanhã/ Resistindo na boca da noite um gosto de sol.* E continua noutra parte, dizendo que o autor não mais espera aonde vai a estrada, os termos parentes vão se concretizar: *Resistindo na boca da noite um gosto de sol; Não espero mais aquela madrugada.* A noção de tempo universal e existencial é aprofundada nesses versos, mostrando um trânsito poético, fértil no Clube da Esquina.

As influências do rock inglês e da revolução da música trazida por ele nos discos são significativas, e se apresentam em *Milton*¹⁸⁴ (1970) e *Clube da Esquina I*¹⁸⁵ (1972). Apesar disso, o disco posterior, *Minas*¹⁸⁶ (1975), já demonstra ruptura com os dois anteriores em vários sentidos, a começar pelo seu arranjo: o disco tende mais ao jazz, e o rock dá espaço a músicas climáticas, com ritmos mais quebrados, caracteres mais teatral-performáticos, interlúdios rítmicos, harmônicos e suítes. Não se pode ver aí o fim do envolvimento de Milton e companheiros com o pop/rock, mas é sentida uma mudança reveladora na sua esfera harmônica e de arranjo, e ainda nos recursos técnicos, direcionados mais àquele do que a este. A correlação com o jazz não é sentida só no

¹⁸³ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Fé cega, faca amolada. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

¹⁸⁴ NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

¹⁸⁵ _____. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

¹⁸⁶ _____. **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

disco *Minas*; ela vem de experiências anteriores: “Travessia”¹⁸⁷ (do disco *Milton Nascimento*, de 1969)¹⁸⁸ e de “Courage”,¹⁸⁹ nas quais a influência jazzísticas convive com influências temáticas da bossa nova e do jazz pós-bop.

A partir de 1974, 1975, os ditadores se vêm enfraquecidos pela perda do poder absoluto nas eleições de 1974. Como a coerção não é mais prioridade do regime ditatorial, outra forma de controle do poder se instaura por meio dos membros militares.

*A Política Nacional de Cultura assinada pelo ministro Ney Braga e pelo presidente Geisel, sistematiza as prioridades e concepções que regem a ação do Estado na área cultural. [...] A preocupação com a ideologia e a cultura parece fundamental num momento em que o Estado não pode mais apresentar-se à sociedade apenas ou prioritariamente em sua dimensão negativa de coerção.*¹⁹⁰

A Política Nacional de Cultura (PNC) foi um projeto com olhos no futuro:

*[...] presente a necessidade de lançar bases culturais para conciliar e aplacar contradições, preocupa-se com a identidade cultural brasileira como elemento de solidariedade entre as classes, prepara-se para a possibilidade de uma transição”.*¹⁹¹

Na estrutura da música do Clube, podemos notar que a influência harmônico-melódica da bossa nova e do pós-bop se vê retratada em “Beijo partido”,¹⁹² de Toninho Horta. “Beijo partido” tem composição harmônico-rítmica que carrega uma carga enorme da estética jazzística mais moderna. A idéia de ritmo quebrado ou tempo “partido” está na canção, do título à interpretação e ao arranjo. Politicamente, a música de Toninho Horta não apresenta contestação nem resistência; é uma canção de amor e desilusão que traz à tona a personalidade musical de Horta. Podemos observar que os integrantes do Clube mais ligados à palavra-ação ou que se destacam propriamente como poetas “da resistência” são Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Márcio Borges, mas aqui o próprio ato de amar, em um mundo que visa ao capital, ao lucro e ao modelo burguês de vida, já pode ser um indício de resistência.

Com as palavras de Toninho Horta, podemos notar que a forma de expressão ia além de uma simples luta contra a ditadura.

¹⁸⁷ NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento** — Travessia. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

¹⁸⁸ _____. **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

¹⁸⁹ _____. **Courage**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

¹⁹⁰ FILHO; GONÇALVES; HOLLANDA, 1979–80, p 32–3.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² HORTA, Toninho. Beijo partido. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

Ó, eu nunca fui muito ligado à política não, entendeu? Eu sempre vi as coisas acontecendo, mas eu era... eu ficava na minha, assim... eu lembro até... eu sempre gostei de dormir muito e me lembro do dia em que ia ter aquela passeata que teve um milhão de pessoas, aquele protesto no centro da cidade do Rio de Janeiro em 68, onde muitas pessoas foram presas, revolucionários na época e os amigos músicos; todo mundo muito curioso queria ir, se não pra protestar, pra saber o que é, todo mundo queria participar das coisas, mas eu... o pessoal me chamou lá pra... “não, vou dormir, tô cansado” [risos]. Então, eu nunca tive uma postura assim... a gente sempre tem a questão política nas coisas assim, mais as coisas que interessam pra gente assim, né? Eu nunca usei a política e conheço algumas pessoas na área assim, mas..., o Márcio, o Ronaldo, o próprio Fernando, entendeu? Então, a dizer, foi um período que passou numa época em que a gente tava em plena, o Clube da Esquina tava em plena criatividade, de produção musical e cultural. Então, evidentemente que alguma coisa ou outra, alguma tristeza ou decepção ou incerteza por parte do grupo da gente poderia ter, através de alguma letra ou outra assim, não contra a ditadura ou alguma coisa desse tipo, mas de uma forma mais pra expor uma ansiedade, uma inquietude.¹⁹³

Como vemos, mesmo para o artista tido como indiferente ou apático politicamente, o momento histórico não o isentava do mundo social e de sentimentos próprios dessa esfera, presentes nas canções diretamente ou não. Williams pode nos ajudar a entender a trama social mais de perto. Em *Tragédia moderna*, esse autor discute tragédia e revolução e aponta pistas significativas para se entender o processo da ditadura militar. Caso se parta da idéia de que, num mundo hegemônico todos os atores estão envolvidos direta ou indiretamente, na arte o movimento é o mesmo. *O efeito mais complexo de qualquer ideologia realmente efetiva é que ela condiciona o nosso direcionamento, mesmo quando pensamos tê-la rejeitado, para fatos do mesmo tipo.*¹⁹⁴

Tendo em vista o processo poético desses compositores, podemos interpretar suas canções e tomá-las em desdobramento de suas vivências e de sua contemporaneidade. O sentimento de fraqueza, impotência, angústia, descrença, sofrimento (seja por amor ou falta da liberdade) sugere um estilo que nasce nas relações sociais, no âmago do conflito e, por que não, dentro de cada autor de forma individual. Devemos considerar que a arte é auto-referenciada, tem um fim em si mesma; mas não podemos ignorar que esses autores viviam numa época especial de opressão, seja mundial ou local.

Quando os militares tomaram o poder, chamaram essa tomada de “revolução”. Os setores de esquerda chamaram-na “golpe militar”. Se considerarmos a tomada do poder como revolução sem ter em mente essa apropriação ideológica (dos dois lados) da mesma palavra, podemos enxergar com menos opacidade a própria temática poética e

¹⁹³ HORTA, 2004.

¹⁹⁴ WILLIAMS, 2002, p. 89.

estrutural musical. Isso porque, *numa revolução contemporânea, a particularidade do sofrimento é persistente, seja por meio da violência, seja pela reformulação do modo de vida por intermédio de um novo poder no Estado.*¹⁹⁵ Assim, devemos tratar do termo “revolução” por essa ótica, sem inculcar nele valores ideologicamente criados no pensamento da sociedade contraditória ou no próprio cerne da ideologia militarista.

Dito isso, retomemos o disco *Minas* e nossa discussão. A música que o abre lhe intitula; revela traços importantes da cultura musical tecida nos acordes do Clube da Esquina e dá ao disco a característica a que nos referimos, pois mostra o diálogo com raízes mineiras e as características do clima musical, muitas vezes sugerido pelo jazz, pela música instrumental e pelo rock inglês. É, também, uma suíte: começa com canto de coral vocalizando “Paula e Bebeto”, outra canção desse disco, composta por Caetano Veloso e Milton. No movimento da música, “Paula e Bebeto” reaparece em suíte: traz sensações de estranhamento em primeiro plano e comunicação com a música universal — do jazz à música erudita moderna, que também tem esse tipo de clima. A vocalização de Milton e Lô sobreposta ao canto do coral sugere que *Minas* é pensado segundo a forma. A música homônima serve para apresentar o disco e sua *performance* ao receptor, informando-o de que a temática vai das raízes do canto mineiro à música mundial. Daí se pode depreender a idéia de disco “conceitual”, comum na época.

A primeira música — “Minas” — é instrumental, e seu tema ou sua melodia serão reutilizados no disco *Geraes*, na música “Minas Geraes”, de Ronaldo Bastos e Novelli e na qual aquele insere a letra na música deste. Isso reforça a idéia de congruência estabelecida entre os dois discos: o de 1975 e o de 1976.

Com base na idéia de reformulação cultural via Estado, entendemos por que, a partir de 1975, Milton e seus parceiros vão ao encontro definitivo de seu público, conquistando vendagens impressionantes com os discos *Minas* e *Geraes*. Os espaços que conquistam e [...] *a retomada gradual do debate político mais aberto, apropriada crise que cada vez mais se faz presente, despertam um grande interesse pela política, notadamente entre a juventude urbana e os setores médios que constituem o público consumidor de cultura.*¹⁹⁶ À retomada do momento histórico e ao pensamento desses artistas nesse período, destacam-se “Gran circo”, canção emblemática de Márcio Borges e Milton Nascimento.

¹⁹⁵ WILLIAMS, 2002, p. 92.

¹⁹⁶ FILHO; GONÇALVES; HOLLANDA 1979–80, p. 32–3.

Gran circo¹⁹⁷

Vem chegando a lona suja/ O grande circo humano/ Com a fome do palhaço e a bailarina louca/ Vamos festejar/ A costela que vai se quebrar/ No trapézio é bobagem/ A miséria pouca/ Bem no meio desse picadeiro/ Vão acontecer/ Morte glória/ E surpresa no final da história/ Pão e circo prata e lua/ Um sorriso vai se desenhar/ No amargo dessa festa/ Junto dessa escória/ Sobe e desce a montanha o grande circo humano/ No seu lombo, no seu ombro magro/ Carregando/ Prata e luar/ O mistério que vai se mostrar/ No arame/ Equilíbrio sobre o sol raiando/ Sonha espera o grande circo humano/ Coração partido circo humano.

Em “Gran circo”, Márcio Borges usa a metáfora que aproxima o artista circense do povo em geral, onde o circo parece ser o próprio país e os artistas parecem seu povo. Em vários pontos da letra, podemos observar isso: *Pão e circo... No amargo dessa festa/ Junto dessa escória... No seu ombro magro carregando... No arame/ Equilíbrio sobre o sol raiando*. As palavras pão e circo se referem aos métodos ditatoriais empregados para tentar conter a massa descontente; o circo representa a imprensa e a mídia em geral, favorável aos valores burgueses. As expressões *amargo dessa história* e *junto dessa escória* revelam palavras de conteúdo marcante, dirigidas aos todos-poderosos do sistema. A rima consegue mesclar conteúdo e forma. Outros pontos vão circundar o poema, dando-lhe traços de oposição ao modelo burguês de vida: *A fome do palhaço e a bailarina louca* são palavras usadas como recursos metafóricos para resgatar a idéia de “circo-nação”.

Não são poucos os indícios de uma ponte entre *Minas* e *Geraes*: as palavras-título se completam: é o nome do estado; a arte gráfica de ambos parece dialogar; por fim, *Minas* acaba com uma vinheta semelhante ao afinar de uma orquestra, mas com traços de música progressiva inglesa — a mesma vinheta abre *Geraes*. Há ainda um álbum duplo, de edição limitada, chamado *Minas Geraes*, por conter os dois elepês.

Em *Sinal fechado*, Moby recorre a Ana Maria Bahiana para entender melhor essa fase.

[...] a jornalista Ana Maria Bahiana retruca: “Quanto ao processo criativo propriamente dito, o ministro por certo não ignorava que o cerceamento constante e sistemático da expressão artística não pode trazer nenhum proveito à evolução da vida musical brasileira”. Na preocupação de Ney Braga com a “decadência” da música popular brasileira não era exclusivamente sua. Tampouco se referia exclusivamente à música popular, E resultaria na primeira tentativa “séria”, durante o regime militar, a partir do governo Geisel, de contrapor aos rigores da censura a utilização da cultura como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia.¹⁹⁸

¹⁹⁷ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Gran circo. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

¹⁹⁸ MOBY, 1994, p. 154.

Aqui há uma resposta sobre a mudança no exercício do controle da produção musical. Um fato interessante é que o uso de metáforas e alegorias que lembram as piores fases do regime militar continua em voga nas músicas do Clube. E é provável que esse diálogo fora construído quando a censura esmorecia; mas o público estava atento ao modelo que dava certo então. Acrescente-se que a relação entre público e indústria, cultura e artistas interessa tanto a gravadoras quanto ao estado.

Como dissemos, o disco *Geraes* abre com uma vinheta que retoma características do rock progressivo e se liga ao disco anterior *Minas*, de 1976, pois ela o encerra.

*O Geraes e o Minas foram uma idéia só, né?, que foi dividida em duas partes [...] foi como se fosse uma continuação, foi feito, sei lá, dois anos depois um do outro. Tinha que ser outro repertório, é claro, pra se completar a idéia; e foi o último disco da formação que tinha o pessoal do Som Imaginário e tudo.*¹⁹⁹

Ambos têm características parecidas: influência da bossa-nova e do rock inglês, então em voga.

*The Cream, Steve Vai, Traffic, Emerson, Lake and Palmer, Led Zeppelin. A gente ouvia de tudo, né? Nessa época, a gente tinha mais ligação — eu, por exemplo — com a bossa nova. Mas a gente ouvia de tudo, eu tocava guitarra com distorção nessa época, com o Som Imaginário; então a gente ouviu aqueles guitarristas todos [...] teve uma influência assim, que não foi tão marcante como a bossa nova, mas foi uma influência que deu pra colocar um pouco dessa marca pop [...] nesses discos.*²⁰⁰

Nessa época, a censura já não se preocupava tanto com as músicas do Clube da Esquina. Isso suscita algumas questões: será que nessa nova fase da ditadura — a do “encurrallamento” —, a censura amoleceu? O modo de censura foi modificado pelo sistema por causa das novas formas de contenção como o Projeto Nacional de Cultura (PNC)? Os discos de Milton *Minas* e *Geraes* foram vistos como parte integrante do PNC? A indústria capitalista fonográfica ganhou força e a economia sobrepujou a política? Esses são questionamentos que podem constituir outro olhar sobre a cultura na ditadura. Não pretendemos dar respostas, mas tão-somente dialogar com leituras feitas da cultura pós-1974.

