



Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ
Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas – DECIS
Programa de Pós-Graduação em História – PGHIS

**“NUVEM NO CÉU E RAIZ”
Romantismo Revolucionário e Mineiridade em
Milton Nascimento e no Clube da Esquina
(1970 – 1983)**

Ciro Augusto Pereira Canton

São João del-Rei
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ
Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas – DECIS
Programa de Pós-Graduação em História – PGHIS

“NUVEM NO CÉU E RAIZ”
Romantismo Revolucionário e Mineiridade em
Milton Nascimento e no Clube da Esquina
(1970 – 1983)

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger

Ciro Augusto Pereira Canton

São João del-Rei
2010

C232n Canton, Ciro Augusto Pereira
“Nuvem no céu e raiz”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983) manuscrito] / Ciro Augusto Pereira Canton .- 2010. 170f.; il.

Orientadora: Silvia Maria Jardim Brügger.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas.

Referências: f. 165-171.

1. Música popular – Brasil – Teses. 2. Música popular – Aspectos históricos – Brasil – Teses. 3. Músicos – Brasil – Teses. 4. Minas Gerais – Vida e costumes sociais - Teses. I. Nascimento, Milton, 1942- Teses. II. Universidade Federal de São João del Rei. Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas. III. Título.

CDU: 981.5: 78.036”1970/1983”

“NUVEM NO CÉU E RAIZ”
Romantismo Revolucionário e Mineiridade em
Milton Nascimento e no Clube da Esquina
(1970 – 1983)

Ciro Augusto Pereira Canton

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em ____ de _____ de _____

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger (orientadora)

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Profa. Dra. Cassia Louro Palha

São João del-Rei
2010

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Nos anos de 2004 e 2005, eu dividia o papel de aprendiz de historiador com outras maluquices: perambulava pelas ruas de São João e de outras cidadezinhas de Minas com uma trupe de teatro e circo, e dava escapulidas semanais para Barbacena, pois, como diz o velho ditado, “o bom filho à casa torna”. Lá, estudava na “Bituca”, escola de música popular criada em homenagem a Milton Nascimento. Na Bituca, conheci melhor o Bituca – apelido de infância de Milton – e me encantei por sua obra e a de seus parceiros do Clube da Esquina. Naquela ocasião, já me intrigava o fato de ter como “definição” do Clube, apenas os nomes dos seus integrantes mais famosos. Queria mais: o que foi o Clube da Esquina? E “como” foi?

De lá para cá, decorreram-se anos e tenho enfim algumas respostas – poucas, na verdade, pois saio com a impressão de que às primeiras perguntas, somaram-se outras tantas. Para a conclusão desta jornada, devo agradecer a ajuda de um bocado de seres imprescindíveis.

Primeiramente, agradeço à Silvia, exemplo raro de professora e pesquisadora. De João a Clara, ela se desdobrou para que este trabalho não cometesse maiores equívocos. Aos professores Marcelo Ridenti e Cassia Palha, pelas preciosas sugestões no momento da defesa. Fica um agradecimento especial ao professor Danilo Ferreti, que aceitou o desafio de orientar-me na monografia de conclusão de curso, primeira tentativa de estudo da obra do Clube da Esquina. Agradeço também à professora Thais Nunes, estudiosa do Clube, pela generosidade em ceder material que desse substância a este trabalho.

Ficam aqui os agradecimentos aos demais professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei (PGHIS-UFSJ) e à CAPES, pela bolsa de estudos – afinal de contas, “ninguém condenou a sabedoria à pobreza”, como bem lembrou Sêneca. Agradeço aos colegas de lida: Marcelo, Marlon, Débora e Rafael, que também se dedicam ao universo da música brasileira; ao André, pela ajuda na análise do LP *Missa dos Quilombos*; à Tati, pela correção do *abstract*; e ainda à Hellem, pela revisão do texto “aos quarenta e cinco do segundo tempo”, mas sobretudo por ser, para mim, uma feliz descoberta. Aproveito para

agradecer ao professor Gilvan, profundo conhecedor da obra de Milton e do Clube, pela entrevista cedida e pelos valiosos apontamentos na análise dos parâmetros musicais.

Neste ano, venho tendo a oportunidade de pôr em prática o conhecimento acumulado em tempos de graduação: lecionar tem sido uma moeda de dois lados. Se me entristecem e revoltam o obsoleto sistema educacional do nosso país e a desvalorização da figura do professor, fascina-me a curiosidade, a conquista de um aluno. Educar é salvar vidas! – cada vez mais me apercebo disso. Assim, agradeço aos colegas e alunos da “Escola Municipal de Emboabas”, na zona rural de São João, e da “Escola Municipal Doutor Kleber Vasques Filgueiras”, na periferia da cidade. Realidades tão distintas e, por isso, enriquecedoras, têm me dado a oportunidade de tentar pôr em prática a minha utopia.

Não poderia deixar de agradecer aos companheiros “extra-academia”, igualmente importantes, por dividirem comigo as alegrias e frustrações. Aos meus ex-colegas de república: Luiz, Milena e Carol – a saudade vai do simples bate-papo à briga mais enfurecida! À Aninha, amiga-irmã de todas as horas e que agora me prepara uma sobrinha: obrigado por me “pescar”, quando as águas se fizeram turvas.

Finalmente, agradeço à minha família, base e sustentação de toda a vida. Ao meu pai, pelo ensino da serenidade; às minhas irmãs: Cris, um anjo que veio do céu para nos dar equilíbrio, e Sara, menina-mulher que me surpreende a cada dia. Agradeço especialmente à minha mãe, a quem dedico este trabalho. Foi ela quem soube, com uma paciência inabalável, compreender os meus momentos de angústia, quando eu me limitava – tedioso, senão grosseiro! – aos monossílabos. Em troca, ela sempre me deu amor, palavra que para mim é sinônima de mãe.

Por via das dúvidas, se me esqueço de alguém, resolvo o problema agradecendo a todos os personagens que, bem ou mal, andaram perambulando por esta história.

RESUMO

“Clube da Esquina” é como ficou conhecido um grupo de artistas, em sua maioria mineiros, dentre eles: Milton Nascimento, Wagner Tiso, os irmãos Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, etc. Na década de 1970, o Clube ganhou reconhecimento nacional e internacional ao trazer, para o grande público, conteúdos estético-ideológicos que, por meio de novos processos de hibridação, combinavam música brasileira e estrangeira. Herdeiros do *romantismo revolucionário* da década de 1960 e seu movimento de “ida ao povo”, Milton e o Clube fizeram da mineiridade uma personificação do romantismo. No entanto, ao mesmo tempo em que questionavam a modernidade capitalista, eles não deixavam de dialogar com alguns de seus elementos, propondo uma nova articulação entre o local e o global, o que lhes permitiria afirmar: “Sou do mundo, sou Minas Gerais”.

Palavras-chave: História e Música; Clube da Esquina; Milton Nascimento; romantismo revolucionário; mineiridade

ABSTRACT

“Clube da Esquina” was a group of artists, mostly from Minas Gerais, formed by Milton Nascimento, Wagner Tiso, the brothers Márcio and Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Toninho Horta etc. In the 1970s, “Clube da Esquina” has won national and international recognition for bring to the general public aesthetic and ideological contents, which used to combine foreign music with Brazilian music through new processes of hybridization. Heirs of revolutionary romanticism of the '60s and its movement of "going to the people", Milton and “Clube da Esquina” made the “mineiridade” (regional identity of Minas Gerais) an embodiment of romanticism. However, while questioning the capitalist modernity, they have not left to talk to some of its elements, proposing a new articulation between the local and the global, what would allow them to say: "I am from the world, I'm Minas Gerais".

Key-words: History and Music; “Clube da Esquina”; Milton Nascimento; revolutionary romanticism, “mineiridade” (regional identity of Minas Gerais)

*“E até mesmo a fé
não era cega nem nada
era só nuvem no céu e raiz.”¹*

¹ “O que foi feito de Vera”, música de Milton Nascimento e letra de Márcio Borges.

SUMÁRIO

Introdução	13
-------------------------	----

Capítulo I

“Saídas e Bandeiras”: De Milton ao Clube, e vice-versa.....	21
I-1. As três fases.....	26
I-1.1. Fase pré-Clube: Três Pontas.....	26
I-1.2. Fase 1: Belo Horizonte I.....	28
I-1.3. Fase 2: Rio de Janeiro.....	37
I-1.4. Fase 3: Belo Horizonte II.....	42
I-2. Recorte e fontes.....	49
I-2.1. Fontes.....	51
I-3. Um movimento da MPB?.....	61

Capítulo II

“Sou do mundo, sou Minas Gerais”: Do romantismo revolucionário à mineiridade.....	68
II-1. O conceito de Romantismo.....	69
II-2. Notas sobre cultura e política no Brasil das décadas de 1960 e 70.....	72
II-3. Elementos da modernidade capitalista contestados pelos românticos.....	77
II-3.1. Dissolução dos vínculos sociais.....	77
II-3.2. Abstração racionalista.....	81
II-3.3. Quantificação e mecanização do mundo.....	89
II-3.3.1. Engajamento político.....	97
II-3.4. Desencantamento do mundo.....	104

II-3.4.1. Minas e a mineiridade.....	110
II-3.4.2. Minas, Milton e o Clube.....	113
Capítulo III	
“De banzo e de esperança”: O álbum <i>Missa dos Quilombos</i>	122
III-1. Da teologia da libertação ao movimento negro.....	127
III-2. O LP <i>Missa dos Quilombos</i>	132
III-2. 1. Culturalismo.....	140
III-2. 2. Identidades.....	145
III-2. 3. Relação passado/presente.....	149
III-2. 4. Dupla censura: da ditadura militar ao Vaticano.....	152
III. 3. “Marcha final”.....	157
Conclusão	160
Fontes discográficas	163
Bibliografia	165

INTRODUÇÃO

De maneira frequente e diversa, a música tem sido utilizada como objeto de interpretação da realidade social. Por muito tempo, os musicólogos trataram-na de duas maneiras: diante da música do passado, limitavam-se à análise da evolução das formas; diante da música do presente, ocupavam-se com a organização de concertos e a crítica especializada².

Percebendo a insuficiência da musicologia, alguns estudiosos, em sua maioria diletantes de formações diversas, empenharam-se em sistematizar uma história da música popular brasileira, desde sua “origem” (no encontro dos elementos branco, negro e indígena) até os dias de hoje. José Ramos Tinhorão, um de seus maiores expoentes, publicou, dentre outras obras, “História Social da Música Popular Brasileira”³. Nela, o autor empreende uma análise marxista da relação entre a estrutura econômica subdesenvolvida do Brasil e suas implicações para a superestrutura cultural, responsável por gerar, entre os brasileiros, “uma espécie de vergonha da própria realidade”.

É verdade que os historiadores chegaram atrasados ao encontro com a música. Entretanto, na tentativa de avançar para além do diletantismo, vêm-se desenvolvendo significativos trabalhos na área. Hoje, é inegável que a música seja objeto legítimo da historiografia. Ainda assim, muitos trabalhos prendem-se à história dos “cânones” da MPB (a Bossa Nova, o Tropicalismo, etc.), deixando de lado o papel dos sujeitos em seu processo de institucionalização⁴.

Falar de “movimentos marginais”, como o Clube da Esquina, é trazer à tona a diversidade da MPB. Trabalhos mais abrangentes sobre a história da nossa música fazem apenas rápidas menções à participação do Clube no panorama da década de 1970. Para Marcos Napolitano, por exemplo, o grupo estaria entre as *tendências*:

² CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história*. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? Em: Revista de História da Universidade de São Paulo – USP. Programa de Pós-Graduação em História Social. Número 157, 2º semestre de 2007.

³ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

⁴ De acordo com Marcos Napolitano, “(...) por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira”. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.64.

“experiências musicais que recusavam o *mainstream* do samba-bossa nova e não aderiam completamente ao pop sem, no entanto, recusá-lo”⁵. Resta-nos saber, entretanto, do que se trata aquela expressão, que pouco revela sobre o nosso objeto. Mais interessante seria questionar: onde está a especificidade da música produzida pelo Clube?

“Clube da Esquina” é como ficou conhecido um grupo de artistas em sua maioria mineiros, dentre eles: Milton Nascimento (tido, como veremos, como o “agregador” do grupo), Wagner Tiso, os irmãos Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, etc. Nos anos 70, o Clube ganhou reconhecimento nacional e internacional ao trazer, para o grande público, conteúdos estético-ideológicos que, por meio de novos processos de hibridação, combinavam música brasileira e estrangeira. É essencial observar que a obra do Clube tomava forma em um contexto de disputas em torno do tema da “nacionalidade”, tanto na arena cultural quanto na política.

Esta pesquisa origina-se de um projeto que, a princípio, dedicava-se à questão do engajamento político na obra de Milton e do Clube. Na entrevista que o avaliou, um dos professores da banca questionou a relação apontada, sobretudo no que diz respeito às composições de Lô Borges e Beto Guedes, justamente aqueles que mais se aproximaram do *pop* e do *rock*. Naquele momento, a imaturidade de nosso trabalho não nos permitiu discorrer sobre algumas importantes questões, como: o que entendemos por engajamento? Em se tratando dos anos 70, ele se fecha na relação artista versus regime? No caso do Clube, a apropriação de gêneros da música estrangeira o distanciava do paradigma da “canção de protesto” – esse fato excluía necessariamente a possibilidade de engajamento no grupo? São questões que procuraremos problematizar ao longo deste trabalho.

Embora amplie a dimensão do engajamento para “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade”, Jean Paul Sartre exclui alguns gêneros que não seriam engajáveis, como a poesia, além de outras manifestações artísticas, como a pintura, a escultura e também a música, que para ele “não manipulam signos” e “não

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, p.8. Acesso em: mai. 2010.

visam à comunicação”⁶. Diferentemente do filósofo, apostamos na relação entre música e engajamento, defendida também por Napolitano:

O conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre (...), sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos.⁷

Por isso, acreditamos que o conceito de engajamento deva ser ampliado, admitindo a diversidade das práticas que abrange – sobretudo, como vimos, no Brasil dos anos 60, que é a realidade que nos interessa. Michael Löwy define os intelectuais como “os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais”⁸ – assim, questionamos: de que maneira um autor/artista exerce sua função de intelectual na sociedade? E ainda: como essa função pode ser – por nós, pesquisadores – apreendida?

Em “Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre”, o francês Benoît Denis nos alerta para a consideração de ambos os aspectos na análise da literatura engajada, agregando ao fator conteúdo uma análise de tipo estético ou formal:

(...) a questão que está no centro do engajamento não é somente política, mas também e sobretudo literária, já que se trata de determinar em que medida e como os imperativos da literatura podem se conciliar com os da ação política.⁹

Trazendo essa perspectiva para o universo da música, tão ou mais importante que o conteúdo (os parâmetros poéticos – a *letra*), é a forma (os parâmetros musicais, o componente sonoro – o que chamamos vulgarmente de *música*): afinal, nosso objeto é a canção, documento sonoro-escrito em sua totalidade. Além disso, constataremos que

⁶ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.36.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). Em: *Estudos Históricos*, nº 28, 2001. RJ: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.104.

⁸ Apud. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁹ Idem. *Ibidem*, p.239.

mais do que analisar a forma, é preciso contextualizá-la. No Brasil dos anos 60, quando as artes abraçam, não sem conflitos, a temática nacional-popular, definida pelo francês Daniel Pécaut como “ativação das massas e resistência ao imperialismo”¹⁰, a incorporação de gêneros estrangeiros como o *jazz*, além do *rock* e do *pop* (que, naquela década, espalharam-se rapidamente pelo mundo, tornando-se inclusive um dos braços da obra do Clube da Esquina), trazem claras implicações para a MPB em seu processo de institucionalização.

No debate realizado na Revista *Civilização Brasileira* em meados da década de 1960, Caetano Veloso cunhava a ideia de “linha evolutiva” e pretendia exatamente “acabar de vez com a imagem de um Brasil nacional-popular”¹¹. Esse caso demonstra que as disputas estético-ideológicas em torno da MPB tocavam em questões de outra ordem, que não se desconectavam da esfera política, mas iam além do confronto artista versus regime. E só através dessa perspectiva podemos compreender, por exemplo, a relação entre a canção de protesto, tida como “genuinamente” brasileira, e a criação em 1966 do Conselho Nacional de Cultura (CNC)¹², órgão criado pelos militares que fazia do “folclore” o principal ingrediente da identidade nacional. Na tentativa do regime de “roubar a voz” – como sugeriu o professor Adalberto Paranhos¹³ – de um dos gêneros mais consumidos do mercado fonográfico, duas linhas politicamente contrárias acabam por percorrer nesse momento caminhos bem próximos.

Assim, ao irmos além do jogo cooptação-resistência¹⁴, como bem propôs Marcelo Ridenti, outros aspectos que envolvem o universo do engajamento vêm à tona. De acordo com o mesmo autor, o Clube da Esquina seria um dos herdeiros do romantismo revolucionário, entendido em linhas gerais como a busca de uma identidade inspirada no passado a fim de se moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista¹⁵. Acreditamos que essa busca fez com que o grupo encontrasse na valorização de uma identidade mineira, da mineiridade, uma forma muito peculiar, uma personificação daquele conceito.

¹⁰ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

¹¹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.50.

¹² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

¹³ Em novembro de 2008, o professor Adalberto Paranhos apresentou a comunicação “*Vozes cruzadas: relações entre história e música*” na VIII Semana de História da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, respondendo à questão que colocamos sobre os debates estético-ideológicos na MPB.