A resistência dos integrantes do Clube pode ser notada, ainda, em “Menino”, canção feita para o estudante Edson Luiz, morto pela polícia em manifestação contra a

¹⁹⁹ HORTA, 2004.

²⁰⁰ *Ibidem*.

ditadura. No primeiro plano, ela deixa entrever o sentimento em relação ao universo vivido pelos setores da sociedade civil e consegue dialogar com o público mais atento da MPB — os estudantes.

Menino²⁰¹

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/ Mas morto que estás agora/ Relógio no chão da praça/ Batendo, avisando a hora/ Que a raiva traçou no tempo/ No incêndio repetindo/ O brilho do teu cabelo/ Quem grita vive contigo.

O caráter de enfrentamento é explícito, em versos como: *Quem cala sobre teu corpo/ Consente na tua morte/ Quem cala morre contigo/ Mas morto que estás agora* [...] *Quem grita vive contigo*. Aqui, temos a tomada de decisão do poeta, que se coloca do lado do estudante contestador do sistema e contra aqueles que “calam”, dizendo que estão mais mortos que o próprio estudante morto. Depois do verso *Quem grita vive contigo*, Milton inicia um *vocalize* (uso da voz sem o aparato da letra) em gritos, dando a idéia de que está do lado do estudante, isto é, do lado de quem se manifestava contra o sistema ditatorial. Em outras músicas, esse estilo de *vocalize* se impõe sempre como manifestação de descontentamento e enfrentamento. Com efeito, aqui podemos pensar nessa nova fase da ditadura. “Menino” foi escrita em 1971 e gravada só em 1976. A redução analítica e a relação entre mercado e produção não explicam a edição dessa canção. Daí, devemos pensar se sua ressurreição tem valor estético ou ideológico; se esse novo momento deu oportunidades para que músicas censuradas pelos próprios autores fossem reapropriadas.

Também devemos ter em mente uma questão importante: o disco *Geraes* marca um encontro na música do Clube da Esquina: entre a cultura brasileira/mineira do Clube e as raízes latino-americanas. Na trajetória do movimento musical mineiro até 1976, podemos observar traços regionais em harmonia com influências musicais mundiais advindas do jazz e do rock. Nesse disco, porém, a presença da cultura latino-americana se fortalece e se intensifica. Se pode ser dito que esse encontro antecedeu a composição do disco, também se pode dizer que em *Geraes* ele é mais significativo, em razão dos ritmos e da participação de artistas latino-americanos.

Dentre temas existenciais e alegorias intensas que permeiam a cultura popular de Minas Gerais, o disco *Clube da Esquina 2* é um dos grandes indicadores da

²⁰¹ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Menino. In: **Geraes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1976.

multiplicidade de pensamentos poéticos, melódicos e harmônicos, de arranjo, interpretação, edição e montagem em que os mineiros pensaram, tanto na concepção da capa quanto nas canções. A ficha técnica mostra que esse Clube não é um só: seus “sócios” se alternam rotativamente para executar esse e outros documentos sonoros. A presença de Elis Regina, Luiz Gonzaga Júnior, Chico Buarque, Jaques Morenlembaun, Danilo Caymmi, Paulo Jobim, César Camargo Mariano, Tutti Moreno, Joyce e Ruy Guerra em *Clube da Esquina 2* exemplifica a renovação que os mineiros fazem a cada formação: trazem parceiros antigos e dialogam com outros ícones da música brasileira.

Clube da Esquina 2 traz uma canção mais elaborada, que exhibe maturidade poética, estética e harmônica e dialoga com o país em seu momento de reabertura política e grandes passeatas em prol do fim do governo ditatorial. Bem mais que questões puramente políticas, esse disco revela a pluralidade temática em torno desse movimento mineiro e se vincula à questão latino-americana, às raízes da cultura afro-brasileira e aos temas viagem e estrada, dando continuidade a outras canções anteriores que exploram esse mesmo artifício.

Como o disco *Clube da Esquina*, *Clube da Esquina 2* é duplo, mas na sua estética musical e poética traz mudanças para se estabelecer um diálogo íntegro com artistas criadores e interlocutores no mundo da cultura artística brasileira que atuaram em momentos diferentes da ditadura. O primeiro é lisérgico: tem influências do rock progressivo e temas influentes da cena pós-Beatles, e recursos técnicos ligados ao ritmo jovem que conquistou o mundo: distorções na guitarra, teclado e outros, variando do modo quebrado do ritmo vindo do *hard-bop* e do *fusion* à acentuação do contrabaixo elétrico com trejeitos idênticos. *Clube da Esquina I* é um disco diretamente ligado às formas criadas pela contracultura ocidental. O segundo é mais maduro: menos lisérgico e com menos distorção nas guitarras; as canções mostram o passar dos anos — de um ao outro foram seis — e que o Clube ainda é um deflagrador de idéias que vão na contramão dos valores burgueses.

Clube da Esquina 2 é composto por várias canções importantes para a música no Brasil, dentre as quais, “A sede do peixe”. Mais que destacar um ambiente rural, interiorano e ligado às raízes de Minas, essa canção traz um clima imbricado com o momento histórico; dela se depreendem sentimentos de angústia e perda. As palavras raiva e sede seguem aqui como sentimentos captados pelo grupo do Clube e pelo compositor em questão, mostrando a sensibilidade artística naquele momento. Os versos *Não me vale a água do mar/ Nem vinho, nem glória, navio/ Nem o sal da língua que*

beija o frio sugerem negação e aflição, alegoricamente comparadas à sede do peixe, isto é, do homem, que tem sede de liberdade, pois está num ambiente onde razão e loucura ocupam lugares sintomáticos relativos a um sentimento de cura, de resolução: *A calma do louco ensinou a dizer nada* e *A calma do louco ensinou a dizer razão*.

A sede do peixe — para o que não tem solução²⁰²

Para o que o suor não me deu/ O fogo do amor ensinou/ Ser o barro embaixo do sol/ Ser chuva lavrando sertão/ Qual Aleijadinho de Sabará/ E as sementes das bananas/ Para o que não tem solução/ A sede do peixe ensinou/ Não me vale a água do mar/ Nem vinho, nem glória, navio/ Nem o sal da língua que beija o frio/ Nem ao menos toda raiva/ Para o que não tem mais razão/ A calma do louco ensinou/ A dizer nada/ Para o que não tem mais nada/ A calma do louco ensinou/ A dizer razão.

Recuperando um traço da música do Clube, “Canción por la unidad de Latino América”, como em outras canções do Clube, aproxima os países sob o jugo da ditadura em toda a América Latina.

Canción por la unidad de Latino América²⁰³

El nacimiento de un mundo/ Se aplazó por um momento/ Fue um breve lapso Del tiempo/ Del universo un segundo/ Sin embargo parecia/ Que todo se iba a acabar/ Con la distancia mortal/ Que separó nuestras vidas/ Realizaban la labor/ De desunir nossas mãos/ E fazer com que os irmãos/ Se mirassem con temor/ Cuando pasaron los años/ Se acumularam rancores/ Se olvidaram os amores/ Parecíamos estraños/ Que distância tão sofrida/ Que mundo tão separado/ Jamás se hubiera encontrado/ Sin aportar nuevas vidas/ E quem garante que a história/ É carroça abandonada/ Numa beira de estrada/ Ou numa estação inglória/ A História é um carro alegre/ Cheio de um povo contente/ Que atropela indiferente/ Todo aquele que a negue/ É um trem riscando trilhos/ Abrindo novos espaços/ Acenando muitos braços/ Balançando nossos filhos/ Lo que brilla con luz propia/ Nadie lo puede apagar/ Su brillo puede alcanzar/ La oscuridad de otras costas/ Quem vai impedir que a chama/ Saia iluminando o cenário/ Saia incendiando o plenário/ Saia inventando outra trama/ Quem vai evitar que os ventos/ Batam portas mal fechadas/ Revirem terras mal socadas/ E espalhem nossos lamentos/ E enfim quem paga o pesar/ Do tempo que se gastou/ De las vidas que custo/ De las que puede costar/ Já foi lançada uma estrela/ Pra quem souber enxergar/ Pra quem quiser alcançar/ E andar abraçado nela/ Já foi lançada uma estrela/ Pra quem souber enxergar/ Pra quem quiser alcançar/ E andar abraçado nela.

Nessa canção, de Chico Buarque e Pablo Milanês e interpretada pelo Clube, podemos observar o português e o espanhol num dueto de palavras cortantes que, entre

²⁰² BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. A sede do peixe. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978

²⁰³ HOLLANDA, Chico Buarque de; MILANÊS, Pablo. Canción por la unidad de Latino América. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

a metáfora e a alegoria, fazem brilhar o cenário da América Latina marcada pelos ventos que *batem portas mal fechadas, reviram terras mal socadas e espalham os lamentos*. As figuras aparecem metaforicamente expostas. Em nossa interpretação, o *vento* tem o poder de destruir a ordem vigente, e a chama que *brilla com luz propia* significa o povo. Nasce um mundo que separa as pessoas e faz com que os irmãos *Se mirassem con temor*; este é o novo mundo baseado no modelo burguês. A mistura de ritmos latinos como a *habanera* cubana e a *cúmbia* destaca ainda mais o caráter de união das nações latino-americanas na mesma dor e na mesma necessidade de enfrentamento.

Agora, chegamos a uma das músicas mais emblemáticas desse disco, ou melhor, a duas músicas que se unem e fazem relação direta com a obra-prima de Márcio Borges: “Vera Cruz”. Trata-se de “O que foi feito deverá” e “O que foi feito de Vera”.

O que foi feito deverá²⁰⁴

O que foi feito amigo/ De tudo que a gente sonhou/ O que foi feito da vida/ O que foi feito de amor/ Quisera encontrar/ Aquele verso menino/ Que escrevi há tantos anos atrás/ Falo assim sem saudade/ Falo por acreditar/ Se muito vale o já feito/ Mas 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 que fomos/ E nós iremos crescer/ Outros outubros virão/ Outras manhãs plenas de sol e de luz.

O que foi feito de Vera²⁰⁵

Alertem todos alarmas/ Que o homem que eu era voltou/ A tribo toda reunida/ Ração 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/ Que Vera nunca se acabe/ Abelha fazendo seu mel/ No canto que criei/ Nem vá dormir como pedra/ E esquecer o que foi feito de nós.

Nessa suíte, nesse encontro de duas músicas, podemos notar a trajetória do Clube da Esquina, com os valores incorporados à letra. A música “Vera Cruz” é apropriada na parte musical, e várias outras são citadas, dentre as quais, “Gira-girou”, “Fé cega, faça amolada” e a própria “Vera Cruz”. Os autores falam do tempo passado em “Vera Cruz”, que figura como Brasil, visto que o foi o primeiro nome dado às terras que conhecemos hoje como brasileiras. O tema do “sonho” aparece, lembrando os

²⁰⁴ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. O que foi feito deverá. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

²⁰⁵ BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. O que foi feito de Vera. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

tempos de luta contra a opressão; o eu lírico fala *assim sem saudade*, pois, ante o que foi feito, vale mais o que virá — noutros termos, a luta deve continuar diante das circunstâncias.

A necessidade de lembrar a década de 1970 permeia o disco. Embora outras músicas discutam diretamente o enfrentamento, escolhemos essas para acompanhar o diálogo entre Clube da Esquina — o movimento — e a população ouvinte, a fim de relacionar produção artística e cultura mundial. No próximo capítulo, mostramos como a música do Clube incorpora a cultura popular de Minas Gerais.

Capítulo 3

“SOU DO MUNDO, SOU MINAS GERAIS”

A CULTURA POPULAR de Minas Gerais nas músicas do Clube da Esquina é o tema central deste capítulo. Aqui, discutimos como ocorre o cruzamento entre os universos popular e erudito num mesmo movimento musical; também estabelecemos um diálogo com as vozes de pensadores como Stuart Hall, Raymond Williams e Jesus Martin-Barbero, assim como uma discussão histórica, com base em Adorno e Benjamin, sobre cultura popular e cultura de massa. Para isso, partimos desta questão: o que é cultura popular.

De início, devemos admitir que o significado da expressão cultura popular se põe como antônimo do que seria cultura erudita ou letrada. Isso porque essa expressão pressupõe visões de valoração (negativas) de tal categoria social; por um lado, refere-se a “povo-massa” (em oposição a “elite”) — nesse caso, um suporte de um não-saber; por outro, como constituinte do espaço social em que são preservadas (deturpadas) as tradições nacionais.²⁰⁶ Cultura popular seria, então, a cultura produzida pelo povo, numa tensão estabelecida entre a cultura erudita e a tradição.

Devemos considerar que a cultura popular não é um dado estanque, concreto e imutável; antes, está em constante mutação e reelaboração. Também devemos considerar que essa cultura integra as relações em tensão e construção sociais contínuas. *As variadas formas de consumo e recepção constituíram-se, quase sempre, em recriação e reelaboração de noções adquiridas. Nenhuma recepção é passiva, nenhum conhecimento é estático e definitivo.*²⁰⁷

Pensar na cultura popular, nos meios de comunicação modernos e na indústria cultural pressupõe discutir o conceito de hegemonia, pois essa cultura não é pura, não é um frasco onde se pode congelar o tradicional para que não desapareça. Assim, devemos refletir sobre a cultura popular à luz do presente, no qual dão as relações que atribuirão sentidos a certas práticas no contexto desse conceito. Nessa ótica, o conceito de tradição deve ser considerado em tal contexto, visto que todas as auras no discurso da tradição se dirigem ao universo hegemônico.

Essa constatação nos remete à idéia de tradição seletiva.

²⁰⁶ ARANTES, Antônio A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

²⁰⁷ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 94.

[...] “tradição” foi comumente entendida como um seguimento relativamente inerte, historicizado, de uma estrutura social: a tradição como a sobrevivência do passado [...] A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um seguimento inerte historicizado; na verdade é o meio prático de incorporação mais perigoso. O que temos não é apenas “uma tradição”, mas uma tradição seletiva.²⁰⁸

Eis por que devemos pensar que os valores chamados tradicionais são dinâmicos, variáveis e mutáveis: ao mesmo tempo, dado valor pode ser conservado, negligenciado e resgatado conforme a necessidade hegemônica do presente; e isso nos força a tomar o conceito de tradição no seu próprio presente, no seu momento de criação, manutenção ou reapropriação.