¹⁴ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

¹⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit.

No que diz respeito aos aspectos propriamente metodológicos, buscaremos conjugar os parâmetros poéticos aos musicais, seguindo as orientações de Napolitano no livro “História & Música: História Cultural da Música Popular”¹⁶. Por vezes, as atenções dos historiadores que têm a música como objeto de estudo se voltam apenas para os parâmetros poéticos, ou seja, as letras são priorizadas, figurando como o principal senão único elemento de problematização. No caso da obra de Milton e, de maneira geral, do Clube, procuraremos pensá-la também a partir dos parâmetros musicais – o ritmo, a harmonia, a melodia, enfim, o arranjo.

Para realizar essa proposta e preencher as lacunas de uma abordagem necessariamente interdisciplinar, é de grande importância a dissertação de mestrado da musicóloga Thais Nunes: “A sonoridade específica do Clube da Esquina”¹⁷. Embora concentre as suas atenções sobre o LP de 1972, entendido como síntese da especificidade do grupo, a autora analisa ainda outros álbuns lançados pelos artistas do grupo na década de 1970. Nunes compreende a sonoridade específica do Clube da Esquina como o resultado da reunião de elementos *a priori* paradoxais: rural/urbano, tradicional/moderno, local/global.

No percurso que levou a esta dissertação, fomos tomando conhecimento de outros trabalhos sobre Milton e o Clube, que, de diferentes maneiras, contribuíram para a realização deste. Em “De Minas, mundo: A imagem poético-musical do Clube da Esquina”¹⁸, Cybelle Tedesco explora o conteúdo imagético das *letras* das canções, já que seu objetivo principal é a produção de um vídeo documentário sobre a gênese daquele grupo de músicos. “De Minas, mundo” faz também algumas referências aos parâmetros musicais, relacionando-os com o contexto histórico dos anos de 1972 a 1978 (datas de lançamento dos álbuns *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2*).

Em “Pelas esquinas dos anos 70: Utopia e poesia no Clube da Esquina”¹⁹, dissertação de mestrado em Poética, Francisco Carlos Vieira afirma ser a MPB “um dos principais veículos da poesia na atualidade”, figurando não só como reflexo de um país,

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* Op.cit.

¹⁷ NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Campinas, SP: [s.n.], 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

¹⁸ TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Campinas, SP: [s.n.], 2000. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

¹⁹ VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1998, 132 fl. mimeo. Dissertação de Mestrado em Poética.

mas também como agente de uma relação dialógica com a sua realidade. Tendo como objeto de estudo os álbuns daqueles que, segundo o autor, seriam os principais artistas do grupo: Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes – ao lado dos letristas Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos – Vieira vai de encontro à corrente ideia de um vazio cultural na década de 1970, em virtude da censura empreendida pelo regime militar. Contudo, ao tratar (e priorizar) as “letras-poemas” enquanto manifestação literária, o autor perde de vista a outra dimensão da canção. Nossa proposta procura suprir tal carência, na tentativa de aliar o trabalho do musicólogo ao do especialista em poética, sem perder os “dois lados da moeda”.

Na área de História, encontramos quatro trabalhos: três de historiadores e o último de um arquiteto. “Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: Cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira”²⁰ é a dissertação cujo interesse mais se aproxima do nosso. Nela, entretanto, Rodrigo de Oliveira divide sua atenção sobre outros aspectos para além da mineiridade, dedicando-se ao panorama cultural das décadas de 1960 e 70, e também à relação de nossos artistas com o regime militar.

Luiz Garcia destinou sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado ao estudo do Clube. Em “Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural”²¹, o autor insere o grupo no debate em torno da ideologia nacional-popular e analisa a intrincada relação entre música, indústria cultural e Estado nos anos 70. “Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)”²² dá continuidade ao trabalho anterior, destacando os trânsitos estabelecidos pelo grupo no universo da MPB e também da música estrangeira.

²⁰ OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Uberlândia, MG: [s.n.], 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

²¹ GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2000. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

²² Idem. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2006. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

A dissertação de Cleber Sberni Junior, intitulada “O álbum na indústria fonográfica: Contracultura e o Clube da Esquina em 1972”²³, dedica-se à evolução dos processos de produção fonográfica ao longo do século XX. Utilizando como principal fonte o LP *Clube da Esquina*, o autor analisa a transformação, ocorrida no contexto da contracultura, do disco em “álbum”: obra conceitual, onde, além dos fonogramas, também são trabalhados a capa, o encarte, etc.

A dissertação de Bruno Martins, recém-publicada, é o último trabalho sobre o Clube de que temos notícia. Numa referência ao grupo instrumental composto por alguns de nossos artistas, “Som imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina”²⁴ trata principalmente do diálogo estabelecido entre o Clube e a cidade, ora um lugar específico – a Belo Horizonte dos anos 60 –, ora um “lugar ideal”, fruto dos sonhos de jovens artistas.

Quanto ao nosso trabalho, embora ele se aproxime, em alguns momentos, dos anteriores, o seu enfoque é outro: a relação do Clube da Esquina com o universo do romantismo revolucionário, que é personificado, no trabalho do grupo, na mineiridade. A partir disso, a dissertação foi dividida em três capítulos.

No primeiro, procuramos responder à questão: o que é o Clube da Esquina? – perfazendo um movimento incessante que vai “de Milton ao Clube, e vice-versa”. Para isso, utilizaremos como fonte principal as entrevistas de nossos artistas, localizadas no site “Museu Clube da Esquina”²⁵, um museu virtual idealizado pelo letrista Márcio Borges. Levando-se em consideração o caráter dinâmico da memória²⁶, faremos o cruzamento dos relatos com outras fontes, como biografias, documentos da época: críticas, álbuns (encartes), canções, etc. A necessidade deste capítulo justifica-se não só pela corrente “indefinição” do que foi o Clube da Esquina, mas também pela própria questão do romantismo: a amizade, “motor” da formação e desenvolvimento do Clube, aproxima-se da crítica romântica à dissolução dos vínculos sociais.

No capítulo seguinte, chegamos à questão central deste trabalho: o lugar de nossos sujeitos no universo das práticas românticas. Enquanto herdeiro das “utopias

²³ SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Franca, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de História, Direito e Serviço Social.

²⁴ MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Som imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

²⁵ www.museuclubedaesquina.org.br. Acesso em: jun. 2010.

²⁶ ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

revolucionárias”, Milton fez da mineiridade uma espécie de personificação do *romantismo*: Minas – do relevo aos modos de sua gente – serviria de inspiração para uma realidade alternativa àquela vivida pelo Clube, marcada pela opressão de uma ditadura e seu projeto de modernização conservadora. A necessidade de delimitar o número de músicas analisadas neste capítulo nos fez questionar se a escolha podia ter sido outra. No entanto, ela aconteceu quase que naturalmente, a partir de uma relação íntima com as fontes e sobretudo das questões que o próprio objeto nos impunha²⁷.

No último capítulo, trazemos um estudo de caso: uma análise pormenorizada do LP *Missa dos Quilombos*, de 1982. Desdobramento de um misto de culto religioso e espetáculo artístico, o LP é assinado por Milton, Dom Pedro Casaldáliga e pelo poeta Pedro Terra. O projeto como um todo é um caso exemplar de conjugação das utopias revolucionárias dos anos 60 com a “utopia fragmentada”²⁸ da década seguinte, ao unir MPB, teologia da libertação e movimento negro. Como nas “artes de espetáculo”²⁹ de duas décadas atrás, a *Missa dos Quilombos* convida negros, brancos e mestiços a transformar a sua realidade.

Enfim, as controvérsias acerca da relação do Clube da Esquina com a realidade brasileira da década de 1970, aliadas à carência de estudos que relativizem tendências que subestimam a participação daquele grupo no panorama musical da época³⁰, justificam a necessidade de um trabalho que problematize tais elementos. Através de uma nova leitura de diferentes tipos de fontes, a partir de uma metodologia própria da História, esta pesquisa vem buscar outras interpretações sobre o tema em questão.

²⁷ BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Europa-América, 1993.

²⁸ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

²⁹ A expressão “artes de espetáculo” é utilizada por Roberto Schwarz em “Cultura e política, 1964-69”. SCHWARZ, Roberto. *O “pai de família” e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

³⁰ Em 2006, o escritor Nelson Motta esteve na Universidade Federal de São João del-Rei, discursando sobre o panorama musical brasileiro da segunda metade do século XX. Curiosamente, ao ser indagado sobre a participação dos “músicos mineiros” (Milton Nascimento e o Clube da Esquina) nesse cenário, o escritor mostrou-se pouco a vontade com a questão, justificando-se pelo distanciamento daqueles artistas do contexto musical e, até mesmo, histórico da época.

CAPÍTULO I

“SAÍDAS E BANDEIRAS”:

De Milton ao Clube, e vice-versa

No livro “A Escola de Frankfurt”, o francês Paul-Laurent Assoun introduz suas reflexões com a seguinte questão: “O que é a Escola de Frankfurt?”, e continua:

A pergunta pode parecer paradoxal, porque é comum reconhecer-se uma *existência* historicamente determinada a esta realidade batizada de “Escola de Frankfurt”, porque se lhe fez a *história*, se lhe consagraram estudos, se lhe referem *autores*. O que nos parece faltar é uma interrogação, ao mesmo tempo elementar e fundamental, sobre o *gênero de realidade* que constitui o fenômeno ideológico assinalado por este nome.³¹ [grifos do autor]

Da mesma forma, introduzimos o primeiro capítulo desta dissertação: o que é o Clube da Esquina? Em diferentes proporções, também “se lhe fez a *história*, se lhe consagraram estudos, se lhe referem *autores*”. Qual seria então o *gênero de realidade* que constitui o fenômeno *estético-ideológico* assinalado pelo nome de Clube da Esquina?

Tal questionamento emergiu do trabalho diário com as fontes, sobretudo entrevistas e matérias de revistas e periódicos dos anos 70; e, ironicamente, veio da própria dificuldade em responder de maneira objetiva àquela questão. No entanto, pudemos perceber que a dificuldade não era só nossa. Conversando com colegas de mestrado também voltados ao estudo da música popular, além das conversas com curiosos, que se seguiam às comunicações em congressos, verificamos a diversidade de interpretações (em alguns casos, a ausência delas) do que teria sido o famoso Clube: ele pode ser considerado um movimento da MPB, como são comumente vistos a Bossa Nova e o Tropicalismo? Temos então um desdobramento daquela primeira questão, que receberá atenção especial no último item deste capítulo.

³¹ ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática, 1991, p.05.

A confusão também se faz presente na variedade de referências diretas da alcunha Clube da Esquina, que nomeia não só o grupo – e aqui utilizamos o termo *grupo* não como o sinônimo de conjunto musical ou banda, mas referindo-se a um agrupamento, uma reunião de artistas –, mas também duas de suas canções: “Clube da Esquina” e “Clube da Esquina 2”, e dois de seus álbuns: *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978).

Em 2008, no “Evento Internacional: Micro História e os caminhos da História Social”, ocorrido na cidade de Juiz de Fora, ao término das comunicações da mesa na qual estávamos inseridos, fomos surpreendidos por uma colega que se mostrou bastante satisfeita com o fato de ter “descoberto” a história do Clube. Naquela ocasião, havíamos esboçado um pequeno quadro com seus principais artistas em uma espécie de cronologia do movimento – com todos os problemas advindos de uma concepção linear da história, sobretudo em se tratando de um universo variado de sujeitos. De todo modo, o quadro se mostrou esclarecedor e portanto eficiente naquilo a que se propunha, o que nos fez perceber a necessidade de se fazer um capítulo sobre a formação do Clube da Esquina.

Ainda assim, não esperamos trazer, aqui, uma definição conclusiva acerca do Clube, o que seria por demais pretensioso e, até mesmo, ingênuo de nossa parte. Isso porque até mesmo seus personagens, quando convidados a revisitar as décadas de 60 e 70, divergem quanto à sua constituição. Mais importante que “bater o martelo” e declarar o veredicto sobre tal questão, acreditamos ser o papel do historiador confrontar as diferentes concepções em jogo e suas implicações para uma história da música popular brasileira.

Tomamos como integrantes do Clube, os sujeitos relacionados no *site* Museu Clube da Esquina, que os divide em quatro seções: “Anos 60”³², que trata da gênese do movimento, com depoimentos de artistas que viviam na Belo Horizonte do período e presenciaram os primeiros passos daqueles que seriam os protagonistas do Clube, estes organizados, por sua vez, na seção seguinte: “Clube da Esquina”³³. A seção “Clube da

³² Entrevistados arrolados na seção “Anos 60”: Aécio Flávio, Célio Balona, Chico Lessa, Chiquito Braga, Frederica, Guttemberg Guarabyra, Helvius Vilela, José Serra, Lena Horta, Luiz Carlos Pereira de Sá, Marilton Borges, Nico Borges, Nivaldo Ornelas, Novelli, Pacífico Mascarenhas, Solange Borges, Túlio Mourão, Yé Borges, Yuri Popoff, Zé Rodrix.

³³ Entrevistados arrolados na seção “Clube da Esquina”: Alaíde Costa, Beto Guedes, Cafê, Fernando Brant, Lô Borges, Luiz Alves, Márcio Borges, Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Nivaldo Duarte de Lima, Robertinho Silva, Ronaldo Bastos, Rubinho Batera, Tavito, Toninho Horta e Wagner Tiso.

Esquina 2”³⁴ traz os novos “sócios”, incorporados na segunda metade da década de 70; “Anos 80 em diante”³⁵ apresenta uma nova geração de artistas (sobretudo mineiros) que dialogam com uma estética própria do grupo, dando aí a impressão, presente em vários depoimentos, de que ele não chegou ao fim, mas permanece nos trabalhos dos “veteranos” e das novas gerações.

Na tentativa de remontar a história do Clube, utilizamos sobretudo as entrevistas realizadas com os artistas arrolados no *site*, em suas respectivas seções. Outras obras consultadas foram o livro de memórias de Márcio Borges “Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina”³⁶ e o “Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina”³⁷, organizado pelo Museu Clube da Esquina. Sobre o *site* e sua metodologia de pesquisa:

O Museu Clube da Esquina é essencialmente, neste momento, um museu virtual de histórias do Clube da Esquina - fruto da parceria da Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina com o Instituto Museu da Pessoa.Net, cuja missão é garantir que todos - anônimos e famosos - possam preservar e partilhar sua história de vida. Seu mais valioso acervo é composto por narrativas registradas a partir da metodologia da História Oral. O resultado deste registro está disponibilizado nas seções Artistas e Discos, Amigos do Clube e Internautas, que reúnem as histórias dos protagonistas do Clube, de seus amigos e familiares, bem como de internautas que enviaram suas memórias por meio deste site. Os depoimentos são contextualizados pela Linha do Tempo, elaborada a partir de levantamento documental realizada pela equipe de pesquisa, formada por historiadores e especialistas em música.³⁸

O *site* conta com um acervo inédito de entrevistas com os integrantes do Clube, além de narrativas de amigos e familiares que os acompanharam, contribuindo de alguma forma em seus processos criativos. Também foram gravadas entrevistas temáticas, permeadas por pontos mais específicos, como a elaboração de determinada

³⁴ Entrevistados arrolados na seção “Clube da Esquina 2”: Cláudio Guimarães, Flávio Venturini, Hely Rodrigues, Joyce, Maurício Maestro, Murilo Antunes, Paulinho Carvalho, Paulo Jobim, Sérgio Magrão, Tavinho Moura, Telo Borges e Vermelho.

³⁵ Entrevistados arrolados na seção “Anos 80 em diante”: Affonsinho, Beto Lopes, Celso Adolfo, César Maurício, Chico Amaral, Cláudio Venturini, Fernando Oly, Flávio Henrique, Juarez Moreira, Marina Machado, Mário Castelo Branco, Neném Batera, Paulo Santos, Robertinho Brant, Samuel Rosa, Tadeu Franco, Wilson Lopes.

³⁶ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: História do Clube da Esquina*. 4ª ed. – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

³⁷ *Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Museu Clube da Esquina. Belo Horizonte: 2005.

³⁸ Disponível em www.museuclubedaesquina.org.br. Acesso em: ago. 2009.

música ou o estabelecimento de novas parcerias. A seção “O Museu” menciona que os depoimentos foram registrados em vídeo em Minas Gerais (Belo Horizonte e Três Pontas) e nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, entre os anos de 2004 e 2007, em seguida foram transcritas, revisadas e indexadas por uma equipe de pesquisadores, constando no *site* as transcrições e pequenos trechos em vídeo.

Ao analisar um total de 48 entrevistas – referentes às seções “Anos 60”, “Clube da Esquina” e “Clube da Esquina 2”, a seção “Anos 80 em diante” ficou de fora por exceder o recorte desta pesquisa, que será devidamente tratado no segundo item deste capítulo –, verificamos que algumas delas não condizem com sua localização: por exemplo, em “Anos 60”, encontramos sujeitos como Nivaldo Ornelas, Frederica e Zé Rodrix, integrantes da banda Som Imaginário, que pode ser entendida como um dos “braços” do Clube na década de 70. Parece que a organização das seções foi feita a partir dos próprios depoimentos dos artistas, como no caso de Nivaldo:

Eu sou do movimento que originou o Clube da Esquina, eu sou “pré-Clube da Esquina”. Depois dos 16, 18 anos, eu estava tocando em Baile com o Célio Balona e comecei a conhecer outras pessoas. Conheci o Hélius Vilela, que é um pianista; o Paschoal Meirelles; Paulinho Braga...³⁹

Podemos perceber a ligação do artista com importantes músicos de Belo Horizonte, anteriores ao Clube, o que conseqüentemente fez com que fosse alocado em “Anos 60”. No entanto, Yuri Popoff, que afirma ser “pós-Clube da Esquina”: “Eu, de certa forma, também acho que faço parte desse Clube. Não sou um fundador, mas sou um cara que vem pós-Clube”⁴⁰, aparece contraditoriamente na mesma seção. De qualquer forma, os depoimentos serão trabalhados na medida em que forem importantes para a discussão deste ou daquele tema, independentemente de sua localização nas seções do *site*.