*De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, numa determinada hegemonia, e com um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo”.*²⁰⁹

3.1 Cultura popular e cultura de massa

Ao refletirmos sobre a cultura popular no século XX, devemos ter em mente as várias transformações que, nesse século, marcaram as relações sociais e a concepção de cultura.

*A técnica feita indústria permitiu a consolidação de grandes complexos, produtos e fornecedores de imagens, de palavras e de ritmos, que funcionam como um sistema entre mercantil e cultural. Desse hibridismo advém uma realidade social nova que caracteriza como nenhuma outra o mundo contemporâneo: a cultura de massa.*²¹⁰

Por exemplo, quando nos deparamos com o estudo da música na era das massas, encontramos reflexões importantes de vários pesquisadores, sobretudo os pensadores da chamada escola de Frankfurt. Dentre estes, Theodor Adorno e Walter Benjamin lançaram propostas quase inaugurais para o estudo da música produzida no século XX. Se alguns pontos das discussões feitas por eles não podem ser simplesmente levados

²⁰⁸ WILLIAMS, Raymond. Tradições, instituições e formações. In: _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 118.

²⁰⁹ Ibidem, p. 119.

²¹⁰ BOSI, Ecléa. Comunicação de massa: o dado e o problema. In: _____. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977, p. 41.

para o estudo da obra do Clube da Esquina, outros se mostram produtivos ao pensarmos na relação entre música, cultura popular e cultura de massas no século passado.

Desenvolvido por estudiosos da escola de Frankfurt, o conceito de “indústria cultural” é um terreno complexo e escorregadio, porém instigante: leva-nos a pensar na diferença essencial entre arte (representação de “bom gosto”) e cultura de massas (representação de um *status* inferior). Evidentemente, refletir sobre a cultura à luz do pensamento desses estudiosos exige, antes, uma reflexão sobre o contexto em que estabeleceram tal discussão.

A expressão “indústria cultural”, cunhada por Adorno, faz supor que há, no mundo ocidental, uma indústria focada na cultura — no caso de Adorno, a música. Reproduzida em série, essa cultura era vista como mercadoria: traço que a separa de sua “aura” artística. Adorno é lembrado sempre como “pai dos estudos” sobre música popular; e seu pessimismo — declarado em seus estudos — não nos motiva a desconsiderar seu pensamento. Isso porque

Esse desgosto de Adorno com a música popular comercial não pode ser explicado apenas por uma questão de idiosincrasia e gosto pessoal. A questão é que Adorno vislumbrava a música popular como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria cultural travestida de arte. Apesar disso, mesmo com seu azedume intelectual (e devido a ele), Adorno revelou um objeto novo e sua abordagem permanece instigante, embora sistêmica, generalizante e normativa.²¹¹

Mais que isso, o elitismo e pessimismo de Adorno devem ser vistos numa perspectiva que remeta ao contexto em que seus conceitos foram criados.

O ideal de subjetividade burguesa, ligado ao projeto iluminista do século XVIII, retomado nas obras de Adorno, não se coadunava com o “homem-massa” moderno. Pior ainda, a política cultural do nazismo se apropriava de todo o legado cultural e filosófico alemão, transformando-o em instrumento de alienação e manipulação das massas.²¹²

Segundo diz Marcos Napolitano, os estudiosos da cultura de massa de todos os tempos se dividiram entre os que aderiam à afirmação de Adorno e os que sentiam um desconforto em relação a ela. Ainda assim, o pensamento de Adorno é indispensável a quem estuda a música após o século XX.

No dizer de Newton Dângelo,

²¹¹ NAPOLITANO, 2002, p. 21.

²¹² *Ibidem*, p. 23.

*A criação da expressão indústria cultural, por Adorno, introduz novos elementos neste debate, ao assumir uma leitura que procura desvelar a natureza apologética dos “meios de comunicação” modernos e a maneira como alimentam continuamente no mercado capitalista, a neutralidade e o conforto oferecido pela técnica às massas.*²¹³

Posto isso, vemos que a concepção de arte advinda da visão burguesa do iluminismo, somada à idéia de alienação em Marx, permearia a estrutura do pensamento de Adorno. Segundo ele, o efeito de conjunto da indústria cultural é o efeito de uma antidesmistificação, um antiiluminismo; na indústria cultural, a dominação técnica progressiva se torna em engodo das massas, ou seja, em meio de tolher a consciência desta.²¹⁴

Ainda segundo Dângelo, [...] *a designação de pessimismo às suas reflexões acabam reforçando a permanência desse debate em torno da dicotomia otimismo–pessimismo ou controle–subordinação, o que fragiliza a problematização sobre a produção cultural no mundo contemporâneo.*²¹⁵

Em 1938, Adorno escreve “O fetichismo na música e a regressão da audição”,²¹⁶ texto que dialoga com outro importante: *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*,²¹⁷ de Benjamin, cuja visão de música popular e massiva era menos elitista, embora de teor ideológico tão intenso quanto o da visão de Adorno. Benjamin defendia, então, [...] *a necessidade de criar um novo estatuto para entender a obra de arte na era das massas, da indústria e da tecnologia.*²¹⁸ Em Benjamin, os conceitos de fruição estética e função social da arte se vinculavam a seu engajamento político, influenciado por Bertolt Brecht — seu amigo e comunista. *Para Benjamin, as massas operárias urbanas se relacionavam com a arte sem a perspectiva idealista-metafísica e sem o culto à “aura” da obra, bases da experiência estética burguesa e, portanto, oriundas da classe “dominante exploradora”.*²¹⁹ Nesses termos, de um lado está Adorno: elitista e pessimista; de outro, Benjamin: engajado e visionário. Ambos

²¹³ DÂNGELO, Newton. **Vozes da cidade: progresso, consumo e lazer ao som do Rádio — Uberlândia — 1939/1970.** 2001. Tese (Doutorado em História) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, p. 32.

²¹⁴ GRANDES CIENTISTAS SOCIAIS. **Adorno.** São Paulo: Ática, 1986.

²¹⁵ DÂNGELO, op. cit., p. 32.

²¹⁶ ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65–108.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

²¹⁸ NAPOLITANO, 2002, p. 24.

²¹⁹ *Ibidem.*

com propostas mergulhadas em sistemas ideológicos oriundos da perspectiva marxista, mas diferenciados em seu direcionamento.

Da teoria da subcultura²²⁰ ao conceito de “cena musical”²²¹ da década de 1990, todos os estudos do século XX partiram das proposições e do debate travado entre um e outro. Mas não nos interessa aqui mergulhar profundamente em teorias explicativas da música popular do século passado, pois nosso objetivo não converge simplesmente para uma crítica aos escritos de Benjamin nem aos de Adorno. Interessa-nos, sim, pensar na música do Clube da Esquina no âmbito de sua esfera social, embora isso não nos isente de recorrer a estudos que possam nos ajudar a entender melhor a relação entre música de vanguarda e música popular, *mass media* e conjuntura social. Também nos interessa o desenvolvimento da tecnologia e da comunicação no século XX, pois suas diversas facetas nos fazem supor que as mudanças tecnológicas no âmbito cultural têm resultados reveladores. Como diz Bosi,

*O contexto privilegiado da comunicação de massa é a sociedade industrial do século XX, que tem entre seus traços definidores a democratização da informação. Aquilo que até meados do século XIX significava a Cultura (uma educação humanística ampla, mas acessível apenas à nobreza e à alta burguesia) não tem mais vigência à medida que os meios de informação, e mesmo de formação profissional, se vão generalizando.*²²²

A distinção entre cultura de massa e cultura erudita não é simples, pois nessa complexa relação outros universos notadamente incisivos vão compor o debate.

*A distinção entre cultura de massa e cultura erudita traçados pelos críticos da cultura de massa não são, de fato, um corte tão claro ou tão firme como alegam. É interessante a maneira como os limites traçados entre cultura popular e arte, ou entre cultura de massa, cultura erudita e cultura folk, são constantemente desafiados e reconsiderados. Esses limites não são consistentemente objetivos ou historicamente constantes. Pelo contrário, são duvidosos, descontínuos e variáveis.*²²³

Assim, quando refletimos sobre a música do Clube e sua relação com a cultura popular de Minas, deparamo-nos com uma falésia: essa música não faz simplesmente uma

²²⁰ Sobre esse assunto, ver: HALL, Stuart; WHANNEL, Paddy. **The popular arts**. London: Hutchinson, 1964.

²²¹ A esse propósito, ver: STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, 5, 3, 1991, p. 368–88.

²²² BOSI, 1977, p. 22.

²²³ STRINATI, Dominic. Uma crítica a teoria da cultura de massas. In: _____. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 56.

abordagem da cultura mineira: ela integra a cultura; não se separa de suas raízes mineiras: dança livremente entre a cultura popular rural e urbana das Minas Gerais.

Por certo, um elemento central nessa relação é a pluralidade desse movimento musical. Composto por vários artistas, de diferentes cidades de Minas e outros estados, o Clube da Esquina é um aglomerado heterogêneo de culturas diversas que miram para um mesmo movimento. Encontramos aí autores diversos e Minas distintas: os versos de Milton Nascimento se diferem dos de Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant: se o engajamento político destes derivava de um ambiente intelectual de esquerda, ligado ou não ao Centro Popular de Cultura (CPC), Milton transita com mais liberdade entre esses preceitos ao apresentar um diálogo mais ligado às raízes populares de Minas em geral, ou da região de Três Pontas em particular. Ainda assim, reconhecemos entre as canções de Fernando Brant, por exemplo, certas ligações e diálogos diretos com a cultura popular de Diamantina. Mais que isso, observamos a convivência da complexidade harmônica das músicas com uma poesia simples (não simplista) e popularmente estabelecida. Nesse movimento musical, a fronteira entre o popular e o erudito é elástica: num mesmo espaço, estão elementos distintos de formação letrada (institucionalmente ou não) e de formação prioritariamente popular. Por isso, não podemos separar os autores do Clube em populares e eruditos.

A chamada música popular brasileira (MPB), expressão criada em 1965, vem inaugurar uma etapa na música do país caracterizada pelo hibridismo entre o popular e a vanguarda, graças à migração de músicos eruditos como Rogério Duprat para grupos vanguardistas. Assim, aliando conceitos eruditos e intelectuais da época, a estética do CPC originou um tipo de canção que mostrou ser uma criação híbrida, situada no encontro entre o mundo popular e o da erudição. Mas se a MPB viria englobar valores populares, eruditos e massivos (pensando na indústria cultural) num mesmo compartimento, sua recepção se deu prioritariamente pela classe média alta — isto é, o segmento dos estudantes e professores secundaristas e universitários.

Convém retomarmos aqui a discussão sobre o projeto dos CPCs no regime ditatorial, para aprofundarmos o debate sobre as abordagens de temas populares nas canções de movimentos de vanguarda no Brasil de 1960/70 e, então, focar a cultura popular de Minas nas canções do Clube. Os intelectuais do CPC tinham uma visão de revolução e de mundo arraigada no que leram sobre Marx e na releitura de Gramsci das idéias marxistas, pois, a partir de 1966, o pensamento deste se projetaria entre os intelectuais de esquerda no país. A possível interpretação da teoria marxista pelos

intelectuais de esquerda brasileira lhes rendeu críticas profundas quanto à atuação entre as massas e à idéia de “povo”.

Contudo, se pretendemos analisar a relação entre projeto intelectual e direcionamento das massas populares, não devemos nos valer de conclusões precipitadas e anacrônicas nem julgar a intenção desses intelectuais como arbitrária ou confusa. Antes, devemos considerar o momento histórico como fator primordial a qualquer tomada de atitude desses intelectuais. E, nessa ótica, o momento histórico no país é claro: uma ditadura financiada pelos Estados Unidos (EUA) e combatida pela classe média de esquerda, que ideologicamente carregava a teoria e os valores do socialismo vindos primariamente da interpretação, arbitrária ou não, do pensamento marxista.

Os intelectuais de esquerda pretendiam esclarecer as massas, propondo um tipo de arte que, através da indústria cultural, levasse ao povo a noção de seu papel numa possível revolução frente à ditadura, mas não só, pois havia uma questão estética em jogo: a qualidade do povo no diálogo com a tradição local e universal. Na concepção do CPC [...] *a cultura só poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária. Para isso era necessário que a vanguarda intelectual tomasse a iniciativa de produzir e levar ao povo a cultura “verdadeiramente popular”*.²²⁴ Não nos cabe julgar se eram prepotentes ao achar que poderiam conduzir as massas a um estágio superior. Mas podemos ver que a intenção de levar ao povo as informações de sua própria situação se vincula a um projeto hegemônico social e ideologicamente concebido. Ao perceber a possibilidade de ser o grande porta-voz popular, o CPC tentou implantar um modelo artístico em que o povo veria a si mesmo no teatro, no cinema, na música — numa palavra, nas artes. Se o tiro saiu pela culatra, não se pode dizer que foi totalmente, pois se o povo, ou as pessoas de origem popular, não absorveu a música de protesto concebida pelo CPC, outro grupo situado na esfera da classe média a assimilou: os estudantes secundaristas e universitários.

Além dessas questões ideológicas que permeavam e circundavam a alma da MPB, outros fatores se mostram relevantes numa análise da indústria fonográfica de então, quando o formato LP imperava como veículo da música no Brasil e no mundo. Os trâmites das relações da indústria do disco deixam entrever algo interessante:

²²⁴ AYALA, Marcos; AYALA, Maria I. N. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987, 46p.

*A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro desse formato representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma 'faixa de prestígio' do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. Portanto, ainda que vendesse menos que a 'faixa popular', em números absolutos, a MPB agregava mais valor econômico aos produtos musicais ligados a ela, sobretudo no plano da gravação e da circulação social das músicas.*²²⁵

Assim, o âmbito da MPB mostra ser mais amplo que os debates sobre sua definição e suas ideologias. Não era só o CPC o responsável pelos caminhos da MPB: uma vastidão de fatores sociais e econômicos interferia nessa relação pluralista, transformando-a em universo ainda não todo explorado por historiadores e cientistas sociais em geral.