Ao remontar a história da Escola de Frankfurt, Assoun propõe como critério a investigação de dois pontos: o fundador da Escola e seus *compagnons de route*, que

³⁹ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.04. Os depoimentos citados neste capítulo estão arrolados no *site* oficial do Clube da Esquina (<http://www.museuclubedaesquina.org.br>), em “Artistas e Discos” e divididos nas seções: Anos 60, Clube da Esquina, Clube da Esquina 2, Anos 80 em diante. A partir daqui, quando citarmos os depoimentos, faremos referência em nota apenas ao entrevistado, à seção e à página – como acima. Houve uma incompatibilidade entre a paginação dos depoimentos no *site* e no material impresso, optamos por seguir a paginação deste.

⁴⁰ Yuri Popoff. Seção Anos 60, p.09.

podemos traduzir como “companheiros de estrada”. Trazendo esse critério para o caso do Clube, partimos da hipótese, confirmada nos depoimentos de grande parte dos entrevistados, de que Milton Nascimento teria sido o “agregador” do grupo, como denomina Nivaldo Ornelas: “Praticamente o único cantor com quem eu toquei na minha vida foi o Bituca, porque tinha uma cumplicidade. As coisas aconteciam. O Bituca sempre foi um cara agregador”⁴¹.

Essa concepção se repete, como dissemos, no discurso de outros sujeitos, como Novelli: “Ele [Milton] sempre teve uma capacidade muito grande de agrupar pessoas. É o campeão. O negócio do Clube da Esquina é exatamente isso”⁴²; e Ronaldo Bastos: “O núcleo do que eu chamo Clube da Esquina, eram jovens compositores, instrumentistas, que se reuniram em torno do amor àquela música, que se reuniram em torno de uma figura catalisadora chamada Milton Nascimento”⁴³. Márcio Borges arremata, de maneira poética, a relação entre Milton e os demais artistas do Clube: “Eu costumo falar que o Bituca é o sol e nós os planetas gravitando em torno dele”⁴⁴.

No entanto, como ressaltou E. P. Hollander: “a influência do líder supõe uma contribuição positiva para a obtenção dos objetivos do grupo, por isso qualquer ato de direção é uma forma de influência interindividual”⁴⁵ – por isso, ao privilegiar a atuação de Milton no Clube, não reduzimos toda a sua diversidade a uma personagem única, apenas vemos no artista uma figura central, responsável pela reunião dos demais. Afinal, como destaca Nelson Angelo: “O que agora é chamado Clube da Esquina era uma convivência em torno do Milton e de pessoas que gostavam de tocar uns com os outros”⁴⁶. [grifo nosso]

Noutro momento, Assoun escreve:

O que a define [a Escola alemã] é uma linguagem e uma impressão que não são imediatamente classificáveis dentro das categorias conhecidas. *De que* fala a Escola, *como* fala disso, eis o que primeiro importa apreender.⁴⁷

⁴¹ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.10.

⁴² Novelli. Seção Anos 60, p.08.

⁴³ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.08.

⁴⁴ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.02.

⁴⁵ Apud. *Dicionário de Ciências Sociais*, Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação; Benedicto Silva, coordenação geral; Antônio Garcia de Miranda Neto... /et al./ – 2ªed. – Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1987. Verbete “Líder”, p.693.

⁴⁶ Nelson Angelo. Seção Clube da Esquina, p.07.

⁴⁷ ASSOUN, Paul-Laurent. Op.cit, p.06.

Antes, porém, o autor se atém àquilo que ele chama de “respostas imediatas”: os sujeitos que fizeram parte da Escola, seus encontros e desencontros. Isso é o que aqui nos interessa! Os conteúdos estético-ideológicos trazidos e trabalhados pelo Clube da Esquina, que, por sua vez, seriam respostas à questão “de que fala o Clube e como fala disso?”, ficarão para o próximo capítulo.

Assim, busquemos nossas “respostas imediatas”.

I-1. As três fases

Dividimos a história do Clube da Esquina em três fases: “Belo Horizonte I” fala da aproximação de Milton Nascimento e de seu parceiro Wagner Tiso de sujeitos, que juntos formarão aquilo que podemos chamar de “primeira geração” do Clube; “Rio de Janeiro”, que trata da “debandada geral dos músicos mineiros”, em meados dos anos 60, para a capital carioca; e finalmente “Belo Horizonte II”, quando Milton volta à “Beagá” e compõe, ao lado dos irmãos Lô e Márcio Borges, a canção que batiza aquele grupo de artistas. Às três fases, antecedemos uma fase pré-Clube intitulada “Três Pontas”, cidade do interior de Minas Gerais, onde cresceram Milton e Wagner.

Nossa função aqui foi além da mera organização dos depoimentos numa espécie de biografia do Clube. Procuramos problematizá-los, tendo sempre em vista o caráter dinâmico da memória. Acima de tudo, nossa função foi dar voz aos próprios artífices desta história.

I-1.1. Fase pré-Clube: Três Pontas

Nascido no Rio de Janeiro em 1942, Milton Nascimento é levado pelos pais adotivos, aos dois anos de idade, para a cidade de Três Pontas, interior de Minas Gerais. Lá, o pequeno Bituca, seu apelido de infância, cresce num ambiente extremamente musical:

... a gente tinha os discos de operetas, música clássica, temas de filmes e também partíamos pra música popular brasileira, essas coisas todas. Tinha os discos das cantoras de *jazz* com grandes bandas... Então, lá

em casa, sempre ouvi de tudo. Eu acho que era uma casa bem diferente do restante das outras casas de Três Pontas.⁴⁸

O ambiente musical no qual Milton cresceu era mesmo de grande riqueza, afinal sua mãe adotiva Lília havia sido aluna, na capital carioca, de Heitor Villa-Lobos. Ainda criança, Milton conhece um jovem trespontano de nome Wagner Tiso. E é este quem narra o curioso encontro entre os dois:

O Milton eu conheci na época que eu ia pro colégio, eu passava sempre em frente ao alpendre dele e imediatamente tinha um som: era o Bituca sentadinho no alpendre, nos degraus da escadinha, com as perninhas compridas... Ele botava uma gaita entre os joelhos, ali ele tocava a melodia, com a sanfoninha embaixo do braço ele se acompanhava. Eu achava aquilo muito fantástico: “Como é que ele consegue fazer isso?”⁴⁹

Como no caso de Milton, Wagner também vinha de uma família extremamente musical:

...minha família tocava muita música clássica, muita música cigana. Tinha muito violinista, muito acordeonista. Mas o Duílio [primo] já ouvia música americana, uma das únicas pessoas que ouvia música americana. O Djalma [outro primo] ouvia o que se fazia de moderno no Brasil: Ari Barroso, tinha os grupos do Cazé, de São Paulo. Ele tinha discos de músicas paulistas, músicas cariocas...⁵⁰

Ainda na década de 1950, Milton e Wagner formam com outros amigos o conjunto “Luar de Prata”, chamado posteriormente de “Milton Nascimento e seu conjunto”. Paralelamente às suas apresentações, Milton trabalha como locutor na rádio de Três Pontas, o que possibilitou o seu contato com um repertório musical eclético, como relembra Wagner:

Depois, o Bituca foi locutor da rádio. A gente ficava escolhendo discos e ouvindo as coisas que a gente mais gostava. Quando a gente ouviu Ray Charles ali, pela primeira vez, cantando “Stella by Starlight”, a gente só faltou desmaiar. A gente olhava um pro outro e não acreditava. O Bituca falou assim pra mim: “Tá vendo, homem também sabe cantar”.⁵¹

⁴⁸ Milton Nascimento, Seção Clube da Esquina, p.05.

⁴⁹ Wagner Tiso, Seção Clube da Esquina, p.04.

⁵⁰ Idem, p.02.

⁵¹ Idem, p.04.

Mais tarde, a família Tiso muda-se para Alfenas, o que faz com que Milton se desloque nos fins de semana para aquela cidade. Lá, é formado o conjunto de baile “W’s Boys”, já que todos os integrantes tinham seus nomes iniciados com a letra W. Assim, por um período, Milton torna-se Wilton. De acordo com Wagner:

A gente fazia arranjos bem avançados pra época, a gente estava começando a ouvir bossa nova. Teve uma vez que a gente estava lá em Alfenas, na varanda de casa, e aí chegou minha mãe com um disco, ela foi lá na vitrola e botou: era o Tamba Trio tocando “Moça Flor”. Depois do Ray Charles foi a segunda caída de queixo da gente. Eu falei: “Existe uma música”. Aí começamos também a desenvolver coisas parecidas com essas...⁵²

E assim vão se revelando as primeiras referências musicais de Milton e Wagner, somadas àquilo que viam e ouviam nas manifestações populares do interior de Minas. Devido ao grande sucesso do W’s Boys, ambos são convidados, no começo dos anos 60, para integrar o Conjunto Holliday, na capital mineira. Dentro em breve, Milton trocava as idas frequentes à Belo Horizonte, pela mudança definitiva para aquela cidade, no que seria acompanhado por Wagner.

I-1.2. Fase 1: Belo Horizonte I

Na capital mineira, Milton e Wagner instalam-se no Edifício Levy, o primeiro em uma pensão e o segundo no apartamento de seus tios. No último andar, morava a extensa família Borges: pai, mãe e 11 filhos. Não demoraria muito até que o primogênito, Marilton, esbarrasse com Milton pelas escadarias do edifício:

Então um dia eu estou tocando um violão na escada e respondeu outro violão, eu falei: “Uai?!”. Aí fui descendo... Encontrei com um pretinho magrelo, esquisito, feio pra danar (risos): Bituca. Foi assim que eu e Bituca nos conhecemos. Aí foi aquela aproximação mágica, através da música.⁵³

Logo, os dois formariam, ao lado de Wagner Tiso e de um quarto componente, o conjunto vocal de nome “Evolussamba”. Com os ensaios do conjunto, Milton e Wagner

⁵² Idem, p.05.

⁵³ Marilton Borges. Seção Anos 60, p.05.

tornam-se cada vez mais próximos dos demais integrantes da família Borges, como o futuro letrista Márcio e o pequeno Lô, com quem Milton dividiria, anos depois, a autoria do álbum *Clube da Esquina*. E é Lô Borges quem narra o primeiro encontro entre os dois:

Nessa mesma época em que me mudei para o Levy, eu conheci o Milton. A diferença de idade dele pra mim é de dez anos, eu tinha 10, ele tinha 20. Um dia minha mãe pediu pra eu comprar leite, e como qualquer garoto de 10 anos, eu dispensava elevador. Quando cheguei no quinto andar, estava lá um neguinho, tocando um violão super legal e cantando com uma voz maravilhosa. Ele me perguntou de qual família eu era ali do prédio. Disse que era irmão do Marilton. Ele falou: “Ah, já conheço o Marilton, já conheço o Márcio. Como é que você se chama?”. “Lô.” Ele começou a pedir para eu cantar as coisas com ele, porque ele sacou; já que o Marilton era musical, o Marcinho era musical, ele quis testar a minha musicalidade também. Fiquei cantarolando algumas coisas com ele e ficamos super amigos à primeira vista. Esqueci o que eu estava indo fazer, esqueci de comprar o leite. Quando cheguei em casa, tomei um cacete da minha mãe.⁵⁴

Na mesma época, Lô encanta-se pelo patinete de um vizinho, aquele era o início de uma duradoura amizade. O dono do patinete era Beto Guedes. Também vindo de uma família musical (seu pai, Godofredo Guedes, tocava clarineta em “rodas de choro”), Beto junta-se a Lô, Yé (apelido de Marcos Borges) e a um quarto componente, e forma o conjunto “The Beavers”, inspirado no grande fenômeno musical dos anos 60: “The Beatles”. De acordo com Lô:

Agora, os Beatles foram tão grandes pra mim, que pouco tempo depois que a gente viu o filme [“A Hard Day’s Night”, de 1964, lançado no Brasil com o título “Os Rei do Iê, Iê, Iê”], eu e o Beto fizemos uma banda com o meu irmão Yé e o nosso amigo Márcio Aquino. Fizemos uma banda que chamava “The Beavers”. Garotos de 12, 13 anos que cantavam músicas dos Beatles em programas de auditório, programas de televisão em Belo Horizonte e fizemos o maior sucesso na época... Então, eu acho que ali que se iniciou a primeira coisa semiprofissional, de se apresentar pra público, programas de auditório. Acho que ali que começou a se desenhar um pouco o que viria a ser a minha vida depois...⁵⁵

Enquanto isso, os já mais experientes Milton e Wagner começam a transitar pelo cenário artístico da Belo Horizonte dos anos 60, despertando a admiração e o interesse

⁵⁴ *Guia turístico de Belo Horizonte...* Op.cit., “Edifício Levy”, depoimento de Lô Borges, p.40-41.

⁵⁵ Lô Borges. Seção Clube da Esquina, p.06.

de artistas já consagrados na cidade, e com eles começam a se envolver, como conta o veterano Hélius Vilela:

O Bituca, eu conheci assim: eu era muito amigo do Assad de Almeida, que era da Rádio Inconfidência. Então um belo dia eu cheguei lá e o Assad falou assim: “Vem cá que eu vou te apresentar três meninos”. Um tocou uma música, era o Marilton Borges, o outro tocou uma outra música, e o terceiro tocou uma música dele, “Barulho de Trem”. Aí o Assad disse: “Tchau, obrigado. O que você achou?”. “Ah, os caras são bons, o que me impressionou foi o último, o neguinho lá, porque a música é dele e tal, não é?” Era o Bituca.⁵⁶

Ao lado de outras três canções, “Barulho de Trem” integra o compacto de mesmo nome, gravado em 1964 pelo Conjunto Holiday, considerado um dos primeiros registros fonográficos de Milton e Wagner. Mais tarde, os dois são apresentados a Célio Balona, líder do conjunto de baile que levava seu nome. Segundo Márcio Borges, o Conjunto Célio Balona foi “um dos mais famosos da cidade”, incluindo definitivamente os jovens músicos no cenário artístico de Belo Horizonte. A aproximação é narrada pelo próprio Célio:

Em 1960, 61, eu já tinha o meu conjunto. Eu tinha um programa na TV Itacolomy no domingo à tarde. Desse grupo participavam o Nivaldo Ornelas, o Afonso Maluf, o Ildeu Soares, o Celinho do Trompete, o Helvius Vilela, que é outro campeão, depois entrou o Wagner Tiso. E o Pacífico [Mascarenhas] falou assim comigo: “Olha, tem um cara cantando lá no Maleta, num bar chamado Oxalá, vamos dar um pulo lá pra você ver”. Eu cheguei lá e era o Milton com o violão, magrinho. Ele acabou de tocar, veio na nossa mesa, o Pacífico apresentou e já no outro domingo ele estava cantando com a gente na televisão...⁵⁷

Grupos como o de Célio Balona eram comuns na Belo Horizonte daquele período e normalmente eram constituídos por músicos arregimentados em um local específico da cidade, denominado Ponto dos Músicos. O veterano José Serra, ou Serrinha, um dos mais antigos frequentadores do Ponto, fala sobre a “evolução” daquele verdadeiro espaço de sociabilidade estabelecido pelos e para os artistas:

O ponto dos Músicos, na minha época, era na Leitaria Avenida, na São Paulo com a Afonso Pena, é um triângulo ali. Lógico que há

⁵⁶ Hélius Vilela. Seção Anos 60, p.04.

⁵⁷ Célio Balona. Seção Anos 60, p.04.

muitos anos não existe a Leitaria Avenida. Depois passou pro Rei do Sanduíche, um pouquinho mais pra lá. Depois pra Sapataria Americana, ali na Tupinambás com Afonso Pena. Ali foi o grande Ponto dos Músicos.⁵⁸

Mas não nos enganemos ao idealizar o Ponto numa sede própria e bem organizada. Ele era apenas uma calçada, “onde os profissionais da música se encontravam para fechar contratos de baile, arregimentar instrumentistas, montar pequenos grupos e também conversar sobre as novidades que ouviam”⁵⁹. Por lá, passaram alguns dos nomes que, mais tarde, viriam a constituir o Clube da Esquina, como Milton, Wagner, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, etc. Outro veterano, Aécio Flávio, nos dá a impressão de como funcionava o Ponto:

O Ponto dos Músicos era na Afonso Pena com Tupinambás. Então ali se contratava os músicos, ninguém se conhecia. De repente eu fui tocar com oito caras que eu nunca vi na minha vida, entendeu? E ali conheci muita gente boa... Então, aprendi que ali era o lugar dos músicos e comecei a ir lá toda tarde. Cinco horas da tarde já estavam chegando os músicos lá, trocando ideias, às vezes até o pagamento se fazia lá.⁶⁰

Naquela época, Belo Horizonte já demonstrava grande efervescência cultural; além do Ponto, a cidade possuía outros polos de fomentação artística, como, por exemplo, o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), frequentado “religiosamente” por Márcio Borges:

O programa das noites de sábado era encontrar o pessoal do CEC na sessão das oito e dali sair para o Malleta. Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais era praticamente isso: sábados à noite com Abel Gance, Griffith e Hitchcock, Jean Cocteau, Marcel Carné, Renoir e Bresson, Fellini, Antonioni, Visconti, cinema japonês, os grandes *westerns*, os grandes musicais, *nouvelle-vague*, neorealismo. Se havia uma coisa que funcionava exemplarmente na cidade, essa coisa era o CEC. Não se devia estar vendo, discutindo e estudando coisas muito diferentes na cinemateca de Paris ou no Centro Experimentale de Roma.⁶¹

⁵⁸ José Serra. Seção Anos 60, p.03.

⁵⁹ *Guia turístico de Belo Horizonte...* Op.cit., “Ponto dos Músicos”, p.38.

⁶⁰ Aécio Flávio. Seção Anos 60, p.02.

⁶¹ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., p.84.

Embora fossem separados por áreas específicas da arte, a música e o cinema, o Ponto dos Músicos e o CEC não constituíam, aparentemente, espaços estanques. A circulação dos já “amigos inseparáveis” Milton (músico) e Márcio (aspirante a cineasta e futuro letrista) por ambas as agremiações demonstra que havia um trânsito entre elas. A estreia de “Jules et Jim”, de François Truffaut, é um bom exemplo: segundo Márcio, ao irem assistir ao filme, ele e Milton, maravilhados, permaneceram no cinema por mais duas sessões seguidas. De lá, partiram para o Levy, para o “quarto dos homens”, onde compuseram, numa só noite, as três primeiras de uma série de canções que fariam juntos: “Paz do amor que vem” (que, mais tarde, veio a se chamar “Novena”), “Gira, girou” e “Crença”⁶².

É por meio de um amigo do CEC, Sérvulo Siqueira, que Márcio e Milton conhecem um jovem estudante, colega de Sérvulo no Colégio Estadual: Fernando Brant. Lá, estudavam ainda outros sujeitos que viriam a integrar o Clube da Esquina, como o futuro letrista Murilo Antunes, os músicos Toninho Horta e Nelson Angelo, além do próprio Márcio. O Colégio Estadual desempenhou inclusive papel importante na formação de uma futura “elite intelectual” belo-horizontina: “O bom nível de ensino e o regime de “universidade”, pelo qual os alunos tinham liberdade para ir e vir, favoreceram o surgimento de várias gerações de artistas e escritores”⁶³.

Desses encontros, nossos sujeitos passam a frequentar as casas uns dos outros, principalmente as dos Borges, dos Brant, dos Horta e dos Ornelas (do soprista Nivaldo). Assim, as casas passam a constituir importantes espaços de trocas entre artistas que nutriam afinidades estéticas e ideológicas, como conta Toninho Horta:

O Bituca ia lá em casa, eu tinha 15 anos, ele 19, 20. Isso seis, sete anos antes de o *Clube* acontecer. Eu fazia música com Marcinho Borges. O Lô era menino, jogava botão, usava calça curta. Mas com a orelha desse tamanho aqui, oh! Ficava ouvindo a gente tocar.⁶⁴

Com o tempo, Lô e Beto foram adentrando o círculo dos “mais velhos” e passaram a ter aulas de música com Toninho Horta. Esse momento é tido como emblemático por Márcio Borges: “O Toninho ia lá pra casa, dar aula de violão e harmonia para o Lô e o Beto. E nisso, começou a surgir um embrião do Clube da

⁶² “Novena” foi gravada no álbum *Ângelus* (1993), “Gira-girou” e “Crença” em *Milton Nascimento* (1967), ambos de Milton.

⁶³ *Guia turístico de Belo Horizonte...* Op.cit, “Colégio Estadual”, p.70.

⁶⁴ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.03.

Esquina”⁶⁵. Essa movimentação é também observada e bem avaliada pela irmã de Toninho, Lena Horta:

Os músicos compunham, todo mundo compondo e eles se encontravam para um mostrar a música para o outro. Eu acho que essa junção de um ir para a casa do outro, mostrar a música, ir para a casa dos Borges e ficar ali na esquina, na Divinópolis com a Paraisópolis... de ficar ali na esquina mostrando a música para o outro é que foi dando uma unidade.⁶⁶

Lena cita a famosa esquina do bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte, como o lugar por excelência de encontro dos nossos sujeitos. No entanto, de acordo com alguns depoimentos, ela teria sido frequentada sobretudo pela geração mais jovem – Lô, Beto, etc. – quando os mais velhos já teriam migrado para o Rio de Janeiro. De qualquer forma, a esquina era, volta e meia, também visitada pelos últimos e foi escolhida pelo grupo como o verdadeiro símbolo do Clube.

Outro importante espaço de sociabilidade, que poderíamos considerar como síntese da movimentação cultural belo-horizontina era o Edifício Maletta: “Ponto de intelectuais, jornalistas, políticos e estudantes, que se reuniam nos bares Pelicano, Sagarana e Lua Nova, na Cantina do Lucas, nas livrarias, sebos e inferninhos”⁶⁷. O Maletta reunia a classe intelectual e artística que viria a se destacar na cidade e no país, como ressalta Márcio Borges:

Ali tinha tudo, né? Desde o pessoal de cinema, o pessoal das artes plásticas, o pessoal da literatura, do jornalismo, todo mundo estava ali e foi o pessoal que saiu depois e aconteceu no Brasil. O pessoal do jornalismo fundou o “Jornal da Tarde” em São Paulo; o pessoal do cinema veio para o Rio de Janeiro...⁶⁸

Dos bares do Maletta, que funcionavam como pontos de encontro entre intelectuais e artistas, aquele que mais nos interessa é o “Berimbau Club”, tido como “o bar dos músicos”. Nivaldo Ornelas – já próximo de Milton e Wagner, pois além de ser frequentador do Ponto dos Músicos, era também integrante do citado Conjunto Célio Balona – era um dos sócios daquele bar:

⁶⁵ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.15.

⁶⁶ Lena Horta. Seção anos 60, p.05.

⁶⁷ *Guia turístico de Belo Horizonte...* Op.cit. “Maletta”, p.46.

⁶⁸ Idem, depoimento de Márcio Borges, p.49.

Sobre a fundação do Berimbau a história é a seguinte: o Hélius Vilela, pianista, o Paschoal Meirelles, o Paulinho Horta, irmão do Toninho, e eu tínhamos necessidade de um espaço, porque estava efervescendo o negócio. O Paschoal tinha um tio que era marceneiro e sabia fazer bem as coisas; então a gente arranhou uma sala no Maletta, cada um deu uma grana lá e fizemos esse bar. Nós tínhamos um amigo que chamava Bolão, o Antônio Moraes, e esse cara era um gênio da arquitetura. Ele bolou uma parede negra desta altura, com um pôster de cima até o chão; isso mais ou menos em 66. (...) Enfim, tinha pôster do Coltrane, do Modern Jazz Quartet...⁶⁹

E é pelo Berimbau Club que Milton e Wagner são contratados como “conjunto da casa”. O episódio é narrado pelo primeiro:

O Wagner chegou e falou: “Bituca, nós fomos contratados pra tocar no Berimbau”, que era o máximo de Belo Horizonte. Eu fiquei muito feliz, aí ele falou assim: “Só que você vai tocar contrabaixo. E nós vamos começar hoje”. (risos) Aí eu falei: “Wagner, você está maluco, eu nunca toquei um contrabaixo na minha vida, não sei nem como é que pega naquilo e você quer pra hoje?”. (risos) Ele falou: “É hoje, porque senão a gente não pega esse negócio. Se vira, sai atrás de quem tenha contrabaixo, pega emprestado”. Eu fui atrás do Ildeu [o contrabaixista Ildeu Lino Soares], que tinha uns dois ou três contrabaixos lá e falei: “Ildeu, como é que pega nisso?”, ele pegou, fez umas três posições diferentes lá. Aí eu aprendi e fui pro Berimbau de noite. Nos primeiros dias, o sangue escorria dos meus dedos, não adiantava botar esparadrapo nem nada que o sangue estava escorrendo. Depois foi melhorando e eu fui pegando gosto pela coisa, e eu acho que foi um dos instrumentos que eu toquei melhor na minha vida.⁷⁰

Assim é formado o Berimbau Trio: Milton, Wagner e o baterista Paulo Braga. Embora tenham durado pouco, Ornelas aponta a casa e o conjunto como responsáveis pelo surgimento do Clube da Esquina: “Do ponto de vista artístico, foi um sucesso. Agora, financeiro, fracasso total. Ficamos devendo, uma loucura. Também, durou um ano só... mas foi dali que resultou o Clube da Esquina”⁷¹. Acreditamos que o processo que fez surgir o Clube abranja um número maior de espaços e sujeitos; de qualquer forma, a “fase Berimbau” contribuiu evidenciando a importante vertente jazzística do Clube.

⁶⁹ Idem, depoimento de Nivaldo Ornelas, p.48.

⁷⁰ Idem, depoimento de Milton Nascimento, p.48.

⁷¹ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.05.

Outra contribuição daquela casa seria o estreitamento dos laços entre os grandes centros e a capital mineira, segundo Ornelas: “...muita gente do Rio e de São Paulo, quando ia a Belo Horizonte, ia ao Berimbau. Já sabiam que existia esse lugar”⁷². É inclusive em meados dos anos 60 que uma turma de músicos mineiros é convidada para fazer uma apresentação na capital carioca, que ficou conhecida como o “I Festival de Música Popular de Minas Gerais no Rio de Janeiro”, apelidado, pelos músicos, de “Festival da Fome”. Isso porque, além de terem se envolvido em um trágico (para não dizer cômico) acidente na viagem⁷³, os mineiros foram surpreendidos pela falta de público no evento, resultado de uma fraca e mal organizada divulgação. Apesar disso, a apresentação acabou rendendo o convite para a gravação do disco “Música Popular Brasileira em Expansão”⁷⁴, em 1965, reunindo Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio e Quinteto Sambatida; como conta o próprio Aécio Flávio:

Nesse festival, nós tivemos o convite de um cara chamado Ismael Correia, que era o produtor da Philips. Ele nos convidou pra fazer um disco, estava lançando um selo. Depois do festival, a gente voltou pra Minas e marquei o dia da gravação. Mandaram uma Kombi pra pegar a gente. Era o Berimbau Trio, o Quinteto Sambatida... E o Bituca gravou comigo. Eu gravei “Canção do Sal”, que ele me mostrou ali e cantou. E ele tava tocando baixo acústico nessa música. Foi a primeira gravação de “Canção do Sal” que houve.⁷⁵

No ano seguinte, “Canção do Sal” tornar-se-ia um grande sucesso na voz de Elis Regina⁷⁶. Outra gravação, anterior à de Elis, também mostrava o trabalho de Milton como compositor: em 1965, o Tempo Trio, formado pelos mineiros Helvius Vilela, Paulo Horta (irmão de Toninho Horta) e Paschoal Meireles gravam a instrumental “E a gente sonhando”⁷⁷.

⁷² Idem. Ibidem.

⁷³ Segundo Márcio Borges, “numa curva surgiram dois homens caminhando equilibrados sobre a estreita murada de concreto. O que estava na frente trazia na mão direita uma vara curta. Tentou dar uma porrada no ônibus que passou ventando, rente à amurada. Desastradamente, perdeu o equilíbrio e despencou precipício abaixo. O segundo homem deu um grito de terror...” BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit, p.93. Por fim, eles conseguiram resgatar o homem, mas ainda tiveram que prestar depoimentos na delegacia de Petrópolis e, inevitavelmente, chegaram atrasados ao local onde aconteceria o Festival.

⁷⁴ Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio, Quinteto Sambatida. *Música Popular Brasileira em expansão*. Produções Sonoras Festival LTDA, 1965.

⁷⁵ Aécio Flávio. Seção Anos 60, p.04.

⁷⁶ REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1966.

⁷⁷ Embora tenha sido gravada em versão instrumental, “E a gente sonhando” teve letra de Márcio Borges.

Fator também importante no estreitamento dos laços “Beagá-Rio” é o convite feito por Pacífico Mascarenhas a Milton e Wagner para que gravassem, na capital carioca, o segundo disco de seu Quarteto Sambacana: “Muito pra frente”⁷⁸. Mascarenhas é tido – ao lado de outro compositor belo-horizontino, Roberto Guimarães – como uma das mais importantes figuras na difusão da bossa nova em Minas Gerais. De acordo com Adalberto Paranhos:

Em meio ao prestígio adquirido por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães no cenário musical belo-horizontino, dois reforços de peso, afinados pelo diapasão bossa-novista e do jazz, se incorporaram à trupe mineira para a gravação do segundo disco do Sambacana: Milton Nascimento e Wagner Tiso, à época recém-chegados à capital do estado. Transportados para o Rio, participaram do LP *Muito pra frente*, do Quarteto Sambacana, como que a atestar a construção da ponte Rio-Minas, por onde transitaram outros músicos expressivos do Clube da Esquina, com uma formação ancorada parcialmente na Bossa Nova, caso do guitarrista Toninho Horta.⁷⁹

Com a gravação, Wagner demonstra sua vontade de permanecer na capital carioca, onde, segundo ele, teria maiores oportunidades de se desenvolver musicalmente. Milton, por outro lado, parecia não concordar com Wagner e preferiu adiar sua mudança, como relata o último:

Eu lembro que o Bituca me falou: “Wagner, não tá na hora ainda, falta não sei o quê...”. Eu falei: “Não, Bituca, eu sei, mas eu tô ansioso, eu quero ficar”. E eu fiquei. Eu sei que um ano depois ele foi pra São Paulo, teve lá a história dele em São Paulo. Aí só fui reencontrar com o Bituca na época do Festival [II Festival Internacional da Canção, de 1967].⁸⁰

Esse momento coincide com a “debandada dos músicos de Belo Horizonte”, citada com frequência nos depoimentos, quando músicos como Wagner, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Nelson Angelo, Paulo Braga, Helvius Vilela e Paschoal Meireles decidem se mudar para o Rio de Janeiro. Quase que simultaneamente, Milton muda-se para São Paulo, como disse Wagner, onde participa do Festival Berimbau de Ouro,

⁷⁸ Quarteto Sambacana. *Muito pra frente*. Odeon, 1965.

⁷⁹ PARANHOS, Adalberto. *Mares de morros: a Bossa Nova nas Gerais*. S/d. Disponível em <http://www.anpuhsp.org.br/downloads>. Acesso em: set. 2009.

⁸⁰ Wagner Tiso. Seção Clube da Esquina, p.07.

defendendo a canção “Cidade Vazia”, de Baden Powel e Lula Freire. Logo, por ocasião do Festival Internacional da Canção, ele também teria que migrar para a capital carioca.

I-1.3. Fase 2: Rio de Janeiro

O veterano Célio Balona relembra a “debandada geral dos músicos” de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, em meados dos anos 60:

Em 1964 e 1965, foi uma debandada geral dos músicos da cidade. Os únicos que ficaram fomos eu e Marilton. Não deixávamos apagar a luz do aeroporto. (risos) Porque foram embora Helvius, Milton, Wagner, Pascoal Meireles, Paulinho Braga, Tibério Gaspar, praticamente todos. Ficamos eu e Marilton aqui, resistindo. Aí o Marilton foi pro Rio e cantou lá em um conjunto chamado a Turma da Pilantragem, do Nonato Buzar...⁸¹

Toninho Horta fala, inclusive, de uma composição sua em parceria com Fernando Brant, que mais tarde seria gravada por Milton, e que trata exatamente desse momento de despedida de Minas Gerais: “O Fernando diz na letra: “Oh, Minas Gerais, um caminhão leva quem ficou por vinte anos ou mais...”. Já estava me desprendendo de Belo Horizonte e ele fez uma letra de despedida”⁸². Aproveitamos para reproduzir na íntegra a letra de “Aqui, Ó!”:

Ó Minas Gerais
um caminhão leva quem ficou
por vinte anos ou mais
eu iria a pé, ó meu amor
eu iria até, meu pai,
sem um tostão

Em Minas Gerais alegria é
guardada em cofres, catedrais
na varanda encontro o meu amor
tem benção de Deus
todo aquele que trabalha no escritório
bendito é o fruto dessas Minas Gerais,
Minas Gerais⁸³

⁸¹ Célio Balona. Seção Anos 60, p.04.

⁸² Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.09.

⁸³ “Aqui, Ó!”, Toninho Horta e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Odeon, 1969. Em anexo: DISCO 1, faixa 1.

Em versos de métrica e rima livres, o que denota uma possível referência “drummondiana”, “Aqui, Ó!” fala da ansiedade daqueles mineiros por avançar as fronteiras do estado e ganhar as terras cariocas. No que diz respeito aos parâmetros musicais, a canção exemplifica nitidamente o diálogo dos artistas do Clube com a Bossa Nova, notado sobretudo no tratamento harmônico e no acompanhamento do violão de Toninho.