Embora incluída na sigla MPB, a música do Clube da Esquina mostra que transita entre universos distintos, num cruzamento entre vanguarda e popular. O caráter “popular” da música de vanguarda das décadas de 1960/70 no Brasil é, várias vezes, mais ideológico que denotativo. E se a apropriação do universo popular nas canções do Clube é fenômeno complexo, isso não significa que não se possa tentar simplificá-lo, observando que:

*[...] o artista culto usa o folclore como elemento pitoresco, fonte de cor local, mas fica no limite do descritivo, sem entender o homem que está sob os elementos folclóricos. Entretanto, a arte pode realizar um conciliação entre as duas culturas é a revelação do homem através do mito. Revelação feita por um Guimarães Rosa, um Arguedas ou um Chagall.*²²⁶

Na relação entre produção e recepção, notamos que entre os estudantes a música do Clube da Esquina fazia sucesso, sobretudo, quando tratava dos temas da opressão ou da cultura popular. Tanto intelectuais quanto empresários da indústria cultural viram um potencial de difusão e lucratividade no grande consumidor jovem que se formou a partir de então. Na contracapa do disco *Geraes*, nota-se o público mais vinculado à música do Clube; duas fotos que ilustram seu encarte, tiradas da perspectiva do palco, mostram jovens — a maioria — com idade entre 17 e 25 anos e quase todos brancos. Noutros termos, presente na apresentação de Milton estava uma maioria composta por estudantes secundaristas e universitários da classe média intelectualizada. Essa constatação ganha força ao se considerar que tal apresentação, parte do show “Milagre dos peixes ao vivo”, aconteceu no *campus* da Universidade de São Paulo (USP), lugar privilegiado da classe média alta de São Paulo.

²²⁵ NAPOLITANO, 2002, p. 37.

²²⁶ BOSI, 1977, p. 56.



FIGURA 5 – Público do show “Milagre dos peixes” na USP (parte 1 de foto que ilustra o encarte do disco *Geraes*)

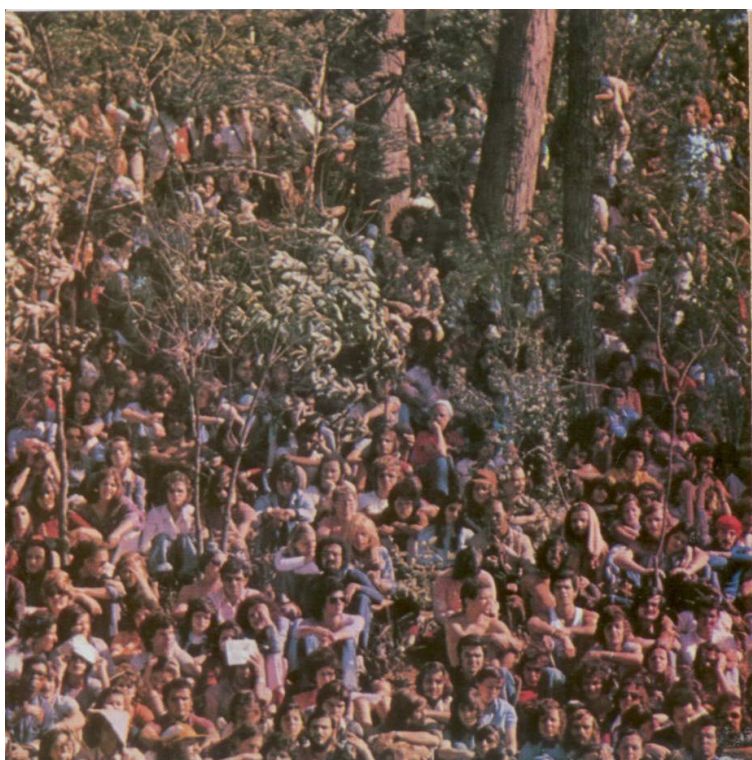


FIGURA 6 – Público do show “Milagre dos peixes” na USP (parte 2 de foto que ilustra o encarte do disco *Geraes*)

Essas fotos são de 1973 e aparecem em um disco de 1975, e o deslocamento temporal no leva a pensar se há ou não intencionalidade mercadológica ao apresentar o público universitário da USP. Será que há algo de intencional? Uma necessidade de interligar dois discos do Clube? É uma jogada publicitária? Essas fotos deixam entrever que a MPB do Clube da Esquina e de diversos outros grupos era recebida mais intensamente pela classe média estudantil e não obtinha o caráter popular do ponto de vista da recepção pelo povo-massa. A receptividade do público estudantil se confirma mesmo sendo *Clube da Esquina* (1972) um álbum duplo, cujo êxito foi o maior da carreira de Milton e, dentre os roteiros universitários, o dele é um dos mais movimentados.²²⁷

Portanto, os intelectuais de esquerda viram, na retratação da cultura popular, a possibilidade de introduzir sua forma de pensar entre os mais jovens. A grande ingenuidade ideológica da esquerda brasileira foi atribuir ao povo e à sua cultura a idéia de atraso. Isso porque a população brasileira de classe baixa, como qualquer outro seguimento da sociedade, não absorve informações ou cultura passivamente; essa classe “baixa” ou menos abastada economicamente constrói uma cultura no cruzamento de informações diversas, reapropriando-se de tais informações na estrutura de uma ponte e um diálogo entre a cultura popular e a cultura massiva ou de vanguarda.

Como foi dito, a música do Clube transita entre o universo criado pelo CPC, mas não segue suas regras estabelecidas. Os dois primeiros discos de Milton mostram certa proximidade com o CPC, mas depois deles só vemos vínculos indiretos com o modelo cepecista. A visão do CPC era clara:

*Os intelectuais do CPC, da mesma forma que a direita que combatiam, arrogavam-se o papel de representantes legítimos dos interesses reais da maioria da população. O “povo”, alienado, incorporaria os padrões ideológicos da classe dominante, tornando-se, portanto, incapaz de discernir claramente seus próprios interesses.*²²⁸

Para o projeto do CPC, a abordagem da cultura popular seria a ligação decisiva entre arte popular e arte popular revolucionária. *Conseqüentemente, a arte popular não pode,*

²²⁷ ARAÚJO, Olívio T. de. A ascensão das bandas. *Veja*, São Paulo, 18, out./1972, s. d..

²²⁸ AYALA; AYALA, 1987, p. 46.

*a rigor, ser definida como arte nem como popular. Restaria a arte popular revolucionária, realizada pelos artistas e intelectuais do CPC.*²²⁹

3.2 Entre o local e o global

As referências à cultura popular de Minas na obra do Clube da Esquina parecem se vincular a um propósito diferente da idéia de “vanguarda iluminada”, embora alguns autores do Clube tenham nos CPCs referências bem estabelecidas. As canções que tratam da cultura popular parecem mostrar uma preocupação diferenciada, isto é, de que não provêem o saber que conduziria o povo a um estágio superior; a obra do Clube retrata a cultura popular de Minas de uma perspectiva que aborda a discussão da própria cultura popular em seu contexto social, considerando suas relações e tensões sociais. Assim, é possível pensar que o próprio movimento, como forma de cultura, não apenas absorve uma idéia pronta; também a incorpora e a reelabora ativamente. E essa capacidade de apropriação de uma cultura por outra se dá tanto pela cultura erudita quanto pela popular, assim como no universo da cultura massiva, transformando essa relação não em uma, mas em várias vias de mão dupla.

À parte essa absorção da cultura popular nas canções do Clube, reconhecemos a capacidade de apropriação de valores diversos feita pela cultura popular:

*Gramsci admirava essa capacidade vital que tem a cultura popular de absorver e reelaborar elementos urbanos já afetados de novas tecnologias. [...]. Tanto do ponto de vista histórico quanto do funcional, a cultura popular pode atravessar a cultura de massa tomando seus elementos e transfigurando esse cotidiano em arte. Ela pode assimilar novos significados em um fluxo contínuo e dialético.*²³⁰

No disco *Milton Nascimento*, conhecido também como *Travessia*, de 1967, alguns aspectos se evidenciam. O disco segue uma estrutura importante: no universo cultural mineiro trazido nas canções, trata de mazelas do país e diferenças sociais ocultadas pelo regime do milagre econômico. É necessário lembrar que o modelo político e estético do CPC parece não ser adotado a todas as músicas, pois várias retratam o universo cultural popular mineiro de forma muito peculiar. Vejamos “Três Pontas”.

²²⁹ AYALA; AYALA1987, p. 46

²³⁰ BOSI, 1977, p. 55.

Três Pontas²³¹ (RONALDO BASTOS; MILTON NASCIMENTO)

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 volta/ Enfim voltou no trem/ E voltou contando histórias/ De uma terra tão distante e 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.

Em “Três Pontas”, Milton vai ao cerne de sua formação mineira: traz à tona o sentimento interiorano contido na sua música. O tema privilegia o trem de ferro, que serve de elo entre dois universos: o interiorano e o litoral: *E voltou contando histórias/ De uma terra tão distante e do mar*. Segundo consta, a população da cidade de Três Pontas não gostou muito da canção por achar que a imagem de *correr atrás do trem* a estigmatizou; para algumas pessoas, outros ouvintes da música do Clube tomariam como algo normal a população sair correndo atrás do trem quando, na verdade, isso era próprio das crianças, como Milton e Wagner Tiso, naturais de Três Pontas.

Esse dado sobre a receptividade da canção suscita ainda outras observações. O povo, mesmo o do interior, não gostava da idéia que os demais ouvintes teriam dos moradores de Três Pontas, e isso sugere uma possível necessidade de afirmar a modernidade entre a população. O trem de ferro significaria, então, a novidade ou a modernidade, e o povo, o homem caipira que corre atrás dessa modernidade — o que desagradou os moradores dessa cidade. Embora essa música seja um caso isolado, pode nos mostrar como é o alcance da música de vanguarda tida como MPB em relação ao povo; isto é, como a recepção popular se manifesta em relação à música do Clube.

“Morro Velho”²³² é outra música que retrata o ambiente mineiro. Nela podemos notar peculiaridades da canção ambientada em um universo rural mineiro, assim como uma abordagem do tema popular acompanhada pela temática social.

²³¹ BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. Três Pontas. In: **Milton nascimento — Travessia**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

²³² NASCIMENTO, Milton. Morro velho. In: **Milton nascimento — Travessia**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

Morro velho²³³

No sertão da minha terra/ Fazenda é o camarada/ Que ao chão se deu/ Fez a obrigação com força/ Parece 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/ 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.

Essa canção deixa entrever traços da geografia mineira, o ambiente rural de Minas Gerais e um linguajar peculiar ligado às raízes e à tradição mineiras: “sinhô” e “sinhá-mocinha”. Também se nota o contraste entre duas personagens: uma rica, outra pobre. Quando crianças, os dois meninos são iguais; mas, no decorrer de suas vidas, as diferenças se acentuam: o menino rico vira doutor, o pobre continua na mesma situação de seu pai, mostrando a perpetuação de sua condição. Essa música atenta para uma situação de diferenças de classes. Notamos aqui o uso da abordagem acerca da cultura popular estabelecida num ambiente de relação social entre classes.

Posto isso, o disco *Milton Nascimento* de 1969 traz um diálogo direto com a cultura mineira rural, que o aproxima do disco homônimo de 1967. Esse LP contém emblematicamente canções que abordam o ambiente e a cultura popular de Minas e trazem o universo mineiro para suas temáticas. Aqui se incluem “Sentinela”, “Beco do Mota” e “Aqui, ó!”.

Aqui, ó!²³⁴

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 bênção de Deus/ Todo aquele que trabalha no escritório/ Bendito é o fruto dessas Minas Gerais,/ Minas Gerais.

²³³ NASCIMENTO, Milton. Morro velho. In: **Milton nascimento — Travessia**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

²³⁴ BRANT, Fernando; HORTA, Toninho. Aqui, ó! In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

Os valores e as características populares de Minas marcam essa canção de começo ao fim; está na religiosidade (catedrais/benção), na arquitetura (varanda) e no próprio nome “Minas Gerais”. Aí podemos notar a confluência de dois mundos contidos num mesmo momento histórico; ou seja, notamos valores de uma tradição seletiva incorporados intencionalmente às canções.

Como dissemos, essa apropriação de práticas e valores populares que fazem intelectuais e artistas se explica na esfera de análise da hegemonia. Será, então, que podemos pensar que existe uma intencionalidade nessa adoção de práticas populares e — se é possível o termo — tradicionais pelo universo artístico que se caracteriza, nesse momento, como universo propriamente contra-hegemônico?

É significativo que grande parte do trabalho mais acessível e influente da contra-hegemonia é histórico: a recuperação das áreas rejeitadas, ou a reformulação de interpretações seletivas e redutivas. Mas isso, por sua vez, tem poucos efeitos a menos que as linhas para o presente, no processo real de tradição seletiva, sejam claras. Sem isso, qualquer recuperação pode ser simplesmente residual ou marginal.²³⁵

As palavras de Williams nos levam a ver que as músicas do Clube que dialogam com a tradição popular se traduzem, de fato, numa recuperação da tradição seletiva justamente quando valores populares são trazidos à tona por vários motivos. Um deles é a revalorização do “popular” no meio acadêmico-intelectual, não obstante à relação com os intelectuais e artistas do CPC.

[...] a vigência recuperada pelo popular nos estudos históricos, nas investigações sobre cultura e sobre a comunicação alternativa, ou no campo de cultura política e das políticas culturais, marca uma forte inflexão, uma baliza nova no debate e alguns deslocamentos importantes.²³⁶

Esse diálogo com a tradição popular, sobretudo com a religiosidade popular de Minas, revela-se no conteúdo e na forma de outras músicas, como “Sentinela”.

²³⁵ WILLIAMS, 1979, p. 120.

²³⁶ MARTIN-BARBERO, 1997, p. 120.

Sentinela²³⁷

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 em flor/ Histórias vem me contar/ Longe, longe ouço essa voz/ Que o tempo não levará/ “Precisa gritar sua força, é irmão/ sobreviver/ a morte inda não vai chegar/ Se agente na ora de unir/ Os caminhos num só/ Não fugir nem se desviar”/ “Precisa amar sua amiga, é irmão/ E relembrar/ Que o mundo só vai se curvar/ Quando o amor que em seu corpo já nasceu/ Liberdade buscar/ Na mulher que você encontrou”/ Morte, vela/ Sentinela sou/ Do corpo desse meu irmão que já se foi/ Revejo nessa hora tudo que aprendi/ Memória não morrerá.”