Milton, a princípio, não se mudou para o Rio, mas para São Paulo, pois classificara a canção “Cidade Vazia”, de Baden Powel e Lula Freire, para a final do Festival Berimbau de Ouro, da TV Excelsior, que ocorreria naquela cidade, em 1966. Ele mesmo fala das adversidades enfrentadas na capital paulista e de sua experiência “traumática” no citado Festival:

Em São Paulo era só assim: só quando a mãe de alguém morria ou qualquer coisa acontecia com a pessoa, é que a gente conseguia alguma coisa, né? Cinquenta músicos e um lugar pra tocar. Inclusive, o célebre caso que eu nunca deixo de falar... Eu tinha tido uma experiência muito chata com o Berimbau de Ouro, cantando a música do Baden, e tal. Então eu não queria mais saber de festivais.⁸⁴

Ainda em São Paulo, Milton compõe uma canção e resolve incumbir Fernando Brant, que não tinha qualquer experiência no assunto, de fazer a letra da composição:

... eu achei que não era pra eu fazer a letra e nem pra você fazer [Márcio Borges, o entrevistador], porque ela não tinha a cara de nenhum de nós dois. Fui pra Belo Horizonte, falei pro Fernando e ele: “Você tá louco, eu não mexo com isso não, rapaz!”. Aí eu tive que convencer, e ele: “Mas, e se ficar ruim?” “Se ficar ruim, vai ser a música da nossa amizade, aquela pra hora em que a gente estiver bêbado: Você foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida!, aí a gente pega e vai cantar”. E ele concordou. Passados uns tempos, eu voltei pra Belo Horizonte, estava num bar lá no Maletta e ele com um papel na mão. Uma hora eu falei pra ele: “Fernando, ou você guarda esse papel ou deixa eu ver”. Ele me deu e foi correndo pro banheiro, de vergonha. Depois eu falei: “Vamos pegar um violão”. E fomos pra casa dele...⁸⁵

No fim das contas, a canção teve mesmo letra de Fernando e título inspirado no clássico “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, cuja famosa narrativa termina

⁸⁴ Milton Nascimento. Seção Clube da Esquina, p.10.

⁸⁵ Idem, p.11.

com a palavra: travessia. Ainda em São Paulo, Milton conhece o cantor e compositor Agostinho dos Santos, responsável por uma grande reviravolta em sua carreira:

Meu momento de sorte foi quando apareceu na minha vida o Agostinho dos Santos. Ele me viu tocando numa boate, numa noite, e chegou perto de mim e falou isso: “Quem é você, hein?” Eu falei: “Ah, eu sou o Bituca, sou de Minas”, começamos a conversar, aí ele pegou, resolveu ser meu pai. Aonde ele ia, me levava. Aí um dia, ele chega e fala pra mim : “Olha, vai ter o FIC no Rio de Janeiro, você tem que botar suas músicas lá”, e ele ficou mais de mês falando aquilo no meu ouvido e eu: “Não, não quero não”. Aí um dia ele chegou pra mim e falou: “Bicho, eu arrumei um disco pra fazer, então quero que você grave três músicas pra eu mostrar pro produtor escolher uma”. Inocentemente, fui num lugar e gravei as três músicas, que eram “Maria, minha fé”, “Morro velho” e “Travessia”. Mais tarde, eu vi que em lugares que eu nem era cumprimentado passei a ser... Até que a Elis chegou pra mim e falou: “Eu sabia! Eu sabia que você tinha música no Festival do Rio!”. E eu: “Mas eu não inscrevi música no Festival”. Então ela falou assim: “Então, tem outro Milton Nascimento”. Eu falei: “Ah não, isso não! Pelo amor Deus!”. Aí, andando lá pela Consolação, ouvi uma risada atrás de mim, olhei pra trás e compreendi tudo, né. Era o Agostinho dos Santos rindo da minha cara.⁸⁶

No II Festival Internacional da Canção ou II FIC, como era conhecido na época, Milton classifica as três músicas para a final: “Maria, minha fé”, interpretada por Agostinho dos Santos, fica entre as vinte finalistas; “Morro velho”, em sétimo lugar, e “Travessia”, em segundo – ambas interpretadas por Milton, que levou ainda o prêmio de melhor intérprete. A surpreendente aparição do artista fez com que o Festival sofresse alterações significativas em suas edições posteriores:

Apesar da derrota para “Margarida”, anos mais tarde o II FIC seria conhecido como o “Festival de Travessia”; a vencedora, apesar da euforia do público, seria esquecida. O resultado final acabou influenciando a organização na escolha do júri para o festival posterior. Augusto Marzagão, diretor do FIC, e Boni (*José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, então diretor da TV Globo*), ficaram decepcionados com a derrota da música de Milton Nascimento, pois ele era um "cantor e compositor como só de quando em quando surge no mundo". Isso fez com que eles colocassem mais músicos e menos jornalistas no júri, evitando que pudessem ser levados pelo entusiasmo do público, que permitiu que Milton ficasse em segundo lugar. Para ele "foi uma bobeadada não premiar um compositor que não surge no mundo a três por dois".⁸⁷

⁸⁶ Idem, p.10.

⁸⁷ Disponível em <http://www.jornalismocultural.com.br/musica>. Acesso em: set. 2009.

É de se destacar também a participação de Toninho Horta, com as canções “Nem é carnaval” e “Maria madrugada” (parcerias com Márcio Borges e Júnia Horta, respectivamente), que não chegam à final, mas revelam o talento do jovem músico e compositor. No FIC, Milton conhece parte dos “não-mineiros” que viriam a integrar o Clube da Esquina: os cariocas Frederica e Paulo Jobim, o – como ele mesmo se intitula – “baiano-mineiro” Guarabyra (o grande vencedor, com “Margarida”), o pernambucano Novelli, entre outros.

Outra nova e importante parceria foi a estabelecida com o músico e arranjador Eumir Deodato, que se encarregou dos arranjos de suas três canções no Festival. A aproximação entre os dois logo traria outros frutos: naquele mesmo ano, o então estreante grava seu primeiro disco *Milton Nascimento*, com arranjos de Eumir e Luiz Eça, que comandou ainda o Tamba Trio nas gravações; e, no ano seguinte, em 1968, Milton grava *Courage*, nos Estados Unidos, ao lado de um dos maiores ídolos norte-americanos do jazz, Herbie Hancock. Segundo Milton:

O Eumir tinha feito a cabeça de todo mundo lá fora, que precisavam conhecer o que estava acontecendo de novo aqui, e era eu! Então tinha Quincy Jones... Creed Taylor, que era dono de uma gravadora, e Herbie Hancock, que me conheceu logo depois do Festival, também. Então, em 67, eu estava aqui, no começo de 68, já estava nos Estados Unidos fazendo apresentações e gravando o disco *Courage*, que foi o segundo.⁸⁸

No Rio de Janeiro, se, num primeiro momento, os mineiros recém-chegados encontravam-se dispersos, como evidencia Nivaldo Ornelas:

Belo Horizonte era uma cidade do interior. Chego aqui no Rio, some todo mundo. O Bituca estava por aí [em São Paulo]; Wagner tocava num lugar lá no alto da Gávea e a gente não se via. Toninho Horta também já tinha chegado. Marilton tocava e cantava com Simonal. E a gente não tinha o menor contato. A vida estava duríssima, estava muito difícil. Então, eu voltei para Belo Horizonte.⁸⁹

A chegada de Milton parece, no entanto, dar outro rumo à história. Lá, o artista exerce, mais uma vez, seu papel de agregador, cercado-se dos velhos, mas também de

⁸⁸ Milton Nascimento. Seção Clube da Esquina, p.12.

⁸⁹ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.07.

novos parceiros, e inaugurando aquilo que podemos chamar de “extensão carioca” do Clube da Esquina, como percebemos nas palavras de Paulo Jobim:

Logo que o Milton veio, a gente ia muito à casa dele, antes em Copacabana, depois em cima do Rebouças. Era boa essa época. Eu o vi no Festival [II FIC]. Me apresentaram ao Milton e eu fiquei assim meio já de, como se diz?, de *groupie*, de fã, andando atrás pelo camarim. Acompanhei aquela coisa toda e foi muito legal.⁹⁰

O depoimento de Joyce nos dá a dimensão da movimentação provocada por Milton e os demais mineiros no Rio, os quais se aproximavam cada vez mais de outros artistas, não só cariocas, mas de outros estados e regiões, integrando-os ao Clube:

O Clube de Esquina não é um movimento mineiro apenas, também é um movimento carioca porque houve muita gente do Rio envolvida. E se a gente for ver dessa forma, a gente acaba considerando que nós todos fizemos parte do que viria a ser chamado Clube de Esquina. A gente estava junto o tempo todo e fazendo muita música. Os lugares onde as pessoas se reuniam eram principalmente na casa do Luizinho Eça e na casa do Tom, por causa principalmente do Paulinho, que era amigo de todo mundo. Tinha também a casa do Marcos Valle, que foi quem ajudou o Milton num momento muito difícil, depois da primeira explosão, depois que as pessoas se deram conta de o quanto a música do Milton era complexa. E ia-se muito na minha casa também, que era uma casa pequena, porém aberta e muito sincera. E onde mais? Tinha a própria casa do Bituca, que morava naquele cafofo na Xavier da Silveira, que a gente também frequentava embora fosse um ovo, mas sempre se estava por lá. Enfim, era muito isso, casa de um, casa de outro, as pessoas se frequentavam e se viam, trocavam ideias, mostravam músicas, cada um queria mostrar uma música melhor do que o outro, tinha uma coisa bacana, saudável. Tinha a casa dos Caymmi também, que quando os pais estavam viajando o Danilo dava muitas festinhas, recebia muito. (risos)⁹¹

Joyce esqueceu-se, entretanto, de uma das casas mais importantes no que diz respeito à extensão carioca do Clube: a do futuro letrista Ronaldo Bastos. E é ele próprio quem relata a sua aproximação de Milton:

Eu tinha estado em Recife e encontrado com meu grande amigo Cafê. A gente foi pra uma noitada numa casa e ficamos escutando o disco da Elis, que tinha “Canção do sal”. E eu escutei tanto aquela música que acho que furei o disco. E eu ficava muito intrigado com aquilo: “Mas

⁹⁰ Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.02.

⁹¹ Joyce. Seção Clube da Esquina 2, p.04.

quem é esse cara que faz essa música desse jeito?” E isso ficou. Depois, em 67, quando o Milton já tinha classificado três músicas no FIC e só se falava nisso, cheguei no botequim, acho que eu já conhecia o Novelli, e o Milton estava bebendo com ele. Eu cheguei e fui apresentado, mas na hora não vi quem era. Depois que eu saquei e logo a gente ficou amigo.⁹²

A partir daí, Ronaldo estende sua amizade com Milton para os outros mineiros e demais agregados do Clube, ao ponto do citado Cafí, fotógrafo pernambucano responsável por grande parte das fotos e capas de álbuns dos artistas do Clube da Esquina, considerar a casa de Ronaldo como uma verdadeira “embaixada de Minas no Rio”⁹³.

Assim, em meio às casas e “noitadas” cariocas, Milton, recém-chegado da gravação de *Courage* nos Estados Unidos, vai até Belo Horizonte e encontra uma cidade agitada por festivais, responsáveis pela reunião daqueles que não emigraram e pela adesão de novos sujeitos ao Clube.

I-1.4. Fase 3: Belo Horizonte II

Na capital mineira, Milton vai até os Borges e, não encontrando ninguém em casa, segue para um bar próximo. No caminho, depara-se com o agora jovem Lô:

... eu falei: “Lô, vamos lá no boteco comigo”, que eu ia pedir uma batida de limão pra mim e um guaraná pra ele. Aí, quando eu cheguei e falei pro cara lá: “Uma batida de limão pra mim” e ia falar o resto, o Lô falou: “E uma pra mim também”. Aí que eu olhei bem pra cara dele e saquei que não era mais uma criança que estava ali do meu lado, eu inclusive ia dar uma bronca! Mas nós tomamos lá umas duas caipirinhas, que pra ele já era bastante, e ele começou a me falar de uma coisa de que se ressentia muito. Ele achava que eu não gostava dele, porque eu ia pra Belo Horizonte, saía e nunca o convidava. Eu falei: “Olha, Lô, pra mim até agora você era uma criança...”⁹⁴

Segundo Milton, Lô prosseguiu falando de sua admiração por ele e confessou que tinha algumas “músicas inacabadas” e que gostaria de mostrá-las. Os dois então

⁹² Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.07.

⁹³ Cafí. Seção Clube da Esquina, p.10.

⁹⁴ Milton Nascimento. Seção Clube da Esquina, p.14.

voltaram para a casa dos Borges, onde foram surpreendidos por Márcio, que completava o trio compositor da canção que batizou aquele movimento de artistas:

Eu cheguei e estavam os dois na varanda... O Lô fazendo aquela velha sequência harmônica, que todo mundo em casa estava careca de conhecer. Mas tinha uma coisa nova na história: o Bituca estava no outro violão, fazendo uma melodia em cima daquela sequência e os dois violões cabiam maravilhosamente um dentro do outro. Eu fiquei tão emocionado de ver o Bituca, que era meu parceirão, nós já velhos e ele ali, dando aquela colher de chá pro Lô, com seus 16 anos ainda, e resolvi interferir. Já tirei um lápis, um caderno e comecei a rabiscar umas palavras ali mesmo. Sentei no pé dos dois violões e ficava: “Repete, agora... Não, volta àquela parte”. E eles: “O que é que você está fazendo aí?”. “Estou tentando escrever uma letra pra isso aí que vocês estão tocando”. E ficou pronto, simultaneamente, enquanto o Bituca acabava de arrematar a melodia em cima daqueles velhos acordes que o Lô fazia.⁹⁵

Embora não tenha imediatamente popularizado a alcunha pela qual vieram a ser conhecidos os até então chamados de “mineiros” – popularização que veio pouco mais tarde, com o lançamento do álbum *Clube da Esquina* – a canção tornou-se emblemática, por sintetizar as principais características do grupo. Segue a letra de “Clube da Esquina”, escrita por Márcio Borges, com música de Milton Nascimento e Lô Borges:

Noite chegou outra vez
de novo na esquina os homens estão
todos se acham mortais
dividem a noite, a lua, até solidão
neste clube a gente sozinha se vê
pela última vez
à espera do dia naquela calçada
fugindo pra 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

⁹⁵ Márcio Borges. Seção *Clube da Esquina*, p. 18.

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 amanhã
outro dia já vem
e a vida se cansa na esquina
fugindo, fugindo pra outro lugar.⁹⁶

Ao referir-se aos “homens na esquina”, a canção evidencia uma das principais características do Clube: a opção pela coletividade, demarcando ainda seu ponto de convergência: a esquina, que, ao mesmo tempo em que é convergente, é divergente, ao confrontar diferenças e descortinar novos horizontes⁹⁷. Aqueles homens “dividem a noite”, que pode ser entendida como uma metáfora da opressão advinda do regime militar – que vivia então seu período de maior endurecimento pós-AI-5 –, como sugeriu Francisco Carlos Vieira⁹⁸; a “lua”, um ponto de luz no céu escuro da noite, ou seja, a esperança, ainda que um tanto sufocada, “do dia naquela calçada”; “e até solidão”, por se sentirem sozinhos em seu projeto, que de fato não é fácil, pois se faz no “rumo das pedras”. As utopias aparecem claramente em “Clube da Esquina”, onde o eu poético diz esperar “um grande país”, que chegará “do fundo da noite”; mais a frente, o componente revolucionário, de transformação da realidade: “você não conhece o futuro que tenho nas mãos”. A canção, que começa com um clima de mistério, de indefinição diante dos acontecimentos, tem uma quebra na passagem para a terceira estrofe, música e letra dialogam intimamente: “Agora as portas vão todas se fechar / no claro do dia o novo encontrarei”. E é do coração das Minas, do Curral d'El Rey, arraial onde foi implantada a cidade de Belo Horizonte, que parte a profecia para que “janelas se abram ao negro do mundo lunar”.

Para Márcio, o título e os versos da canção homenageavam o próprio Lô, que, ao lado de Beto Guedes e outros amigos, era o grande frequentador da esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis: “Eu me lembrei dessa história toda e resolvi então, através de uma homenagem ao Lô, homenagear a esquina, que ao mesmo tempo é uma

⁹⁶ “Clube da Esquina”, Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Odeon, 1970. Em anexo: DISCO 1, faixa 2.

⁹⁷ Em “Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina”, Bruno Viveiros Martins faz uma interessante discussão acerca do significado simbólico da “esquina”. MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário...* Op.cit.

⁹⁸ VIEIRA, Francisco Carlos. *Pelas esquinas dos anos 70...* Op.cit.

referência muito familiar”⁹⁹. Interessante o verso “mas agora eu quero tomar suas mãos”, uma possível alusão a “I want to hold your hand”¹⁰⁰, famosa canção dos Beatles, tão admirados pelo jovem Lô. Assim, embora não se configurasse num clube de fato, nem fosse frequentada regularmente por todo o grupo de artistas, a esquina simbolizava talvez a principal característica do Clube: a amizade, como dissemos, a opção pela coletividade. O caçula da família Borges, Nico, dá uma ideia de como transcorriam os dias na esquina:

Eu não ia muito à esquina porque eu era menor, minha mãe não deixava, mas eu sempre dava uma fugida pra ver o que estava rolando. Eu via o pessoal sentado, tocando violão, achava isso o máximo! O Naná [o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos] tocava as panelas da minha mãe – minha mãe super invocada com isso – ele pegava as panelas da minha mãe e levava pra rua pra tocar lá na esquina.¹⁰¹

Quanto à origem da alcunha “Clube da Esquina”, existe uma pequena divergência entre os irmãos Márcio e Lô. De acordo com o primeiro:

Quem usava muito esse termo “Clube da Esquina” era minha mãe, mas ela usava pejorativamente, porque o Clube nunca foi um clube. Ele era um pedaço de meio-fio. Por isso a própria palavra clube já traduzia uma ironia nossa em relação à esquina. Era só uma esquina, mas como ela era tão frequentada, parecia um clube.¹⁰²

Para Lô, a alcunha teria surgido na própria esquina e, posteriormente, foi adotada por sua mãe:

A minha versão até nem coincide com a dele. A dele diz que minha mãe foi quem inventou o nome, mas eu presenciei o dia em que surgiu o nome Clube da Esquina: um cara apareceu indo para um clube de classe média-alta, que tinha que ter dinheiro pra entrar, aí alguém falou assim: “Não, o nosso clube é esse aqui, é o Clube da Esquina!”. E minha mãe adotou rapidamente o nome.¹⁰³

⁹⁹ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.19.

¹⁰⁰ “I want to hold your hand”, de John Lennon e Paul McCartney, foi lançada em 1963 e é considerada o marco inicial da chamada “Beatlemania”. Em <http://www.wikipedia.org/>. Acesso em: out. 2009.

¹⁰¹ Nico Borges. Seção Anos 60, p.02.

¹⁰² Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.19.

¹⁰³ Lô Borges. Seção Clube da Esquina, p.08.

Para além da discussão da origem da alcunha, a canção Clube da Esquina logo seria inscrita em um importante festival de música em Belo Horizonte. Da mesma forma que outras metrópoles do país, a capital mineira também era animada, nos anos 60, pelos populares festivais da canção, fundamentais, como observou Marcos Napolitano¹⁰⁴, no processo de institucionalização da música popular brasileira, que demarcou e tornou corrente a sigla MPB.

Dentre os muitos festivais que aconteceram em Minas Gerais naquele período, um deles chama nossa atenção, pelos sujeitos que dele participaram e por sua importância no processo de constituição do Clube da Esquina: o I Festival Estudantil da Canção, ocorrido na capital mineira, em 1969. Dele não participou Milton Nascimento, mas sujeitos como, por exemplo, Toninho Horta e os inseparáveis Lô Borges e Beto Guedes, que até então não eram parceiros e perceberam ali suas afinidades, passando a se relacionar – como relembra Toninho:

Eu morava no mesmo prédio que o Beto, na Rua Tupis. Ele sempre se encontrava com o Lô, aí eu falava: “Ih, aqueles roqueiros”. E ele olhava pra mim com o violão, falava: “Ih, aquele cara do jazz, da bossa nova, não está com nada”. Mas acabou que no Festival [I FEC] nós nos encontramos, em 69. Aí todo mundo virou amigo.¹⁰⁵

A importância do Festival para a reunião dos jovens artistas também é percebida por outro participante, Tavinho Moura:

Foi aí que eu fiquei amigo do Beto, do Lô, do Toninho... O Marcinho, eu já conhecia. Com o Fernando, a gente saía todos os dias, mas o Fernando era jurado, a gente não podia ficar andando com o júri. Eu conheci o Túlio Mourão nesse Festival, o Sirlan. A partir daí é que se consolida a nossa ligação, que fomos fazer mais músicas juntos.¹⁰⁶

Como podemos perceber, é inegável a importância do I FEC para a adesão de novos sujeitos ao Clube. Sobre o surgimento e o processo de inscrição no Festival, comenta o veterano Aécio Flávio, um de seus organizadores:

¹⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

¹⁰⁵ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.06.

¹⁰⁶ Tavinho Moura. Seção Clube da Esquina 2, p.06.

Aí, começou a aparecer um monte de gente compondo e começaram os festivais-concursos. E eu descolei com o Dirceu na Bemol, que liberou para o pessoal fazer a fita demo. Sem custo, 0800. Um belo dia, eu estou lá acabando um arranjo, entram dois meninos no estúdio para inscrever música no festival. Eu achei curioso, música “assim assim”, Beto Guedes e Lô Borges, aí tocavam; música “assim assado”, Lô Borges e Beto Guedes. Garotinho assim, quatorze, quinze anos [em 1969, Lô Borges e Beto Guedes completavam, respectivamente, 18 e 17 anos]. Achei interessante o som deles e depois eu descobri o que tinha de diferente ali, é que eles mudavam a afinação do violão, alteravam duas, três cordas, faziam uma afinação própria deles, então os acordes eram bem diferentes do que a gente estava acostumado a ouvir.¹⁰⁷

A aparição de Lô e Beto no Festival, até então praticamente desconhecidos pela classe artística da cidade, surpreendeu o público, como relembra o ainda anônimo Flávio Venturini, que assistiu ao Festival acompanhado de seu parceiro Vermelho:

... teve Lô Borges e Beto Guedes juntos cantando “Equatorial”, que pra mim foi a melhor coisa do Festival,... Eu tinha ficado apaixonado pela música e o Beto se tornou um amigo muito querido. A gente começou a tocar juntos.¹⁰⁸

Do I FEC, participaram ainda Marilton Borges, defendendo “Clube da Esquina” – que teve um de seus autores omitido, com seu consentimento: Milton Nascimento não era estudante –, o primogênito dos Borges defendeu ainda, ao lado de Wagner Tiso, a canção “Como vai minha aldeia”, de Tavinho Moura e Márcio Borges. Como dissemos, Toninho Horta marcou presença com “Yara Bela”, interpretada por Joyce, com acompanhamento de Naná Vasconcelos na percussão; além do novato Túlio Mourão, com “Refractus” – segundo Márcio: “tema progressivo e místico”¹⁰⁹ –; dentre outros. O primeiro lugar coube, entretanto, aos fluminenses Paulo Machado e Eduardo Lage, com a canção “Águas Claras”, defendida por Eduardo Conde, que levou também o prêmio de melhor intérprete.

Com o Festival – além da esquina, cada vez mais frequentada –, outro espaço tornar-se-ia importante na reunião daqueles artistas: a casa dos Venturini. Nos anos 60, a mãe de Flávio mantinha uma pensão em Belo Horizonte, onde nossos sujeitos

¹⁰⁷ Aécio Flávio. Seção Anos 60, p.05.

¹⁰⁸ Flávio Venturini. Seção Clube da Esquina 2, p.04.

¹⁰⁹ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., p.239.

passaram a se reunir, agora em número maior, devido ao recente encontro no I FEC, como relembra o letrista Murilo Antunes:

A coisa do “rock de garagem”, “música de garagem”, a gente entende muito bem, porque a gente praticava isso. Ia pra essa garagem fazer umas coisas proibidas e tal, mas especialmente tocar. Foi onde conheci melhor o Flávio, o Márcio, o Beto, o Lô, o Vermelho, do 14 Bis. Nessa garagem, ficavam uns entulhos, mas é onde tinha o Moog, o teclado dos meninos, o violão, o baixo, o bandolim. Aí que eu comecei mesmo a fazer música com eles, a fazer letra pra eles. Muitas músicas saíram dessa garagem, inclusive “Nascente”, que é a minha composição mais conhecida.¹¹⁰

Murilo fala ainda daquilo que ficou conhecido entre os envolvidos como “Turma da Pavuna”, que reunia parte dos sujeitos de que viemos tratando:

A gente tinha uma brincadeira entre nós que era o seguinte: chamava “Turma da Pavuna”. Eu saía do trabalho às seis horas da tarde e a gente se encontrava atrás da Igreja de São José, aqui em Belo Horizonte, na porta do prédio de um amigo nosso que morava ali. Todo dia a gente se encontrava, ficava conversando e depois ia pra um boteco. O Toninho ia muito, o Beto, o Lô e tinha esse amigo que morava lá, chamava Belfort, que tinha violão. Às vezes, a gente subia pra casa dele pra mostrar uma música nova.¹¹¹

No que se refere aos festivais de música popular, lembramos, finalmente, do Festival de Juiz de Fora, de 1971, importante por agregar ao Clube o carioca Luiz Carlos Pereira de Sá (ou simplesmente Sá), que naquele mesmo ano integraria o trio: Sá, Rodrix e Guarabyra. De acordo com o primeiro:

Nessa época, o Zé estourou com “Casa no Campo” e então eu participei do meu primeiro festival de Juiz de Fora, que foi onde eu conheci o grosso do Clube da Esquina. Conheci Toninho Horta nesse festival. Já tinha conhecido Nelsinho Angelo, que nesse tempo era casado com a Joyce. Conheci o Lô, o Beto. Conheci o Milton e me expus à música mineira e achei aquilo uma absoluta novidade pra mim. As músicas do Lô, do Milton e do Beto caíram como uma ficha, uma gigantesca ficha telefônica na minha cabeça. E acho mesmo que, apesar de já ter uma personalidade musicalmente formada nessa época, a gente vivia ali em Juiz de Fora e vinha muito aqui em Belo Horizonte e naturalmente nós pendemos pra Minas.¹¹²

¹¹⁰ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, p.08.

¹¹¹ Idem, p.07.

¹¹² Sá. Seção Anos 60, p.04.

O círculo de artistas envolvidos pelo Clube da Esquina, entretanto, não se fecha aqui. No próximo item, apresentaremos o recorte desta pesquisa, que é ao mesmo tempo a continuação da história do Clube e de seus sucessivos trânsitos. Naturalmente, evidenciaremos os dois álbuns que nos servem de marco inicial e final, além das gravações de *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2* – os dois grandes polos de concentração de nossos sujeitos.

I-2. Recorte e fontes

No subitem anterior, pudemos perceber que, embora tenhamos em Milton Nascimento o fio condutor da história do Clube, enquanto o artista vivia no Rio de Janeiro, os demais mineiros continuavam em atividade em Belo Horizonte, encontrando-se constantemente em festivais, casas, “turmas” e bares. Na própria capital carioca, também aqueles que haviam imigrado já desenvolviam suas carreiras paralelamente ao Clube, como demonstra Toninho Horta:

Às vezes a história do Clube da Esquina confunde, as pessoas acham que todo mundo começou com o disco *Clube da Esquina*. Foram mais o Lô e o Beto que usufruíram dessa história, porque eles se formaram mais junto com o Milton. Até por causa da idade, por causa da influência com o meu irmão [o também músico Paulo Horta], eu já vinha trabalhando com música.¹¹³

Toninho chama nossa atenção ainda para a diversidade de artistas e, por conseguinte, da obra do Clube: “O Clube da Esquina não é só o disco, é esse disco como marco histórico, mas também todos os discos que vieram na leva. Todos esses do Lô, do Beto, os meus, do Nelsinho, de todo mundo que nem dá pra lembrar aqui”¹¹⁴. De todo modo, o papel de Milton não deixa de ser central, como constatamos em texto do *site* Museu Clube da Esquina: “nas décadas seguintes [à de 60], Milton Nascimento leva o Clube da Esquina de Belo Horizonte para o mundo”, tanto no que se refere à

¹¹³ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.09.

¹¹⁴ Idem, p.16.

participação dos demais artistas em sua obra, quanto ao “apadrinhamento” de suas carreiras individuais¹¹⁵.

Chegamos então ao seguinte questionamento: é possível estabelecer um recorte na obra do Clube que se mostre, ao mesmo tempo, síntese da obra do grupo e passível de investigação? Assim, decidimos focar a discografia de Milton por dois motivos básicos: em primeiro lugar, como dissemos, pelo seu papel agregador; e finalmente por ser, em última instância, o autor dos álbuns de 1972 e 78: *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2* são assinados por Milton, sendo que no primeiro a autoria é dividida com Lô Borges.

Privilegiar a obra de Milton Nascimento não significa, entretanto, excluir a atuação dos demais integrantes do Clube da Esquina. Como fica evidente no título desta dissertação, nosso objetivo é observar o Clube através de Milton, trazendo à tona uma de suas tantas faces – afinal, como destacou Ronaldo Bastos: “O Clube da Esquina são muitas pessoas, as que fizeram as músicas e gravaram, e também todas as outras. *Cada um tem seu Clube da Esquina*”¹¹⁶ [grifo nosso]. Estudos futuros, que se dediquem aos outros artistas do grupo, certamente contribuirão para explorar a diversidade do Clube¹¹⁷.

Se em seus dois primeiros LPs, *Milton Nascimento* e *Courage*, o artista havia sido acompanhado, respectivamente, pelo Tamba Trio (o que trouxe ao disco um tom predominantemente bossa-novista) e por músicos em sua maioria norte-americanos (que evidenciaram sua “veia jazzística”), em *Milton Nascimento*, de 1969, seus companheiros de Belo Horizonte e demais agregados aparecem no que Milton chamou de “pá”:

A “pá” é essa: Novelli, Maurício, Robertinho, Luiz Fernando, Helvius, Nelson Angelo, Toninho Horta e Wagner Tiso, que formam a “cozinha” e o coro. Fora os palpites, confusões, imposições, “polirritmias”, viagens a Minas Gerais, “garrafas esvaziadas” de um indivíduo chamado Naná, e Fernando e Márcio, meus grandes amigos. Ah, ia esquecendo. Ainda tem David, Ronaldo, Zé Ricardo.¹¹⁸

¹¹⁵ Lô Borges, por exemplo, logo após gravar, a convite de Milton, o LP *Clube da Esquina* (1972), fecha contrato com a gravadora Odeon para lançar seu primeiro álbum solo.

¹¹⁶ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.08.

¹¹⁷ Outros artistas do Clube gravaram seus LPs nos anos 1970 e no início da década seguinte. A relação das obras encontra-se no final desta dissertação, no item “Fontes discográficas / Secundárias”.

¹¹⁸ Disponível em <http://www2.uol.com.br/miltonnascimento/>, na seção Obra. Acesso em: set. 2009.

Apesar disso, optamos por abrir o recorte proposto para esta pesquisa com o álbum *Milton*, de 1970, que é quando o artista e seus companheiros do Clube “passam a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente do passado da música brasileira”¹¹⁹, como avaliou Ivan Vilela. Talvez o musicólogo exagere no caráter de “ruptura” de *Milton*. No entanto, percebemos que de fato o álbum tornou-se um verdadeiro “divisor de águas” na carreira do artista, tanto pela participação mais ativa de seus parceiros do Clube, quanto pela incorporação de novos elementos (*rock e pop*) a sua obra.

Como dissemos, no intuito de trazer à tona não apenas o personagem Milton, mas ainda a sua importante atuação no Clube, propomos, como marco final, o álbum *Milton Nascimento Ao Vivo*, de 1983. Nele, o artista e seu parceiro mais antigo, Wagner Tiso, comemoram vinte e cinco anos de estrada, fechando assim um primeiro ciclo de trabalhos do Clube da Esquina¹²⁰. Além disso, “Para Lennon e McCartney” é a primeira e a última canção interpretada por Milton no recorte proposto: ele abre o disco *Milton* e fecha *Milton Nascimento Ao Vivo*, com a canção (que é seguida no último por uma versão instrumental de “Maria Maria”). Ao todo, perpassaremos um total de 12 álbuns, os quais serão tratados mais detalhadamente no próximo subitem¹²¹.

I-2.1. Fontes

Em *Milton*¹²², parte daqueles sujeitos que compunham a “pá” no álbum anterior intensifica sua participação ao compor a banda Som Imaginário, cuja origem está no trio de jazz formado por Wagner Tiso, Luiz Alves e Robertinho Silva, que tocava na noite carioca. Por intermédio de José Mynssen, espécie de empresário de Milton no começo dos anos 70, os três são convidados a acompanhar o artista em suas gravações e apresentações. Ao trio, somam-se outros músicos, como, por exemplo, Zé Rodrix:

¹¹⁹ Ivan Vilela. Seção Movimento. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br>. Acesso em: set. 2009.

¹²⁰ Como dissemos, no Museu Clube da Esquina, a seção “Anos 80 em diante” traz uma nova geração de artistas, diferentes daqueles (sobretudo das seções “Clube da Esquina” e “Clube da Esquina 2”) que participaram das gravações dos LPs que compõem o recorte desta pesquisa. Em <http://www.museuclubedaesquina.org.br>. Acesso em: set. 2009.

¹²¹ No período equivalente ao recorte, Milton gravou ainda três álbuns voltados para o mercado estrangeiro: *Native Dancer* (1975), com Wayne Shorter; *Milton* (1976); e *Journey to Down* (1979), que não integrarão o quadro de fontes principais.

¹²² NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Odeon, 1970.

Os integrantes eram Wagner Tiso no piano; Luiz Alves no contrabaixo acústico e depois elétrico; Robertinho Silva na bateria; Tavito na viola de 12, que é aquela guitarra de 12 cordas, na realidade era um violão acústico eletrificado; eu no teclado, flautas e percussão variada; e o sexto foi o que variou: primeiro foi o Laudir de Oliveira fazendo percussão, depois saiu o Laudir e entrou o Naná fazendo percussão, e depois saiu o Naná e entrou o Frederica de guitarra solo. E essa ficou sendo a formação coesa do Som Imaginário.¹²³

Além de acompanhar Milton, a banda trilhou um caminho próprio, lançando, no decorrer de sua curta existência (e com formações diversas), um total de três álbuns: *Som Imaginário I* (1970), *Som Imaginário II* (1971) e *Matança do Porco* (1973). Em 1974, com a gravação de *Milagre dos Peixes Ao Vivo*, a banda faria sua derradeira participação na obra de Milton, como veremos adiante.