Essa canção demonstra, dentre outras coisas, uma oração feita no momento de enterrar o morto, num diálogo com uma prática cultural tradicional de Minas e a típica situação de um velório e enterro aos moldes mineiros: oração, reza e cortejo rumo ao lugar de sepultamento. Aqui, esboça-se um diálogo com a cultura mineira, isto é, com um rito próprio de Minas: o canto mortuário conhecido como “incelença” (excelência), praticado em várias regiões, sobretudo em Diamantina, onde é bastante comum. E a memória do morto que “se vai” dialoga com a conservação dessa tradição cultural.

A ligação estreita do Clube da Esquina com as culturas chamadas tradicionais merece um olhar mais detido. Se considerarmos o lugar do tradicional no universo musical do Clube, podemos notar um conflito cultural latente a permear o palco das composições, em que a censura figura como medida fundamental da ditadura. [...] *em certos pontos, a cultura dominante não pode permitir demasiada experiência e práticas culturais fora de si mesma, pelo menos sem um risco.*²³⁸ Portanto, a atitude de incorporar valores que podem ser dados como residuais é central nessa fase da música brasileira. *É pela incorporação daquilo que é ativamente residual — pela reinterpretação, diluição, projeção, e inclusão e exclusão discriminativas — que o trabalho da tradição seletiva se faz especialmente evidente.*²³⁹

“Beco do Mota” também remonta às características próprias da cidade de Diamantina. O beco é um lugar cuja arquitetura e cujo ambiente revelam características próprias da cidade interiorana mineira, onde a religiosidade é preponderante na cultura popular da região.

²³⁷ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Sentinela. In: **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

²³⁸ WILLIAMS, 1979, p. 126.

²³⁹ *Ibidem*.

Beco do Mota²⁴⁰

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 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 do beco/ Nessa clara praça se dissolve/ Pedra, padre, ponte, 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... / Procissão 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.

Próximo à igreja matriz, o beco era zona de prostituição antes de ser desocupada pela prefeitura. Por ele hoje passam procissões; também ali acontece uma serenata no fim da tarde, a *Vesperata*, na qual os músicos ficam nas janelas de arquitetura colonial e o maestro, no meio da rua, regendo a orquestra. Em “Beco do Mota” ainda se manifestam símbolos que recuperam a cultura de Diamantina — cidade natal de Fernando Brant. O ambiente da canção remete a outras cidades de Minas com características similares; reconhecem-se nela figuras demonstrativas da cultura popular mineira, a exemplo da procissão que finda na porta da arquidiocese, as praças como lugar de encontro, dentre outras. Algumas citações são mais regionais se observada a arquitetura de cidades como Diamantina, Mariana e Ouro Preto: *Pedra, padre, ponte, muro*.

Quanto a essa incorporação seletiva de valores populares ao mundo do Clube da Esquina e da MPB engajada, que se faz de um modo peculiar, deve ser dito ainda que recuperar as práticas culturais é um ato de resistência cultural ao modelo vigente.

*Na subsequente omissão de uma fase de uma determinada fase da cultura dominante há então um retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas de experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer.*²⁴¹

²⁴⁰ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Beco do Mota. In: NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1969.

²⁴¹ WILLIAMS, 1979, p. 127.

Também intensifica o diálogo com as raízes a canção “Calix Bento”, do disco *Geraes*. Nela, notamos a proximidade da poesia e da música do Clube com a religiosidade mineira e seus valores culturais correspondentes.

Calix Bento²⁴²

Ó Deus salve o oratório/ Ó Deus salve o oratório/ Onde Deus fez a morada/ Oiá, meu Deus, onde Deus fez a morada, oiá/ Onde mora o Calix Bento/ Onde mora o Calix Bento/ E a hóstia consagrada/ Oiá, meu Deus, e a hóstia consagrada, oiá/ De Jessé nasceu a vara/ De Jessé nasceu a vara/ E da vara nasceu a flor/ Oiá, meu Deus, da vara nasceu a flor, oiá/ E da flor nasceu Maria/ E da flor nasceu Maria/ De Maria o Salvador/ Oiá, meu Deus, De Maria o Salvador, oiá.

Essa canção faz a aproximação exata do universo musical de Milton e seus parceiros com as práticas culturais religiosas de Minas Gerais. Retirada do cancionário popular do norte de Minas, como observa Murilo Antunes, nela, também, podemos notar a religiosidade popular como tema. Quando estudamos as práticas populares de dada região brasileira, sempre vamos nos deparar com a estreita ligação entre cultura e religiosidade popular. *Indo mais longe, podemos afirmar que no Brasil a religiosidade é parte inalienável da cultura popular, uma constitui-se da outra — ou seja, é difícil conceber a religiosidade sem a compreensão da cultura popular.*²⁴³ Podemos ir um pouco além e notar que, nesse contexto histórico de ditadura, o uso da religião como representatividade de resistência é importante. Sem dúvida, a música de Milton e do Clube da Esquina dialoga com as práticas culturais e tradicionais; e o uso da religiosidade pode flertar tanto com a tradição popular de Minas quanto com a noção de resistência aos valores estabelecidos. Noutros termos,

*A fé no imponderável pode tanto revelar uma forma de sobreviver à exploração, à espoliação, quanto pode ser uma tática de recusa à ordem estabelecida, às estratégias impostas. A graça que se obtém pela fé pode significar no imaginário popular apenas uma maneira encontrada pelo Criador para amparar a criatura em suas aflições terrenas, como pode, também, ser um stratagema, quem sabe inconsciente, dos dominados, numa tentativa de inverter as regras do jogo.*²⁴⁴

²⁴² MOURA, Tavinho. Calix Bento. In: **Geraes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1976. (Letra adaptada de Folia de Reis do Norte de Minas).

²⁴³ MACHADO, Maria Clara T. O amálgama da crença no cotidiano popular: a fé e o festar. In: _____. **Cultura popular e desenvolvimento em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950–1985)**. 1998. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 182.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 177.

No caso de “Calix Bento”, é possível notar a necessidade de recuperar as raízes rurais. No dizer de Machado,

Frente a esse mal-estar em relação ao futuro da Folia de Reis, se pode contrapor uma outra postura existente em nossa música popular que mostra uma preocupação em registrar essa tradição religiosa. Assim é que Milton Nascimento, Ivan Lins, Simone, Tim Maia, Pena Branca e Xavantinho, Renato Teixeira, Martinho da Vila, entre outros, têm adaptado e gravado os versos e músicas de autoria anônima das Folias de Reis, como uma forma de trazer a público a riqueza de uma prática cultural secular, comprovando a sua força e a possibilidade de sua circulação e aceitação pela sociedade brasileira.²⁴⁵

A capa do disco *Milton Nascimento* de 1969 exhibe diálogos pertinentes com a religiosidade e o ambiente regional popular de Minas Gerais. Nela, podemos ver a procissão, aludindo às raízes religiosas coloniais com vestimentas e adereços, a cruz e o brasão; a arquitetura local e costumes regionais da cidade de Diamantina; a presença da procissão popular e da igreja, de arquitetura colonial — a procissão passa diante do Beco do Mota e da catedral de Diamantina. Pela própria disposição das casas, a capa deixa entrever uma referência à geografia local ao representar uma cidade construída em meio às montanhas mineiras. O pavimento das ruas também é característico: pedras em formato de paralelepípedo e calçadas de pedras antigas características da geologia local.



FIGURA 7 – Capa de *Milton Nascimento*, disco de 1969

²⁴⁵ MACHADO, 1998, p. 227.

Podemos notar uma forma de propaganda publicitária aqui. Além de ser uma obra de arte, essa capa põe em plano as imagens. Codifica e exemplifica as Minas Gerais, mas coloca o rosto de Milton em plano maior, como se Milton fosse a própria Minas. Nesse momento histórico, para a música de Minas ele se apresenta como seu representante número 1. A imagem publicitária não nega essa necessidade de colocar em seu segundo disco sua importância na cultura do estado. Aqui, um rosto observa os locais e valores mineiros. A capa parece dar a idéia de que, enquanto olha a procissão, as igrejas, a geografia e as ruas de pedras, Milton representa seu lugar.

Além dessa capa, de arte rebuscada e detalhada, outra nos informa sobre o caráter íntimo e popular da música do Clube da Esquina e sua representatividade mineira entre um caráter popular urbano e rural. É a do disco *Geraes*, cuja arte gráfica revela traços do universo das Minas Gerais, presente também nas músicas dos compositores do Clube. Diferentemente da capa de *Milton Nascimento* (1969), ela não exhibe uma arte rebuscada: a arte é simples, de traços simples, sem a idéia de perspectiva.

Concebida pelo próprio Milton Nascimento, nela também reconhecemos a geografia montanhosa de Minas, assim como a presença do trem de ferro, indicando a ligação entre o campo e cidade que as canções do Clube sugerem. Como que demonstrando a presença intensa desse meio de transporte na vida de vários autores do Clube, a imagem do trem de ferro está presente em várias canções. Milton é o autor desta capa; nela, ele pôde sintetizar com clareza valores locais de sua região: as montanhas de Minas. É interessante pensar que essa capa fala de Minas mas o conteúdo do disco transita entre universos mais elásticos: faz ponte com o que há de mais moderno na música mundial, como *happenings*, suítes, efeitos sonoros modernos, diálogos com a música instrumental moderna e o modern jazz. Tudo num clima bem sutil, numa fronteira bem localizada entre Minas e o universo musical mundial.

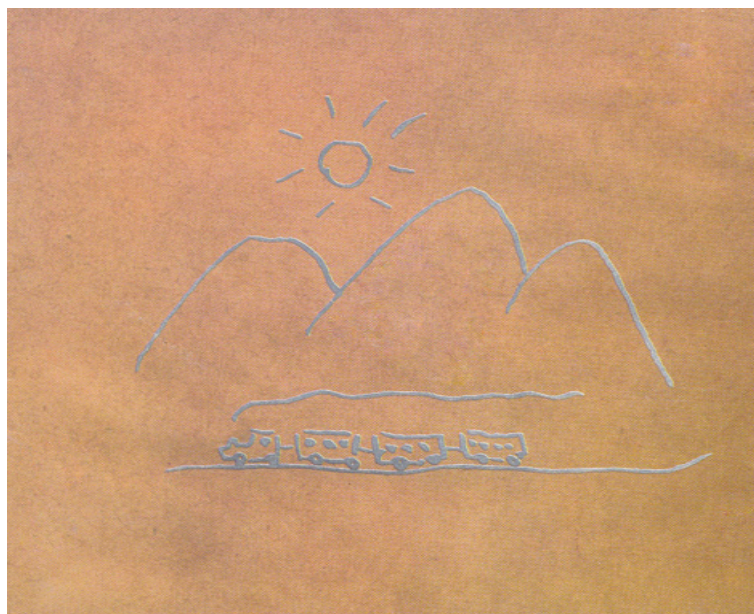


FIGURA 8 – Capa de *Geraes*, disco de 1976

Esse trânsito entre diversas culturas formou uma cultura que continha elementos fronteirícios entre a cultura local/estadual e a cultura mundial/global. Nesse sentido, o estudo da cultura popular de Minas Gerais contida nas canções do Clube da Esquina nesse momento histórico é um passo importante rumo a um exame que avalie a convivência da cultura local e global na mesma obra artística. Isso porque podemos observar que, enquanto ouviam Modern Jazz Quartet, Miles Davis, Nina Simone e outros ícones da música mundial como Jimi Hendrix e Beatles, por exemplo, os membros do Clube exploravam a cultura de cantos religiosos e populares de Minas.

Os arranjos que criava[m] para músicas alheias eram algo inédito, profundamente original e estranho, não se pareciam com nada que alguém tivesse ouvido antes. Tinha de tudo ali, Yma Sumac, carro de boi, vento no cafezal, Miles Davis, Tamba Trio, Nelson Gonçalves, hino católico, trilha de faroeste, e ao mesmo tempo não tinha nada, só Bituca e sua voz retinada de taquara não-rachada.²⁴⁶

Assim, as músicas do Clube ligam historicamente a modernidade e o tradicional, revelando seu caráter global e sua aproximação direta com a cultura popular de Minas.

²⁴⁶ BORGES, 1996, p. 46.

[...] *é possível afirmar que se cultura popular e desenvolvimentismo são caminhos cruzados de um mesmo tempo, não há como negar, na sociedade brasileira pós-50, traços muito evidentes de transformações sociais e culturais, como também de persistências e desagregações de práticas culturais. Daí o caráter ambivalente da cultura brasileira, em que o moderno e o rústico podem se cruzar em qualquer momento da história.*²⁴⁷

Uma canção que aborda esse aspecto é, sem dúvida, “Para Lennon e McCartney”, que abre o disco *Milton*, de 1970. Aí podemos reconhecer o convívio entre cultura local e cultura global, isto é, o elo da música do Clube com suas raízes regionais e a cultura universalmente difundida pelos meios de comunicação massivos através da indústria cultural.

Para Lennon e McCartney²⁴⁸

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/ Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora eu sou cow-boy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais.

Nessa canção, o eu lírico vive intensamente dividido entre o mundo local, que o cerca e define culturalmente, e o universo global, inserido na letra e na estrutura da música, que aborda, pela primeira vez na obra do Clube da Esquina, o diálogo com as tecnologias advindas do rock do fim dos anos de 1960: o teclado e a guitarra elétrica são executados junto com a letra: *Eu sou da América do sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora eu sou cow-boy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais*. A palavra *cowboy* nos dá o sentido direto do que queremos demonstrar. Palavra em inglês que pode ser traduzida por vaqueiro, ela sugere a idéia de convívio entre duas culturas: uma global — uso da língua inglesa; outra regional — alusão ao interior. Também significativo, os versos *Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais* mostram a estrutura híbrida, pois *ser do ouro* nos remete, também, às tradições comerciais da era da mineração em Minas.

Com três discos gravados no exterior, Milton acabou levando o que havia de melhor de Minas para o mundo. Sua experiência no exterior serviu, também, de possível diálogo com o universo cultural que se respirava em outros lugares, sobretudo o universo cultural dos Estados Unidos. Para o jornalista especializado em música Tárík

²⁴⁷ MACHADO, 1998, p. 29.