Em 1972, segundo o contrato firmado com a gravadora Odeon, Milton teria que lançar dois álbuns. Em vez disso, o artista propõe condensá-los em um só e lançar um dos primeiros LPs duplos da história da música brasileira¹²⁴: *Clube da Esquina*¹²⁵. Para dividir consigo a autoria do álbum, Milton convida um de seus mais novos parceiros: o jovem Lô Borges. Naturalmente, a reação da gravadora não foi das melhores, afinal Lô era apenas um desconhecido, tendo feito não mais que uma breve participação no álbum anterior de Milton, como conta o convidado:

Ele me convidou pra ir morar no Rio, compor várias músicas com ele e fazer um álbum duplo... Que a gente dividisse o disco, que fosse Milton Nascimento e Lô Borges. Ele me alertou que era uma ideia muito difícil de ser vendida, porque eu era um desconhecido e as pessoas da gravadora possivelmente não iam topa fazer um álbum com uma pessoa... Milton Nascimento e “Zé das Couves”, sei lá o quê... E ele brigou pra que meu nome estivesse ali.¹²⁶

Devido ao prestígio de que gozavam com os então diretores artísticos da Odeon, Milton Miranda e Adail Lessa, o projeto é finalmente aprovado. Lô, no entanto, estabelece uma pequena condição: levar seu amigo e parceiro Beto Guedes, afinal quem seria seu interlocutor “beatlemaníaco”? Assim, seguem para o Rio de Janeiro Milton, Lô

¹²³ Zé Rodrix. Seção Anos 60, p.04.

¹²⁴ Nivaldo, técnico de gravação da Odeon, afirma ter sido, *Clube da Esquina*, o primeiro LP duplo a ser produzido no Brasil. (Nivaldo Duarte Lima. Seção Clube da Esquina, p.03.) No entanto, o ousado projeto foi precedido pelo lançamento de *Fa-tal Gal A todo vapor*, LP duplo de Gal Costa, de 1971.

¹²⁵ NASCIMENTO, Milton & BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Odeon, 1972.

¹²⁶ Lô Borges. Seção Clube da Esquina, p.08.

e Beto. Naquele estado, instalaram-se no Jardim Botânico, na capital carioca, e depois em Mar Azul, na cidade de Niterói. Lá, os três receberiam visitas constantes dos velhos e novos artistas do Clube, que juntos seriam responsáveis pelo processo de composição do álbum. Novamente, Lô:

Ali foi uma oficina total, porque eu compus muitas das músicas que entraram no álbum *Clube da Esquina*, eu compus ali em Mar Azul. Eu fui testemunha do Bituca compondo muitas canções, tipo “Cravo e Canela”, outras, “San Vicente”, várias músicas eu vi o Bituca compondo. Lá era uma casa enorme e era assim, num quarto ficava eu tocando as minhas músicas e o Bituca ficava num outro quarto compondo as músicas dele. E o Beto ficava igual um doidão indo de um quarto pro outro, assim, ver o quê a gente estava fazendo. E ali foi a parte assim mais voltada pro álbum *Clube da Esquina*, do ponto de vista de composição e pré-arranjos, porque os músicos iam lá pra escutar, saber que músicas que a gente estava fazendo, o que eles iam tocar quando a gente se reunisse pra fazer o disco.¹²⁷

Embora Milton dividisse com Lô a autoria do álbum, as participações não paravam por aí. Aqui, o artista exerce paradigmaticamente seu papel de agregador, fato comentado por Toninho Horta:

Quando pintou a oportunidade do Milton gravar, eu já fiquei sabendo do convite: “O Milton vai gravar e quer você”. Não sei se ele mesmo falou ou se foi o Ronaldo [Bastos]. “Vai estar todo mundo... Paulo Moura, Wagner Tiso, todo mundo.” Então quem estava com o Milton esse tempo todo, desde o meio dos anos 60, as pessoas que tinham mais amizade e, obviamente, musicalidade, quem tinha um recado musical pra dar, o Milton chamou.¹²⁸

A propósito, Ronaldo Bastos desempenhou “extraoficialmente” a função de produtor do LP, coordenando desde o processo de composição até as sessões de gravação e concepção do álbum. Sua importante contribuição é destacada por Márcio Borges:

Tivemos um grande trabalho de concepção artística geral de Ronaldo Bastos. Ele transformou aquela nossa coisa caótica numa coisa ordenada, sequencial. Falava assim: “Olha, não vai fazer esse tema não, porque esse tema o Fernando já está fazendo”, e foi ajeitando de um modo que as letras nunca se superpussem, mas que fossem se somando uma à outra. Por isso esse disco tem aquele incrível clima de

¹²⁷ Idem, p.09.

¹²⁸ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.10.

unidade, parece que foi uma música só, composta de princípio, meio e fim, e que atravessa o disco inteiro.¹²⁹

O ambiente de gravação é, por sua vez, descrito por Wagner Tiso:

No *Clube da Esquina* parecia um clube mesmo, funcionando. Todo mundo trabalhava junto, cada um chegava com suas ideias; os compositores e os músicos participavam, davam ideias, todo mundo tocando junto, fazendo a coisa junto. O Bituca já trazia as coisas dele praticamente prontas, aquelas coisas que o Bituca tinha nas vozes e no violão. Eu distribuía pro pessoal do grupo: “O baixo vai fazer isso... Quem vai solar? O Toninho sola aqui, o órgão entra aqui”. A gente distribuía aquilo lá dentro do estúdio, porque não tinha orquestra. Os arranjos de base eram feitos em conjunto, isso que era uma maravilha! Você via que aqueles discos tinham um calor...¹³⁰

O clima de espontaneidade e comprometimento, enfim, de um trabalho erguido sobre bases coletivas: “... parecia um clube mesmo, funcionando”, fazia dos participantes verdadeiros coautores do álbum, como relembra o então estreante Beto Guedes: “As pessoas vestiram muito a camisa. Parecia que o disco era meu, do Wagner, de nós todos. Não parecia que era um disco do Lô e do Milton. A gente tomava aquilo como nosso. Acho que isso faz uma diferença...”.¹³¹

Não deixa de ser sintomático o fato de o interior do LP ser recheado de dezenas de pequenas fotos de sujeitos que participaram direta ou indiretamente da elaboração do álbum, ou eram referências artísticas para o Clube, como aparecem, por exemplo, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi, Miles Davis, etc. Esse trabalho ficou a cargo dos fotógrafos Cafí e Juvenal Pereira. De acordo com o primeiro:

Eu fiquei fazendo a capa e o resto, naquela de botar os quadrinhos, que era uma opção gráfica mais simples pra colocar todo mundo ali, porque eram 160 fotos. (...) No começo, ainda não havia uma definição do que seria. Eu ia fotografar as gravações... Até que se teve uma ideia de botar todo mundo na capa, fotografar bastante gente e me propuseram ir a Belo Horizonte pra fotografar o pessoal lá. Eu fiz a do Bituca descendo a ladeira... E o Juvenal Pereira ficou lá fazendo as de outras pessoas, porque ele era de Minas e já conhecia o pessoal.¹³²

¹²⁹ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.19.

¹³⁰ Wagner Tiso. Seção Clube da Esquina, p.09.

¹³¹ Beto Guedes. Seção Clube da Esquina, p.06.

¹³² Cafí. Seção Clube da Esquina, p.10 e 12.

O álbum, que a princípio seria chamado de “Documento Secreto Nº 5” (uma referência ao recente AI-5, fato que comentaremos no capítulo seguinte), acabou mesmo levando o nome de *Clube da Esquina* e popularizou (e eternizou!) a alcunha pela qual ficou sendo conhecido aquele grupo de artistas, até então apelidados simplesmente de “mineiros” – como ressalta Nivaldo Ornelas: “Esse Clube da Esquina, eu só fiquei sabendo que se chamaria assim depois que o disco saiu, em 72. Aquela reunião de músicos não tinha nome, eram os *mineiros*”¹³³.

Com a gravação do LP, Lô é convidado pela Odeon para gravar o álbum solo *Lô Borges*¹³⁴, apelidado de “disco do tênis”, em virtude da capa que estampava o velho par de tênis do artista. A última faixa do disco, “Fio da navalha”, batizou inclusive o *show* realizado anualmente em Belo Horizonte, como relembra Murilo Antunes:

Todo ano tinha os shows. A gente pegava as músicas inéditas e apresentava. O pessoal ensaiava um dia antes ou no próprio dia. Sempre no dia de Natal, porque aí quem estava fora vinha pra Belo Horizonte. Eu, Marcinho e o pessoal daqui organizávamos a produção. Os primeiros foram no Teatro Marília, depois no Chico Nunes. Se chamava “Fio da Navalha”, o nome de uma música do Lô.¹³⁵

Flávio Venturini cita os principais participantes: “E desse show participavam Lô, Beto, Toninho, eu, Vermelho, Hely, não sei se estou me esquecendo de alguém... Ah, tinha o Tavinho Moura também”¹³⁶. Assim, com o *show* “Fio da navalha”, parte daqueles sujeitos, como os mencionados Vermelho, Hely Rodrigues, além do próprio Flávio, foram sendo agregados ao Clube.

Em 1973, Milton lança *Milagre dos Peixes*¹³⁷. Do Som Imaginário, participam das gravações apenas Wagner Tiso e, em menor grau, Robertinho Silva – na maioria das faixas, Paulo Braga, que havia integrado o Berimbau Trio, é quem ocupa a bateria. Temos ainda Naná Vasconcelos, Novelli, Nelson Angelo e Sirlan (premiado com uma menção honrosa no VII FIC, de 1972, defendendo a canção “Viva Zapátria”, parceria com Murilo Antunes), que fez parte do coro, ao lado também de Gonzaguinha. Como convidados, aparecem o citado Radamés Gnattali, além de Paulo Moura e Clementina de Jesus.

¹³³ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.10.

¹³⁴ BORGES, Lô. *Lô Borges*. Odeon, 1972.

¹³⁵ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, p.08.

¹³⁶ Flávio Venturini. Seção Clube da Esquina 2, p.07.

¹³⁷ NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes*. Odeon, 1973.

No ano seguinte, o álbum mereceria versão ao vivo, gravada no Teatro Municipal de São Paulo, com acompanhamento de orquestra e do Som Imaginário, já com novos integrantes: Wagner Tiso, piano e órgão; Luiz Alves, baixo; Robertinho Silva, bateria; Toninho Horta, guitarra; e Nivaldo Ornelas, saxofone e flauta. Além de boa parte das canções do LP anterior, *Milagre dos Peixes Ao Vivo*¹³⁸ trazia as inéditas “Bodas” e “Viola violar”; as regravações “Outubro”, “Nada será como antes”, “Cais”, “Clube da Esquina” e “San Vicente”; além das releituras “Matança do porco / Xa-mate”¹³⁹, gravadas no terceiro e último álbum do Som Imaginário, que leva o nome da primeira canção; “Sabe você”, dos bossa-novistas Carlos Lyra e Vinicius de Moraes; e “Chove lá fora”, de Tito Madi.

Em 1975 e 76, temos os álbuns *Minas*¹⁴⁰ e *Geraes*¹⁴¹. No momento das referidas gravações, o Som Imaginário já havia se desfeito. No entanto, alguns de seus ex-integrantes se fazem presentes: Toninho Horta em ambas, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas em *Minas*; Luiz Alves e Robertinho Silva em *Geraes*. Do primeiro, participa ainda Beto Guedes, que interpreta com Milton a faixa “Fé cega, faca amolada”; além do menino Rúbio, responsável por juntar as primeiras sílabas do nome e sobrenome de Milton Nascimento e formar o título do álbum. Em *Geraes* temos, além dos músicos do Clube, os convidados Chico Buarque, novamente Clementina de Jesus, a argentina Mercedes Sosa e o Grupo Água, do Chile.

A gravação de *Clube da Esquina 2*¹⁴², em 1978, marca a segunda grande reunião de nossos artistas. De acordo com a apreciação de Edson Cruz, o álbum traz uma diferença considerável em relação ao homônimo de 1972:

Diferentemente do trabalho coletivo realizado no *Clube da Esquina*, que podemos considerar como um projeto marginal e alternativo, feito em parceria com o jovem Lô Borges e a liberdade criativa de músicos e letristas amigos, o “*Clube 2*” foi um álbum inteiramente idealizado e concebido por Milton. A Emi-Odeon deu carta branca e o nosso Bituca fez tudo como bem quis. O resultado firmou de vez Milton e seus confrades talentosos no primeiro time do caudaloso rio da Música Popular Brasileira.¹⁴³

¹³⁸ NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes Ao Vivo*. Odeon, 1974.

¹³⁹ “A matança do porco”, Wagner Tiso; “Xa-mate”, Nivaldo Ornelas.

¹⁴⁰ NASCIMENTO, Milton. *Minas*. EMI-Odeon, 1975.

¹⁴¹ NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

¹⁴² NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. Emi-Odeon, 1978.

¹⁴³ Edson Cruz. Exposição Clube da Esquina 2. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br>. Acesso em: set. 2009.

Parece, entretanto, que as gravações dos dois LP's que compõem o álbum de 1978 não abandonaram as bases coletivas e o típico clima de espontaneidade, como demonstra Joyce, que compôs, ao lado de Maurício Maestro, a canção “Mistérios” e participou de sua gravação no álbum:

As gravações do Bituca basicamente eram grandes festas. As pessoas chegavam: “Vai fazer o que hoje?”, “Qual é a boa de hoje?”, “Ah, vou lá na gravação do Milton”, era assim. Não sei como eles conseguiam gravar porque era muita gente, muito barulho, muita interferência, mas ainda assim saíram discos espetaculares, os melhores da vida dele, eu acho.¹⁴⁴

Paulo Jobim também comenta o ambiente de gravações: “Tinha bastante gente, mas não era uma bagunça não, era organizado o troço, a coisa andava legal”¹⁴⁵. A referência de Paulo a “bastante gente”, devia-se principalmente ao que Milton chamou de “Falta de Coro”, como o próprio nome diz, um coro de dezenas de amigos, entre famosos¹⁴⁶ e anônimos, formado para as gravações do álbum, como relembra Flávio Venturini:

Eu participei do Clube da Esquina 2 também como músico em algumas faixas e aí eu integrei o Clube da Esquina de vez. O Milton tinha sempre essa coisa de trazer os amigos. A gente poder gravar um disco e estar perto dos amigos é uma coisa difícil de acontecer hoje. As pessoas iam chegando. Eu lembro que o Milton gostava de formar grandes coros e às vezes vinha um ônibus de Belo Horizonte com gente pra cantar uma música (risos), coisas da época mesmo. Vinham os amigos de Três Pontas, amigos do Rio...”¹⁴⁷

A exemplo do álbum de 1972, também *Clube da Esquina 2* traz em seu interior dezenas de fotos feitas por Cafè e o também fotógrafo Loca: além dos artistas do Clube, aparecem as participações especiais Elis Regina (em “O que foi feito de vera / O que foi feito de Vera”) e Chico Buarque (que adaptou “Cancion por la unidad de Latino

¹⁴⁴ Joyce. Seção Clube da Esquina 2, p.05.

¹⁴⁵ Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.03.

¹⁴⁶ Participaram do Falta de Coro, além de artistas do Clube: Francis Hime, Miúcha, José Renato, David Tygel, Maurício Maestro (os últimos três formam hoje, ao lado de Lourenço Baeta, o quarteto vocal Boca Livre), etc. É comum nos discos de Milton a junção de famosos e anônimos em coros. No álbum anterior, *Geraes*, encontramos Francis Hime e Miúcha, além de Nana Caymmi, MPB-4 e Fafá de Belém.

¹⁴⁷ Flávio Venturini. Seção Clube da Esquina 2, p.09-10.

America”, do cubano Pablo Milanes), e também o mencionado Falta de Coro, entre outros.

Em 1979, Milton lança *Sentinela*¹⁴⁸, agora pela gravadora Ariola. Dele participam Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas; além dos convidados Mercedes Sosa (que divide com Milton o dueto “Sueño com Serpientes”, de outro cubano, Silvio Rodrigues), Nana Caymmi, Boca Livre e Tavinho Moura (que adapta a cantiga folclórica “Peixinhos do Mar”).

Os álbuns que sucedem ao *Clube da esquina 2* dão muitas vezes a impressão de que é findo o Clube da Esquina. No entanto, tais álbuns guardam o mesmo caráter daqueles que se encontram entre os de 1972 e 1978, o que nos faz pensar que talvez aquela impressão venha de uma concepção teleológica da história: hoje sabemos que não houve um “*Clube da Esquina 3*”; assim, o que vem depois do “*Clube 2*” já não pode mais ser visto como parte da obra do Clube. Ao elaborar um banco de dados com as informações dos LP's compreendidos pelo recorte desta pesquisa, observamos que o que ocorre neste momento é menos uma finalização e mais uma transformação: a diferença está na menor atuação de alguns sujeitos e na associação de outros novos (relacionados na seção “Clube da Esquina 2”, do *site* Museu Clube da Esquina), como aponta Toninho Horta:

Foi um momento muito intenso entre 70 e 78. Foi quando aquelas pessoas do grupo estavam sempre juntas. Lô, Beto, Bituca, Nelsinho, Wagner. Depois disso cada um foi fazer sua carreira própria. E veio o Tavinho Moura, o Flávio Venturini, que são pessoas da nova geração, também do Clube. Mas o importante é que continuou todo mundo amigo e todo mundo sempre tentou se encontrar nesses últimos anos...¹⁴⁹

Assim, se pensarmos no Clube enquanto um grupo fixo de artistas, teremos de fato um “corte” em fins dos anos 70. Por outro lado, se notarmos sua “realidade dinâmica”, nas palavras de Paul-Laurent Assoun, podemos admitir sua continuidade. Além disso, do ponto de vista estético, como bem observou Ivan Vilela, no período em questão, “o apuramento do Clube continua se fazendo presente”¹⁵⁰. Uma tabela com a participação dos três principais letristas do Clube: Fernando Brant, Márcio Borges e

¹⁴⁸ NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Ariola, 1979.

¹⁴⁹ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.13.