²⁴⁸ BORGES, Márcio; BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Para Lennon e McCartney. In: **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

de Souza, a música de Milton e do Clube é uma mistura intrigante entre o novo e o velho; entre o arcaico e o tecnológico; entre as raízes e o que há de mais moderno na música de vanguarda mundial:

Pouco depois de lançado, faliu a gravadora de seu LP de estréia. Milton ficou ancorado a esse primeiro fracasso administrativo, embora o ramo de sua toada rural, descendente do cantochão, com pinceladas de bossa nova, desse frutos. Nos festivais seguintes, brotaria a chamada toada moderna, única linha em oposição à orquestração uníssona dos neotropicalistas.²⁴⁹

O cantochão e a toada, estilos ligados às raízes mineiras, são ressaltados por Souza, demonstrando a ligação da música do Clube com sua origem nas práticas populares de Minas. Esse jornalista ainda ressalta que a mistura que originou a “toada moderna” era a única forma musical realmente original pós-tropicalista.

O disco *Clube da Esquina* de 1972 contém duas músicas homônimas que servem perfeitamente ao nosso propósito de relacionar a música do Clube com a tradição de Minas: “Saídas e bandeiras” n. 1 e n. 2 — duas letras diferentes para a mesma estrutura musical. Através delas, podemos fazer a ponte que liga a tradição e a música do Clube.

Saídas e bandeiras n. 1²⁵⁰

O que vocês diriam dessa coisa/ Que não dá mais pé?/ O que vocês fariam pra sair dessa maré?/ O que era sonho vira terra/ Quem vai ser o primeiro a me responder?/ Sair dessa cidade ter a vida onde ela é/ Subir novas montanhas, diamantes procurar/ No fim da estrada e da poeira/ Um rio com seus frutos me alimentar.

Saídas e Bandeiras n. 2²⁵¹

O que vocês diriam dessa coisa/ Que não dá mais pé?/ O que vocês fariam pra sair dessa maré?/ O que era pedra vira corpo/ Quem vai ser o segundo a me responder?/ 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.

Ambas as músicas dialogam com o momento histórico vigente e com as tradições históricas dos bandeirantes que desbravaram o Brasil. Além disso,

²⁴⁹ SOUZA, Tárík de. Colete de estrelas. *Veja*, São Paulo, 12, nov./1975, s. d.

²⁵⁰ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Saídas e bandeiras n. 1. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

²⁵¹ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Saídas e bandeiras n. 2. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

estabelecem um diálogo direto com o público sobre a opressão de seu tempo e com as raízes, aproximando dois momentos históricos: o ambiente de mudanças da década de 1970 e o desbravamento bandeirante no Brasil colonial. Em outras palavras, *o título da canção alude aos exploradores pioneiros das terras de Minas Gerais, mas o texto diz respeito à qualidade de vida atual.*²⁵²

[...] *o texto na realidade fala de exploradores atuais. Vale ressaltar que o movimento dos exploradores da época do Brasil-Colônia tinha o nome de Entradas e Bandeiras e a música fala de saídas, opções possíveis para as pessoas diante da tal situação: pegar a estrada e fugir da cidade ou ficar na cidade e enfrentar o regime.*²⁵³

Um exemplo de diálogo com as tradições mineiras está no título do disco: *Geraes* (1976). Embora o nome do estado seja *Minas Gerais*, o português monárquico admitia a forma *Geraes* como padrão; logo, vê-se um indício de comunicação com a tradição — o passado, isto é, um retorno às origens —, e com o espaço cultural vindo das raízes de nossa cultura.

A crítica sempre tentou definir — e podemos dizer que chegou bem perto de uma definição significativa — a música de Milton Nascimento e do Clube da Esquina. Mas também apontou aspectos que demonstram a ligação intensa dessa música com as raízes mineiras:

*Revelado pela voga dos festivais, permanecerá o mineiro Milton Nascimento, que explora um filão pouco conhecido da música brasileira: a dos cantos religiosos misturados à toada e aos sons dos cantadores do interior mineiro. “Imitam o som do próprio carro de boi que agente ouvia lá na terra”, na expressão do próprio compositor com suas músicas renovadoras “Travessia”, “Morro velho” e “Catavento”.*²⁵⁴

E ainda: *poucos foram tão fiéis na descoberta de um clima universo regional. Milton, Minas & Espanha, rock e folk. Com uma voz lancinante, um lamento sem queixa, uma toada progressiva filha dos corais de igreja como lembra a todo o momento o (dês)conjunto de crianças cantantes de “Paula e Bebeto”.*²⁵⁵

²⁵² PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1981, p. 155.

²⁵³ VIEIRA, 1998.

²⁵⁴ SOUZA, Tárík de. Os encontros da bossa. In: *Maioridade da música brasileira — movimentos e afirmação de uma fértil cultura popular*. **Veja**, São Paulo, 15, dez./1971, s. d., grifo nosso.

²⁵⁵ _____. O pouso da nave. **Jornal de música e som**, São Paulo, set./1975, s. d.

3.3 Valores em trânsito — Minas universal

Notamos a aproximação da música do Clube da Esquina com suas raízes populares de Minas em várias ocasiões, em vários discos, e mesmo quando a estrutura criada pelos CPCs já era dada como infértil para articulações na cultura no Brasil. A cena do disco *Geraes* se parece bastante com a do LP *Minas*: ambos navegam num hemisfério denso, de atmosferas alegóricas caracteristicamente próximas; mas cada qual tem o próprio movimento. A primeira música de *Geraes* já mostra um diálogo intenso com a cultura popular mineira, o ambiente rural e suas peculiaridades, bem como a exaltação da natureza para se fazer presente esse ambiente. “Fazenda” abre o disco e traz em sua bagagem todo o discurso relativo à cultura rural e interiorana, que em Minas Gerais tem uma relação de intensidade correspondente com as práticas culturais da capital Belo Horizonte.

Fazenda²⁵⁶

Água de beber/ Bica no quintal/ Sede de viver tudo/ E o esquecer/ Era tão normal/ Que o tempo parava/ E a meninada/ Respirava o vento/ Até virar noite/ E os velhos falavam/ Coisas dessa vida/ Eu era criança/ Hoje é você e no amanhã/ Nós/ Água de beber/ Bica no quintal/ Sede de viver tudo/ E o esquecer/ Era tão normal/ Que o tempo parava/ Tinha sabiá, tinha laranjeira/ Tinha manga-rosa/ Tinha o sol da manhã/ E na despedida/ Tios na varanda/ Jipe na estrada/ E o coração lá.

Nessa música, podemos notar alegorias que nos levam ao ambiente rural mineiro; e também um culto aos valores interioranos: *Sede de viver tudo* [...] *Que o tempo parava* [...] *E o coração lá*. Tais versos deixam entrever a relação do Clube com suas raízes interioranas, uma das muitas características que distinguem o Clube de outros movimentos musicais de contexto histórico. O *Jipe na estrada* parece se referir ao jipe chamado *Manuel, o aldáz*: transporte usado pelos membros do Clube para se dirigirem ao interior do estado e matarem a *Sede de viver tudo*.

Aqui, o ambiente da fazenda parece então um refúgio, onde a natureza impera e o homem vive em relação direta e singela com ela. Esse ambiente se apresenta como refúgio também quando percebemos a necessidade do desdobramento mental em relação ao clima que se respira na metrópole: *E o esquecer/ Era tão normal/ Que o tempo parava*. Salientamos que o ato de esquecer estaria ligado ao movimento jovem da contracultura. Conforme informam os encartes, Nelson Ângelo começa a participar do Clube a partir do disco de 1975, e parece trazer um ar intenso quanto às práticas interioranas e culturais de Minas,

²⁵⁶ ÂNGELO, Nelson. Fazenda. In: **Geraes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1976.

assim como uma novidade musical: na orquestração e no arranjo feitos por ele. Se historicamente as Minas são muitas, o diálogo com o ambiente bucólico da fazenda e os ambientes rurais recupera uma Minas Gerais antiga, rural, da época da mineração — fase marcante na história desse estado.

Souza ousou dizer que, em “Fazenda”, *Milton Nascimento brotou cristalino, como as imagens que descreve*²⁵⁷ na letra. Esse é o disco que casa Milton e seus parceiros com a mídia especializada, daí se poder fazer em uma divisão entre o antes e o depois de *Geraes*. A mídia jornalística encontra Milton após esse disco — o mais vendido até então e que nos faz questionar: a mídia valorizava a arte ou sua possibilidade de vendagem? Como *Minas*, *Geraes* varia entre o regional e mundial, compondo um universo único na música no Brasil; por isso, é curioso que muitos historiadores enfoquem a década de 1970 sem observar o que esse disco representa para a música contemporânea do país: suas canções são intensas, carregadas de atmosferas densas e climas pesados — sem perderem o calor estranho que vem dos encontros com os valores culturais do estado.

Se o elo entre a música do Clube e a cultura popular de Minas se mostra forte, sobretudo porque os integrantes do movimento — mineiros por criação ou nascimento — já estão contaminados (no melhor sentido da expressão) de valores relativos ao seu ambiente cultural, então devemos pensar em como ocorrem a composição e execução da música do Clube em meio à expansão tecnológica e das comunicações e às tradições locais internalizadas no ambiente das montanhas e materializada, por exemplo, na arquitetura e na cultura oral (que se expressa tanto no interior quanto na capital BH, povoada por interioranos). Por ser um ponto de interesse que se desperta ao estudarmos a obra do Clube, devemos refletir sobre ele tendo em vista não só o momento em que composições surgem, mas também a aura que se respirava na capital mineira, no Brasil e no mundo. Encontramos, portanto, vários indicadores das tradições locais nas músicas.

Além dessas duas canções, outra música de *Geraes* dialoga intensamente com a cultura popular de Minas: “Carro de boi”.

Carro de boi²⁵⁸

*Que vontade eu tenho de sair/ Num carro de boi ir por aí/ Estrada de terra que/
Só me leva, só me leva/ Nunca mais me traz/ Que vontade de não mais voltar/
Quanta coisa que vou conhecer/ Pés no chão e os olhos vão/ Procurar, onde
foi/ Que eu me perdi? Num carro de boi ir por aí/ Ir numa viagem que só traz/
Barro, pedra, pó e nunca mais.*

²⁵⁷ SOUZA, Tárík de. Latifúndio sonoro. *Veja*, São Paulo, 19, jan./1977, s. p.

²⁵⁸ CACASO; TAPAJÓS, Maurício. Carro de Boi. In: *Geraes*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1976.

Depreende-se desses versos a necessidade de ligação do homem da cidade com o campo. *A vontade de sair num carro de boi* parece sugerir o desejo de fugir de uma realidade urbana, ou ainda de saciar-se nas raízes perdidas. A letra também deixa entrever que eu poético reconhece sabedoria na prática popular — *Quanta coisa que vou conhecer* — e, ao mesmo tempo, sintetiza a vontade de recuperar uma prática que sua geração não viveu — *procurar, onde foi/ que eu me perdi*. Aqui, o tema da viagem se fez presente; ao mesmo tempo, significava uma volta às raízes e também o desprender-se de valores impostos pela sociedade burguesa, sobretudo se pensarmos na idéia de viagem interna com o uso de drogas que expandem a consciência. Nesse ponto, existe, então, uma via de mão dupla que liga Minas ao universo mundial da contracultura.

A cultura popular do século XX está mergulhada numa relação complexa se pensarmos a modernidade pós-1950 e a migração para as cidades como referência de um fenômeno:

*Na Cultura Popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram. Assim, na metrópole, suas formas de pensar e sentir continuam organizando sistemas de referência e quadros de percepção do mundo urbano.*²⁵⁹

A imagem do carro de boi sugere a idéia de que o Clube da Esquina buscava recuperar práticas populares trazidas pela própria modernidade. Também sugere um elo entre o campo e a cidade, tanto na música aqui estudada quanto nas práticas populares estabelecidas. Para Machado,

*Dentre os instrumentos de trabalho o carro de boi merece destaque. À parte a sua utilidade, no que se refere ao traslado de mercadorias e gêneros de primeira necessidade, existe à sua volta toda uma construção do imaginário popular que vai desde o seu cantar, até os “causos” dos bois de estimação e da fama que envolve o carreiro “bom de serviço”. Os bois recebem codinomes, que por si só explicitam sua função: Desengano, Desafio, Mestiço, Lobisomem, Soberano, Malhado, Chibante, Beiozo.*²⁶⁰

Machado também reconhece essa idéia de vínculo atribuída ao carro de boi; para essa autora, *é possível, por meio das lembranças de um tempo já distante, reaver o significado do carro-de-boi e do trabalho de seu condutor como elo [...] entre o campo e a cidade, entre vizinhos, na realização de tarefas mais pesadas.*²⁶¹

²⁵⁹ BOSI, 1977, p. 55.

²⁶⁰ MACHADO, 1998, p. 70.

²⁶¹ Ibidem, p. 72.

Na música “Credo”, em que um grupo caminha *pelas ruas da cidade*, várias palavras trazem a tradição popular religiosa mineira para dentro do tema, a começar pelo título, que simboliza uma oração religiosa — o Credo. As palavras “fé”, “alma”, “esperança” e “paixão” denotam o caráter religioso da canção, que carrega um diálogo intenso com o momento das passeatas realizadas no Brasil em 1978: as palavras de caráter religioso surgem com duplo sentido, pois traduzem, também, anseios do povo ante o momento de conquistas da classe trabalhadora neste contexto.

Credo²⁶²

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 com a alma nova/ Viver semeando a liberdade em cada coração/ Tenha fé no nosso povo que ele acorda/ Tenha fé no nosso povo que ele assusta/ 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.

Também significativa do ponto de vista regional nesse disco é a música “Ruas da cidade”, de Lô e Márcio Borges. Nela, fazem figurar o índio brasileiro, que virou nome de rua: *Guaicurus, Caetés, Goitacazes*. Palavras como bonde e boiada ocupam o mesmo verso, bem como trator e avião, dando a idéia de convivência real e poética entre um universo arcaico/rural e tradicional (boiada, trator) e um universo moderno/urbano (bonde, avião).

Ruas da cidade²⁶³

Guaicurus Caetés Goitacazes/ Tupinambás Aimorés/ Todos no chão/ Guajajaras Tamoios Tapuias/ Todos Timbiras Tupis/ Todos no chão/ A parede das ruas/ Não devolveu/ Os abismos que se rolou/ Horizonte perdido no meio da selva/ Cresceu o arraial/ Passa bonde passa boiada/ Passa trator, avião/ Ruas e reis/ Guajajaras Tamoios Tapuias/ Tupinambás Aimorés/ Todos no chão/ A cidade plantou no coração/ Tantos nomes de quem morreu/ Horizonte perdido no meio da selva/ Cresceu o arraial.

²⁶² BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. Credo. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

²⁶³ BORGES, Márcio; BORGES, Lô. Ruas da cidade. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

A tensão entre ambiente urbano e rural na canção do Clube da Esquina instiga. Afinal, como quer Machado, *a relação campo e cidade não é apenas um problema objetivo e material da história, mas é, para milhares de pessoas hoje e no passado, uma vivência direta e intensa.*²⁶⁴ Segundo Williams,²⁶⁵ os valores campestres resistem na poesia urbana pós-revolução industrial na Inglaterra, constatação corroborada por Machado, para quem, *mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, as fontes literárias ainda continuam, no século XX, marcadas pelas experiências no campo, seja através da persistência de antigas idéias, seja ao nível das vivências pessoais.*²⁶⁶ Nessa ótica, tendo em vista a abordagem de valores do campo na obra do Clube, é possível perceber mudanças sociais e uma ligação entre os valores do campo e os da cidade; pois nas canções de Milton e do Clube vemos que esse efeito também foi verdadeiro — resguardadas as diferenças. À época em que foram compostas, o Brasil passava por um momento específico de modernização.

*Partindo do pressuposto de que o longo período compreendido entre os governos Vargas e Geisel pode ser lido como um grande esforço de modernização do país e da vontade de afirmação nacional, se presume que essa urbanização tanto provocou mudanças nas relações sociais de produção e no modo de vida das populações do campo e da cidade, quanto impôs uma nova lógica cultural.*²⁶⁷

A tensão ramificada no imaginário popular entre campo e cidade resulta, em grande parte, da adequação aos novos valores advindos da modernização ocorrida entre as décadas de 1950 e 1970 no Brasil. A necessidade de modernizar o país supunha o fim de um atraso justificado num país quase agrário; e a noção de modernidade deveria ocupar o espaço das noções de tradição para regulamentar o imaginário dos moradores rurais que migravam para as cidades então industrializadas. Curiosamente, nesse processo a cultura popular mineira não se desfez por completo; antes, mostrou ser capaz de se reinventar. Isso porque a cultura [...] *como parte constitutiva do social e, portanto, pela lógica histórica, dinâmica, plural — ora resistência ao imposto, ora guardião de valores e tradições — torna-se impossível não crer na sua capacidade de se reinventar, de se reinterpretar.*²⁶⁸

²⁶⁴ MACHADO, 1998, p. 23.

²⁶⁵ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁶⁶ MACHADO, op. cit., p. 23.

²⁶⁷ Ibidem, p. 24.

²⁶⁸ Ibidem, p. 27.

A canção seqüencial no *Clube da Esquina 2* também se mostra consoante com a cultura popular mineira que se manifesta em Diamantina, Ouro Preto e outras pequenas cidades que circundam a capital e têm uma tradição enraizada na religiosidade. O próprio título — “Paixão e fé” — já dá indícios dessa tradição, tanto quanto outras palavras: *Sino, catedral, portais, igreja, fiéis, ressurreição*. A música relata uma procissão típica do interior mineiro, em que o povo cobre *de areia e flores as pedras no chão*. A procissão acontece em Diamantina, e a expressão *ruas capistranas* (isto é, ruas cuja pavimentação de lajes no centro formam um tipo de calçada) nos dá essa indicação, assim como um dos autores — Fernando Brant —, que tem ligação primária com essa cidade.

Paixão e fé²⁶⁹

Já bate o sino, bate na catedral/ E o som penetra todos os portais/ A igreja está chamando seus fiéis/ Para rezar por seu Senhor/ Para cantar a ressurreição/ E sai o povo pelas ruas a cobrir/ De areia e flores as pedras do chão/ Nas varandas vejo as moças e os lençóis/ Enquanto passa a procissão/ Louvando as coisas da fé/ Velejar, velejei/ No mar do Senhor/ Lá eu vi a fé e a paixão/ Lá eu vi a agonia na barca dos homens/ Já bate o sino, bate no coração/ E o povo põe de lado a sua dor/ Pelas ruas capistranas de toda cor/ Esquece a sua paixão/ Para viver a do Senhor.

Outro diálogo significativo ocorre em “Canoa, canoa”, canção que transita entre o mundo indígena e o de canção de trabalho (*work song*). Nela, um pescador — o Avacanoeiro — sai para sua lida, e temas como “coragem” e “solidão” dão o tom da pesca feita e sobre a da vida tradicionalmente ligada às origens interioranas e às raízes populares da cultura mineira e indígena. Com alegorias que vão de sons de pássaros a apitos indígenas, a música dialoga com o ambiente rural, interiorano e natural, num clima pesado no refrão: a voz principal é amparada pelo coro, e a voz primária dá a idéia do guerreiro indígena gritando.

Canoa, canoa²⁷⁰

Canoa canoa desce/ No meio do Rio Araguaia desce/ No meio da noite alta da floresta/ Levando a solidão e a coragem/ Dos homens que são/ Ava avacanoê/ Ava avacanoê/ Avacanoeiro prefere as águas/ Avacanoeiro prefere o rio/ Avacanoeiro prefere os peixes/ Avacanoeiro prefere remar/ Ava prefere pescar/ Ava prefere pescar/ Dourado, arraia, grumatã/ Piracará, pira-andira/ Jatuarana, Taiabocu/ Piracanjuba, peixe mulher.

²⁶⁹ BRANT, Fernando; MOURA, Tavinho. Paixão e fé. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

²⁷⁰ ANGELO, Nelson; BRANT, Fernando. Canoa canoa. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

Devemos esclarecer que a ordem de análise dos discos lançados não se pretende cronológica; se assim acontece, é por razões metodológicas que facilitam o desenvolvimento do estudo da poética e estética musical dos compositores do Clube da Esquina.

Também devemos fazer um interlúdio neste momento e focarmos nosso olhar numa canção cuja carga popular é intensa quanto ao aspecto cultural: “Reis e rainhas do maracatu”, que dialoga com duas culturas geograficamente diferentes, pois nela Minas respira Pernambuco. Se essa música contém traços da cultura nordestina — a cultura popular ligada ao maracatu —, ela o faz num samba, pois era canção-tema dos estudantes de samba em Três Pontas. Ao mesmo tempo em que dialoga com as raízes da cultura popular nordestina, Milton e seus parceiros traduzem um sentimento de volta às origens quando abordam esse tema três-pontano. É o Nordeste e Três Pontas num suspiro só, em que o negro é reverenciado pela tradição na cultura popular. Nessa música, encontram-se todas as classes de negros — vistas do ponto de vista religioso, ou seja, o lugar específico que cada negro ocupa na representação popular do maracatu: *Marinheiros, capitães, negros sobas, reis e rainhas*.

Reis e rainhas do maracatu²⁷¹

*Dentro das alas/ Nações em festa/ Reis e rainhas cantar/ Ninguém se cala/
Louvando as glórias/ Que a história contou/ Marinheiros, capitães, negros
sobas/ Rei do Congo/ A rainha e seu povo/ As mucamas/ E os escravos no
canavial/ Amadês senhor de engenho e sinhá/ Traz aqui maracatu nossa escola/
Do Recife nós trazemos/ Com alma/ A nação maracatu/ Nosso tema geral/ Vem
do negro essa festa de reis.*

É provável que esses autores viveram e vivenciaram os temas de suas canções intensamente, por isso as raízes populares mineiras figuram, também, intensamente nesse disco e nos obrigam a não perder de vista a noção de que essa cultura permeia o mundo rural e urbano de Minas. Essa intensidade está presente em “A sêde de peixe”, música que evoca a *chuva lavrando sertão* — o sertão mineiro. Poeticamente, essa chuva é comparada com o trabalho de Aleijadinho: escultor mineiro de projeção mundial, inserido aqui numa comunicação com a cultura de Minas que compara poeticamente arquitetura e natureza.

²⁷¹ ANGELO, Nelson; FRAN; NASCIMENTO, Milton; NOVELLI. Reis e rainhas do maracatu. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

A sede do peixe — para o que não tem solução²⁷²

*Para o que o suor não me deu/ O fogo do amor ensinou/ Ser o barro embaixo do sol/
Ser chuva lavrando sertão/ Qual Aleijadinho de Sabará/ E as sementes das bananas/
Para o que não tem solução/ A sede do peixe ensinou/ Não me vale a água do mar/
Nem vinho, nem glória, navio/ Nem o sal da língua que beija o frio/ Nem ao menos
toda raiva/ Para o que não tem mais razão/ A calma do louco ensinou/ A dizer nada/
Para o que não tem mais nada/ A calma do louco ensinou/ A dizer razão.*

O diálogo da música do Clube da Esquina com as culturas populares de Minas contém pontos significativos da origem e formação da cultura mineira, pois muitas canções de Milton e do Clube remetem a um contato com a cultura ibérica, demonstrando o trânsito diverso entre culturas e tempos. A arquitetura de cidades como Ouro Preto e Diamantina, por exemplo, faz esses autores transportarem para suas canções o universo ibérico que compõe a paisagem arquitetônica mineira. Essa possibilidade de revisitação às raízes ibéricas na música do Clube inaugurou outro filão: a união da música brasileira com a música latino-americana.

*Minas Gerais tem muita coisa a ver com a América Latina. Você vai a Diamantina, Ouro Preto e mesmo Três Pontas, e percebe. Nos primeiros discos eu cantava muito por intuição. Mas, quando fui ao México e andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem a ver mesmo com latinidade, nas paisagens, tipos humanos e tudo.*²⁷³

A música de Milton no Clube da Esquina é mais bem definida pela mistura visceral, que engloba valores interioranos e valores musicais universais; explora as raízes ibéricas contidas no mundo popular de Minas e dança em meio ao folclore mineiro e às raízes africanas de Milton. Em crítica ao disco *Geraes*, Souza vai dizer que aí Milton se [...] interioriza a ponto de tocar o folclore (“Calixbento”, “Lua Girou”) e viajar aos Andes (“Caldera”, “Volver a los 17”) com a mesma determinação que estende sua voz à ancestral África (“Circo marimbondo”) ou a valsa jazzificada das megalópolis (“Viver de amor”).²⁷⁴

A necessidade de recuperar, nas canções, o universo lírico mineiro se mostra em “Ponta de areia”, canção de Fernando Brant e Milton de teor social.

²⁷² BORGES, Márcio; NASCIMENTO, Milton. A sede do peixe. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978.

²⁷³ ECHEVERRIA, Regina; SOUZA, Tárík de. Entrevista de Milton. É preciso gritar. **Veja**, São Paulo, 12, nov./1975, s. p.

²⁷⁴ SOUZA, 1977. s. p..

[...] *Fernando lembrou-se do tempo em que, como correspondente em Belo Horizonte da revista O Correio, foi encarregado de fazer uma reportagem sobre a antiga estrada de ferro Bahia–Minas, tendo viajado para Ponta de Areia, cidade do litoral baiano que era um dos pontos extremos da ferrovia. Na ocasião, mulheres e viúvas de empregados da Bahia–Minas — extinta pelo ministro Juarez Távora no governo Castelo Branco — descreveram-lhe a alegria que causavam as chegadas de trens, bem como a tristeza da derradeira viagem, quando os trilhos iam sendo recolhidos à medida que o trem passava.*²⁷⁵

Ponta de Areia²⁷⁶

Ponta de areia/ Ponto final? Da Bahia a 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.

Podemos notar aqui, na atitude de Brant, um aceno ao trabalho do historiador: procurar reviver as memórias de um tempo que não se vê de frente. Ao recordar e recuperar a vivência e as práticas culturais das pessoas dessa ferrovia, Brant consegue, para a música de Milton, uma das mais significativas canções do Clube da Esquina.

“Ponta de Areia” serve não só para vermos a relação direta com a cultura popular de Minas; também instiga em outro ponto:

*Cabe aqui uma digressão sobre o aspecto rítmico da obra de Milton Nascimento. Conforme está registrado no verbete sobre “Travessia”, Eumir Deodato, em seu contato inicial com a música de Milton, surpreendeu-se com a divisão em algumas canções que dá a impressão de ser muito simples, sendo na realidade, ao contrário, “misteriosa, intrigante e desafiadora”. Assim acontece em “Ponta de Areia”, que à primeira vista parece ser 4/4, uma divisão que qualquer um canta facilmente. A certa altura, porém, depara-se com uma espécie de “tropeção”, que pode levar o leigo a perder o ritmo.*²⁷⁷

Essas observações reiteram o que tentamos mostrar aqui: a música de Milton e do Clube da Esquina está numa fronteira elástica, que une características populares e vanguardistas, locais e mundiais. Os limites entre o local e o global, o popular e o erudito se perdem substancialmente no contexto da década de 1960/70, quando a força artística se mostra nova em sua estética, arraigada a valores e práticas sociais.

Esses elos entre erudito e popular podem ser identificados em várias músicas do Clube. Pode-se dizer até que toda a obra do Clube retratou, do fim dos anos de 1960

²⁷⁵ SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 212.

²⁷⁶ BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Ponta de areia. In: **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

²⁷⁷ SEVERIANO; MELLO, op. cit., p. 213.

ao fim da década de 1980, o universo mineiro em vários pontos; o Clube viveu as raízes e tradições brasileiras e mineiras em seu universo rural e urbano, a era da mineração e do desbravamento bandeirante, a arquitetura das Gerais, os cantos religiosos peculiares ao estado, os elementos de sua tradição, o carro de boi, as procissões, as igrejas, a lida no campo, as esquinas de uma Belo Horizonte e seu cruzamento com as ruas capistranas de Diamantina, o chão, a estrada de ferro e de terra, enfim, os dialetos interioranos. Esses elementos estão nas letras, nas canções, na melodia e no ritmo, assim como nas capas dos discos. Nessa obra podemos respirar práticas culturais de Minas, pois estudar a obra do Clube é passear pelas Minas que estão inseridas na alma e nos espíritos dos autores, intérpretes, compositores, arranjadores e músicos desse movimento mineiro. Justamente aí, na vivência e experiência com as Minas Gerais, nota-se a diferença entre o Clube da Esquina e os demais movimentos de sua época; entre o jazz e o cantochão; entre o mundo e o interior de Minas; entre os aviões da Panair e o carro de boi; entre a música mundial e o canto religioso. Numa palavra, eis o Clube da Esquina: movimento que transitou entre a cultura mundial e a cultura de Minas. Isso é ser do mundo, é ser Minas Geraes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

NO PERCURSO DESTE trabalho, procuramos lançar um olhar sobre a obra do Clube da Esquina no período entre 1967 e 1978. Esse olhar privilegiou a música de Milton e de seus parceiros com enfoques diversos: composição e execução das canções; as letras e suas estrutura melódicas, rítmicas e harmônicas; a semântica e as metáforas nos versos; as relações que essa música manteve com seu tempo e com outras artes no período de composição; assim como a relação entre o Clube e a cultura popular das Minas Gerais. No tempo da escrita, da catalogação de fontes, da procura por entrevistados e por teses que versassem sobre o assunto, mudamos nossa forma de abordar essa música. Por isso, de certa forma, foram as fontes que conduziram a pesquisa. Vários pontos que queríamos privilegiar não o foram; e muitos outros não foram aprofundados, dentre os quais, sem dúvida, a falta de entrevistas com todos os “sócios” — muito embora tenhamos encontrado, na internet, em livros e em outros trabalhos de pesquisa, numerosas entrevistas com esses autores e compositores que nos conduziram por caminhos mais confiáveis quanto a certas afirmações.

Nossa fonte principal foram os discos produzidos entre 1967 e 1978. Mas, nessa dinâmica, nosso olhar esteve atento a outros códigos contidos nesses LPs: letra, música, encarte, arte gráfica e formato. Devemos admitir: não nos aprofundamos como deveríamos na análise interdisciplinar (como arte visual e música), mas demos alguns saltos, sobretudo se for considerado que em todas as teses que recolhemos sobre o tema não foi privilegiada a análise visual (capas) e musical (código estrutural audível) em contraponto com a análise das letras, da política institucional e do período. Também não havia sido feita uma relação do Clube da Esquina com a cultura de Minas. As abordagens sobre o diálogo do Clube com as demais artes, também, não haviam sido feitas com aprofundamento. Nossa previsão no começo da escrita, da leitura e da pesquisa não espelha o que encontramos no fim; tampouco sabemos se poderia ser dessa forma. O que sabemos é que, na tentativa de ver a obra artística por outro prisma, privilegiando aspectos ainda pouco explorados, demos um pequeno passo adiante. Mais que isso, ao longo do tempo conseguimos descortinar signos da obra do Clube que ignorávamos/eram ignorados até então.

A mais complicada missão desta dissertação, contudo, foi, sem dúvida, sair da condição de fã ardoroso para a condição de analista imparcial. Decerto, esse tema

compõe um universo rico e importante para a história da música no Brasil na década de 1970 e para a historiografia da música mineira contemporânea — embora não saibamos se nossa escrita e narrativa foram condescendentes com a grandiosidade da presença do Clube da Esquina no cenário artístico. Na comunidade universitária — seja na pesquisa sobre arte ou não —, podemos observar que a música do Clube encanta a muitos, assim como encantou as pessoas daquela época e continuará a encantar gerações futuras que têm vínculos mais fortes com esse movimento.

A concepção do LP como obra artística ainda é, muitas vezes, vista com desconfiança, pois o produto comercial-artístico não foi, durante muito tempo, posto como arte genuína; e talvez isso se dê pela interpretação anacrônica dos estudos da escola de Frankfurt feita por alguns observadores da atualidade. No entanto, consideramos importante na pesquisa sobre música o diálogo com o que é clássico em relação ao tema e propor, sistematicamente, outra forma de abordar conceitos clássicos. Para isso, devemos estar cientes das possibilidades analíticas do sistema de entendimento atual da música popular brasileira (MPB): sua época, seus temas, sua estética, seus signos e seus significados; bem como seus diálogos intermitentes com seu tempo e espaço.

Impressionou-nos a falta de pesquisas sobre o Clube no Brasil. Se muitos estudos privilegiam o samba, a bossa nova, o tropicalismo, poucos se voltam à vanguarda artística que levou Minas para o mundo. Assim, que esta dissertação incite futuros pesquisadores a trabalhar com essa música diversificada, única e intensa; que seja uma semente e germine outras pesquisas, sobretudo em Minas Gerais, que possam trazer à baila essa música melodiosa e a proposta harmoniosa do Clube.

As pesquisas sobre cultura têm tido espaço privilegiado nas ciências humanas e nas artes; mas requer do pesquisador fôlego para enfrentar dificuldades como a interdisciplinaridade e as esquinas e os caminhos distintos a que o estudo da música no Brasil pode nos levar. Para demonstrar o lugar privilegiado da música do Clube no cenário nacional e mundial, adentramos terrenos em que, talvez, não tivéssemos cabedal suficiente para pisar. Ainda assim, fomos aonde a melodia nos levou, às vezes por caminhos harmônicos, às vezes nem tanto; passeamos pela juventude da contracultura, por esquinas de Minas, por um tempo que o tempo muitas vezes esqueceu de contar — ou deixou o compasso em suspenso. Se não podemos dizer que a bossa nova, o samba dos anos de 1930 e a tropicália não foram movimentos importantes para a cultura

musical do Brasil, tampouco podemos desconsiderar as mudanças estéticas e as inovações trazidas pelo movimento mineiro.

São inúmeras as maneiras de se abordar o tema da cultura através da música brasileira. Aqui, procuramos as relações diretas e indiretas com a cultura e a sociedade, bem como os diálogos pertinentes à historiografia da cultura no Brasil e no mundo. Quando nos deparamos com as possibilidades de uma pesquisa acerca da música de Milton e seus parceiros, não queríamos apenas biografar o símbolo de Milton Nascimento e outros membros do Clube da Esquina. Isso porque estivemos em contato com uma discografia que não apenas ilustra os anos da ditadura militar e da contracultura nem só transita entre montanhas e práticas culturais mineiras. Esse movimento e a produção cultural que ele representa iluminaram nossa escrita; fizeram-nos descortinar, ir além, propor, tentar inovar, tropeçar, cair, levantar, errar o tom, trocar os acordes, perder o dó de peito, sucumbir ao falsete. Essa gama de situações permeia este estudo sobre a música no Brasil, acima de tudo porque se trata de um estudo histórico — que requer de nós um pouco mais — e nos fortalece como pessoas, profissionais, ouvintes, historiógrafos que amam a música do Clube e, em especial, a produção cultural relativa à década de 1970, a Minas e ao Brasil.

Como se estivéssemos em 1973, num “milagre dos peixes”, não nos resta muitas palavras. Assim, se pudéssemos, em vez de escrever um final para uma pesquisa que teve sua gênese em 2001, escreveríamos uma canção: sobre as mazelas brasileiras e mundiais, as montanhas e os caminhos de Minas; sobre as artes e as estruturas de sentimentos entre elas. Escreveríamos sobre o povo; sobre como encantar os estudantes, andar por entre todas as gentes de todas as Minas que conhecemos e que ainda conheceremos através da obra do Clube ou por meio de nossos pés e nossas mãos. O que nos fascina? O que nos embriaga? O que nos apaixona? O que nos envolve? O cheiro de livros e revistas antigos; o cheiro da “chuva lavrando o sertão” mineiro; o descortinar do tempo para que entre a luz, o remexer da poeira para que paire a pista; *a volta do rio*”, *a água da fonte*, *o sangue na terra*. Agora, não esperamos mais aquela madrugada, só esperamos a luz brilhar e sermos muito tranquilos.

Devemos lembrar que os membros do extinto Clube não estão extintos. Os trabalhos continuaram: cada um seguiu seu caminho pela vastidão do universo mineiro ou não. O Clube ficou no tempo — será que poderíamos dizer: *Pena, que pena, que coisa bonita?* Achamos que não é uma pena, pois o Clube ficará sempre nas esquinas de nossas vidas, purificando nossos ouvidos, arrancando lágrimas furtivas de tristeza

puramente poética e alegria simplesmente simples. Se Minas tivesse mar, poderíamos dizer que seu mar seria selvagem, às vezes nebuloso, às vezes misterioso. Mas Minas não tem mar, Minas tem rios, cachoeiras, nascentes, montanhas, igrejas, ruas “capistranas”, cerrados, Guimarães, Drummond, Márcio, Toninho, Nivaldo, Cacaso, Beto, Lô, Marilton, Fernando; e Minas importa bem: Milton, Naná, Ronaldo, Elis, Chico, dentre outros que nos fazem melhores quando somos mineiros, nascidos ou criados, chegados ou ausentes. Minas tem Geraes; tem a luminosidade que, um dia, *a lucidez escondeu*.

Além de pensar na arte em todos seus ambientes, algumas perguntas nos ocorrem: como pensar na arte em seus lugares objetivos sem perder de vista seu caráter subjetivo? Como imaginar o processo de união entre valores eruditos e populares? Como pensar no universo social através das canções de Milton e do Clube da Esquina? Como pensar na estreita relação entre censura e autocensura nesse processo histórico? Pensamos ter, senão respondido algumas questões importantes, pelo menos levantado algumas indagações sobre esse processo histórico através da análise histórico-social das canções do Clube da Esquina.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 1996.

JORNAIS E PERIÓDICOS

ARAÚJO, Olívio T. de. A ascensão das bandas. **Veja**, São Paulo, 18, out./1972.

ECHEVERRIA, Regina; SOUZA, Tárík de. Entrevista de Milton. É preciso gritar. **Veja**, São Paulo, 12, nov./ 1975.

CABRAL, Sérgio. Milton is good, but... **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 56, p. 31, 1970.

DUTRA, Maria Helena. Divisão exata. **Veja**, São Paulo, 1º, maio/1974.

JORNAL DO BRASIL. **Jornal do século** (série especial), 24/12/2000.

SOUZA, Tárík de. A nova travessia. **Veja**, São Paulo, 29, abr./1970.

_____. Os discos de 70/Milton. **Veja**, São Paulo, 23, dez./1970.

_____. Os encontros da bossa. In: Maioridade da música brasileira — movimentos e afirmação de uma fértil cultura popular. **Veja**, São Paulo, 15, dez./1971.

_____. Sem palavras. **Veja**, São Paulo, 11, jul./1973.

_____. Ainda que tarde. **Veja**, São Paulo, 20, nov./1974.

_____. O pouso da nave. **Jornal de música e som**, São Paulo, set./1975.

_____. Colete de estrelas. **Veja**, São Paulo, 12, nov./1975.

_____. Latifúndio sonoro. **Veja**, São Paulo, 19, jan./1977.

DISCOGRAFIA

LOBO, Edu. In: **Milton Nascimento**. Reedição histórica do primeiro LP, 1987, s. p..

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento – Travessia**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

_____. **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1967.

_____. **Milton**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1970.

_____. BORGES, Lô. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1972.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1973.

_____. **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1974.

_____. **Minas**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1975.

_____. **Geraes**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1976.

_____. **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1978

ENTREVISTAS

HORTA, Toninho. Uberlândia (MG), 27 de março de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). Entrevista concedida a nós (grifo nosso).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65–108.
- AGOSTINA, Gilberto. Todos juntos vamos. **Nossa História**, Rio de Janeiro, ano 2, dez./2004.
- ALBIN, Ricardo C. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALMEIDA, Cláudio. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940–1968**. São Paulo: Atual, 1996. (Coleção Discutindo a História do Brasil).
- ALMEIDA, Maria H. T.; WEIS, Luis. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes das intimidades contemporâneas**. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARANTES, Antônio A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais: um relato para a história**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria I. N. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987, 46p.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Bauru (SP): EDUSC, 2004.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 152.
- FILHO, Armando F.; GONÇALVES, Marcos A.; HOLLANDA, Heloísa B. de. **Anos 70 — literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979–80.
- GARCIA, Luiz Henrique. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**. 2000. Dissertação (mestrado em História) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: companhia das letras, 2004.
- GRANDES CIENTISTAS SOCIAIS. **Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

- HALL, Stuart. **Da diáspora** — identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: editora da UFMG/Brasília: Unesco, 2003.
- _____ ; WHANNEL, Paddy. **The popular arts**. London: Hutchinson, 1964.
- HOBBSAWN, Erick. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.
- LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1997.
- MELLO, João Manuel C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: **História da vida privada no Brasil**: contrastes das intimidades contemporâneas. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MOBY, Alberto. **A música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 137.
- NAPOLITANO, **História e música** — história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, 1980, vol. 4.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil** — entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.
- PELLEGRINI, Augusto. **Jazz** — das raízes ao pós-bop. São Paulo: Códex, 2004.
- PEREIRA, Carlos A. Messeder. **Retrato de época**: poesia marginal — anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1981, p. 155.
- RENNÓ, Carlos. (Org). **Gilberto Gil**; todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos**: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: editora da UNESP, 1993.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, José Eduardo H. de. **A canção no tempo**. São Paulo: 34, 1997, 2v.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TEDESCO, Cybelle A. R. **De Minas, mundo**: a imagem poético-musical do Clube da Esquina. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 77.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular** — um tema em debate. 3ª ed. São Paulo: 34, 1997.

- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receita** — ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

DISSERTAÇÕES E TESES

- DÂNGELO, Newton. **Vozes da cidade**: progresso, consumo e lazer ao som do Rádio — Uberlândia — 1939/1970. 2001. Tese (Doutorado em História) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- MACHADO, Maria Clara T. **Cultura popular e desenvolvimento em MG**: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950–1985). 1998. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VIEIRA, Francisco C. R. F. **Pelas esquinas dos anos 70**: utopia e poesia no Clube da Esquina. 1998. Dissertação (mestrado em Letras — Ciência da Literatura) — Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GÓES, Frederico A. L. de. **Gil engendra Gil e rouxinol** — a letra da canção em Gilberto Gil. 1993. 345 f. Tese (Doutorado em Letras — Ciências da Literatura) — Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DOCUMENTOS EM MEIO ELETRÔNICO

- BASTOS, Ronaldo. **Fazendo da música seu molotov**. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br>>. Acesso em: 14, out. 2005.
- VILELA, Ivan. **O movimento**. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br>>. Acesso em: 14, out. 2005.
- _____. **Obra comentada**. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br>>. Acesso em: 14, out. 2005.

JORNALIS E PERIÓDICOS

- NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 8, n. 35, 1998.
- SILVA, Marcos. Sons de história. **Revista de História Contemporânea** 2 (entre o passado e o futuro). São Paulo: Xamã, 2002.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, 5, 3, 1991, p. 368–88.

ANEXO

ANEXO 1 – Compact disc com as músicas estudadas no trabalho