¹⁵⁰ Ivan Vilela. Seção Movimento. Não é a toa que temos em Artistas e Discos, a quarta e última seção “Anos 80 em diante”. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br>. Acesso em: set. 2009.

Ronaldo Bastos, ajuda-nos a perceber a sua “evolução” na história daquele grupo de artistas:

Tabela 1: Atuação dos principais letristas

	Fernando Brant	Márcio Borges	Ronaldo Bastos	Total destes letristas
<i>Milton</i>	3 / 42,85%	3 / 42,85%	1 / 14,28%	07 / 100%
<i>Clube da Esquina</i>	6 / 33,33%	6 / 33,33%	6 / 33,33%	18 / 100%
<i>Milagre dos Peixes</i>	2 / 40,00%	1 / 20,00%	2 / 40,00%	05 / 100%
<i>Milagre dos Peixes Ao Vivo</i>	3 / 33,33%	3 / 33,33%	3 / 33,33%	09 / 100%
<i>Minas</i>	3 / 50,00%	1 / 16,66%	2 / 33,33%	06 / 100%
<i>Geraes</i>	1 / 20,00%	0 / 00,00%	4 / 80,00%	05 / 100%
<i>Clube da Esquina 2</i>	4 / 40,00%	4 / 40,00%	2 / 20,00%	10 / 100%
<i>Sentinela</i>	6 / 100,0%	0 / 00,00%	0 / 00,00%	06 / 100%
<i>Caçador de Mim</i>	5 / 100,0%	0 / 00,00%	0 / 00,00%	05 / 100%
<i>Ânima</i>	3 / 100,0%	0 / 00,00%	0 / 00,00%	03 / 100%
<i>Missa dos Quilombos</i>	0 / 00,00%	0 / 00,00%	0 / 00,00%	00 / 0,0%
<i>Milton Nasc. Ao Vivo</i>	8 / 72,72%	1 / 09,09%	2 / 18,18%	11 / 100%

Fonte: Discos citados.

Pela tabela, podemos perceber que existe um claro predomínio de composições de Fernando no período que sucede ao *Clube da Esquina 2*, à exceção do LP *Missa dos Quilombos*, que possui características específicas. Ainda assim, é difícil fazer uma estimativa como essa num grupo onde até o processo de elaboração das letras se fazia por meio de práticas coletivas, como nos conta outro importante letrista do grupo, Murilo Antunes:

Os letristas do Clube, o Ronaldo, o Marcinho, o Fernando e eu... a gente sempre se ajudou muito. Nós fizemos uma instituição fictícia que se chama “Socorros Costa”. Tem nos discos: você pega os discos do Beto Guedes, tem lá “agradecimentos a Socorros Costa”. Socorros Costa é isso: o Ronaldo empacava numa letra, a gente chegava e desempacava pra ele, a gente ia trocando esse nosso fazer. Isso gerou letras feitas por dois letristas. Socorros Costa é uma instituição que até hoje a gente exercita. Se tiver uma dificuldade e o outro não estiver na cidade, você liga: “O que você acha disso aqui?” Essa cumplicidade é muito fértil.¹⁵¹

Em *Sentinela*, vemos ainda os artistas da “primeira geração” do Clube. Já no que diz respeito aos novos “sócios”, destaca-se a participação dos mineiros do grupo Uakti, liderado por Marco Antônio Guimarães; além do baixista Paulinho Carvalho e do guitarrista Hélio Delmiro, que se manterão presentes até o último álbum analisado. Paulinho narra inclusive sua aproximação, em meados dos anos 70, dos artistas do Clube: “Conheci o Milton na casa de uma amiga, ele estava voltando dos Estados Unidos com o disco “Native Dancer” [1975], e estavam o Milton, o Ronaldo Bastos e mais algumas pessoas... E eu conheci dessa talagada todo mundo”¹⁵².

No álbum seguinte, *Caçador de Mim* (1980), retorna Luiz Alves; participam Wagner Tiso, Robertinho Silva, Paulinho Carvalho, Hélio Delmiro; além dos novatos Túlio Mourão, Marcus Viana, e do Roupas Nova. Em *Ânima* (1982), encontramos todos os citados, a exceção de Luiz Alves e do grupo convidado. Temos ainda José Renato (do Boca Livre), o percussionista Frank Colón, além de Tunai, Celso Adolfo e Juarez Moreira. E não podemos nos esquecer das participações especiais: Caetano Veloso, Simone e Tadeu Franco.

Em *Missa dos Quilombos* (1982), álbum que receberá atenção especial no último capítulo, Milton alia-se a Dom Pedro Casaldáliga e ao poeta Pedro Terra e, juntos, idealizam uma “missa afro-brasileira” em defesa dos direitos dos negros. Na gravação do LP, vemos nomes como Robertinho Silva, Paulinho Carvalho, Flávio Venturini, Frank Colón, Celsinho Moreira, entre outros. No último álbum do recorte proposto, *Milton Nascimento Ao Vivo*, de 1983, o artista fecha um ciclo começado na década de 1950, em Três Pontas: ele e seu parceiro mais antigo, Wagner Tiso, comemoram vinte e cinco anos de estrada. Participam ainda da gravação do LP Robertinho Silva, Neném

¹⁵¹ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, p.10.

¹⁵² Paulinho Carvalho. Seção Clube da Esquina 2, p.02-03.

Batera, Paulinho Carvalho, Hélio Delmiro, além da convidada Gal Costa; todos acompanhados por uma orquestra de cordas e metais.

I-3. Um movimento da MPB?

Depois de percorrer, ainda que de maneira breve, a história do Clube, voltamos à pergunta inicial: o que é o Clube da Esquina? Em busca de uma resposta que se aproximasse do que o senso comum entende por Clube da Esquina, encontramos a seguinte definição no *site* de buscas “Wikipédia”, que conta com a colaboração dos próprios internautas na elaboração de seus verbetes: “O Clube da Esquina foi um movimento musical nascido na década de 1960 em Minas Gerais...”¹⁵³. Como podemos perceber, para responder à pergunta, é inevitável discutir o controvertido conceito de movimento na MPB e sua aplicabilidade ou não ao caso do Clube.

Ao nos depararmos com a bibliografia da história recente da música popular no Brasil, constatamos uma espécie de “vazio cultural” nos anos 70, também observado por Cybelle Tedesco, que chama a atenção para o salto, dado pela literatura da MPB, do Tropicalismo ao *pop-rock* dos anos 80 (Legião Urbana, Barão Vermelho, etc), solapando as ricas manifestações da década anterior¹⁵⁴.

Acreditamos que isso aconteça basicamente por dois motivos: em primeiro lugar, no que diz respeito às artes de maneira geral, o predomínio de uma “história oficial” que ainda se norteia pela ótica do opressor: nos “anos de chumbo” da ditadura militar, período de maior endurecimento do regime, não teria havido qualquer manifestação significativa de arte. Em segundo, mais especificamente, isso se deve a uma concepção da história da música que se apoia nos cânones, nos grandes movimentos, deixando de lado aqueles que poderíamos chamar de “movimentos marginais” e as não menos importantes trajetórias individuais. O segundo motivo é o que aqui nos interessa, o outro será devidamente discutido no capítulo seguinte.

Encontramos referências no próprio Clube à relação história da música / movimentos musicais, como no depoimento de Ronaldo Bastos: “Até hoje não sabem que o Clube da Esquina é uma coisa bacana. Até hoje tem um negócio assim: a Bossa

¹⁵³ Disponível em <http://www.wikipedia.org/>. Acesso em: set. 2009.

¹⁵⁴ TEDESCO, Cybelle. *De Minas, mundo...* Op.cit.

Nova, o Tropicalismo, depois tem a geração 80 e acabou”¹⁵⁵. Em seguida, o letrista é mais incisivo: “Olha, o meu depoimento é o seguinte, a história da música brasileira não é a Bossa Nova, o Tropicalismo e o rock brasileiro, não é assim que se passou, não é dessa maneira”¹⁵⁶.

Se pensarmos a história da MPB como sendo constituída por uma sucessão de movimentos estanques, o entendimento é mesmo falho. Mas, se ao invés disso observarmos os sujeitos enquanto “microcosmos de um estrato social” – palavras de Carlo Ginzburg¹⁵⁷ – veremos que eles percorrem caminhos que se cruzam e vão de encontro a uma concepção fragmentada de sua história. Mais uma vez é Ronaldo quem reforça nossa argumentação, ao falar de suas afinidades com os artistas do Tropicalismo:

É engraçado porque o único cara que fala do Clube da Esquina – fora eu, que fico em todas as entrevistas resgatando e falando disso – de uma maneira apropriada é o Caetano Veloso, que é tropicalista. E a gente tinha muita coisa em comum, algumas ideias eram comuns a uma juventude que pensava, tanto em Santo Amaro da Purificação como em qualquer outro lugar. Por exemplo, o Caetano me lembrou outro dia que eu o conheci antes de conhecer o Milton. Eu era amigo do Torquato Neto antes de ter conhecido o Clube da Esquina.¹⁵⁸

Poderíamos listar ainda uma série de outros trânsitos estabelecidos pelos sujeitos do Clube, que dialogavam também com os artistas da Bossa Nova, isso sem falar nos gêneros estrangeiros, como o *jazz*, com o qual Milton se envolveu diretamente; o *rock*, referência sobretudo da geração mais jovem do Clube da Esquina; além da “Nova Canção” e seus expoentes latino-americanos¹⁵⁹.

Ainda assim, não podemos negar a existência, senão na história, pelo menos na memória, dos movimentos: no caso da música, agrupamentos de número variável de artistas que, em dado momento, nutrem determinadas afinidades estético-ideológicas, apresentando-as ao público consumidor. Em outras palavras, o que argumentamos é o seguinte: querendo ou não, fala-se em Bossa Nova, em Tropicalismo, fala-se em Clube

¹⁵⁵ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.09.

¹⁵⁶ Idem, p.14.

¹⁵⁷ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

¹⁵⁸ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.09.

¹⁵⁹ GARCIA. Tânia da Costa. Nova Canção: *Manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM- LA*, Buenos Aires: 2005. Em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>. Acesso em: set. 2009.

da Esquina. Isso nos faz pensar que talvez o problema não esteja no conceito, mas no entendimento que se tem dele.

Assim como o Clube é constituído por uma diversidade de sujeitos, também as suas opiniões acerca da relação Clube da Esquina/movimento são diversas. As opiniões vão da ausência da conceituação, onde os entrevistados não utilizam a categoria para definir o Clube; passam pela negação; pela afirmação; e chegam ao que seria o misto das duas últimas: a hesitação entre negar ou afirmar o Clube da Esquina enquanto um movimento da música popular brasileira. Wagner Tiso é um representante dos que preferem não utilizar o conceito em questão:

Quanto à discussão sobre o Clube da Esquina ser ou não um movimento musical, eu não tenho muita capacidade pra discernir isso. Eu sei que o Clube da Esquina era uma vontade de fazer música. Isso começou nas escadarias do Levy, foi lá pra esquina de Santa Tereza, depois foi pros estúdios da Odeon.¹⁶⁰

O depoimento de Wagner dá um tom de “espontaneidade” ao Clube: “uma vontade de fazer música”, que extrapolou os limites da capital mineira, ganhando reconhecimento nacional e internacional. Essa é inclusive a tônica de muitos outros relatos, como veremos adiante. Dentre aqueles que negam, Lena Horta é taxativa: “Essa junção que as pessoas falaram mais tarde que era o Clube da Esquina, aquilo era uma coisa natural, não era um movimento, era natural dos músicos se encontrarem”¹⁶¹. Cláudio Guimarães chega a tratar de forma irônica a discussão:

Eu não sei, eu nunca parei pra analisar como movimento, nem pra saber que parâmetros, o que define um movimento, o que é isso. Eu sei que existe Guimarães Rosa, existe o Nordeste... Agora, se isso está vindo através de um movimento alienígena ou não, eu não tenho a menor ideia.¹⁶²

Joyce, por outro lado, quase hesita em sua definição, mas acaba se aproximando da ideia do Clube enquanto um movimento musical:

Se o Clube da Esquina é um movimento, eu acho que é uma coisa para os musicólogos responderem, porque quando se está no meio dos

¹⁶⁰ Wagner Tiso. Seção Clube da Esquina, p.11.

¹⁶¹ Lena Horta. Seção Anos 60, p.05.

¹⁶² Cláudio Guimarães. Seção Clube da Esquina 2, p.06.

acontecimentos, não se tem muita clareza do que é o quê. Mas você pode considerar como um movimento musical...¹⁶³

Mas seria tarefa apenas do musicólogo, ou mesmo do historiador da música, responder a essa questão? Acreditamos que o pesquisador possa sim trazer uma resposta, mas não sem antes problematizar o conceito e seu uso em dois níveis: o dos próprios agentes históricos, no caso, aqueles que integraram o Clube; e, no segundo nível, o dos críticos e estudiosos da música. Flávio Venturini defende seu ponto de vista de maneira mais detalhada:

Eu não acho que seja um movimento no sentido político, ideológico. Eu acho que é estético. Foi uma coisa muito diferente de tudo no Brasil. Eu acho que em termos musicais e literários foi uma coisa muito original, muito rica, que Minas deu ao Brasil, ao mundo.¹⁶⁴

Aqui, aproveitamos para colocar a seguinte questão, à qual voltaremos mais adiante: é possível, no campo da História Social da Cultura, uma manifestação artística – e, por isso, estética – despida de uma dimensão ideológica? No time daqueles que hesitam diante da conceituação, encontramos Paulo Jobim, que leva a discussão também para o caso da Bossa Nova:

Eu acho que é uma turma que tem cara de movimento, mas, por exemplo, eu passei a vida dando entrevista pra falar sobre Bossa Nova: o que é Bossa Nova? Bossa Nova não é coisa nenhuma, porque não é um ritmo, é samba, mas tem valsinha também, tem baião; é a maneira de tocar, é meio assim... turma. Ou então, sei lá, é João Gilberto tocando aquele violão, pode ser visto assim...¹⁶⁵

Aqui, torna-se necessário alertar para um dos perigos da excessiva relativização: o niilismo. Assim, se nos frustramos com o fato de não saber responder objetivamente a uma questão, acredito que a frustração seja ainda maior quando reificamos e alienamos¹⁶⁶ o objeto dessa questão: no caso, “Bossa Nova não é coisa nenhuma”. E Paulo continua:

¹⁶³ Joyce. Seção Clube da Esquina 2, p.06.

¹⁶⁴ Flávio Venturini. Seção Clube da Esquina 2, p.09.

¹⁶⁵ Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.04.

¹⁶⁶ BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

E o Clube da Esquina é esse grupo de pessoas que, inclusive porque as pessoas mudam, quer dizer, se você pegar a vida toda do meu pai não é tudo igual, não é tudo Bossa Nova. Quando chega “Matita Pererê”, aqueles troços dele com orquestra viram outro negócio, né? O Milton mesmo teve fases bem diferentes, se eu olhar só a obra do Milton ela já varia muito...¹⁶⁷

Daí surge outro questionamento: e se, no lugar de algo estático e imutável, pensássemos os movimentos enquanto elementos históricos e dinâmicos?

Fredera, por sua vez, dá um interessante depoimento na tentativa de definir o Clube:

Nós podemos admitir o Clube da Esquina como movimento, se nós observarmos que aquilo ali foi um agrupamento, foi uma convergência de almas, de espíritos, de desejos, de sonhos; por isso não deixa de ser um movimento. Mesmo que ele não se rotule, não se corporifique ou se materialize em uma ata. Mesmo que não se registre oficialmente nas marcas e patentes, não deixa de ser um movimento. Para não rotular, a gente diria que é uma movimentação. Aquilo foi, vamos dizer, um episódio de conagração, que acabou adquirindo contornos e um perfil visível. As características do Clube da Esquina acabaram passando conteúdos que as pessoas identificavam.¹⁶⁸

Não há como não repetir o último trecho: “As características do Clube da Esquina acabaram passando conteúdos que as pessoas identificavam”. Aqui, voltamos a algo que já foi dito: fala-se em Clube da Esquina. Os “receptores”, aqueles que consomem do mercado do disco, são capazes de distinguir o Clube, mesmo que não tenham uma ideia muito clara, uma definição objetiva e precisa de sua constituição. Assim, não podemos negar esse fato e a existência historicamente determinada do grupo.

Voltemos agora a outro trecho do depoimento de Ronaldo Bastos, onde o compositor busca delinear o Clube:

A gente estava na faculdade, fazia política estudantil e tinha umas coisas que eram o seguinte: a gente via que a esquerda era careta e que a direita não dava. Então nós estávamos ali, naquele caminho da transformação do mundo. E o Clube da Esquina foi isso. E fez isso com uma música, com uma qualidade musical até então não vista no movimento ideológico. Ou seja, foi um movimento sem nunca ter sido um

¹⁶⁷ Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.04.

¹⁶⁸ Fredera. Seção Anos 60, p.10.

movimento. Foi uma coisa que teve um programa, sem nunca ter tido um programa. E basicamente, nesse momento, sem a gente teorizar muito, mas sabendo um pouco o que estava fazendo, a gente se comportava em relação à música que a gente estava fazendo assim: “Estamos fazendo a melhor música que está se fazendo aqui, agora. E pronto”.¹⁶⁹

Aqui podemos observar três elementos importantes para a localização dos movimentos artísticos: o comportamento em busca de mudanças: “Então nós estávamos ali, naquele caminho da transformação do mundo”; a origem em um contexto específico: “A gente estava na faculdade, fazia política estudantil e tinha umas coisas que eram o seguinte: a gente via que a esquerda era careta e que a direita não dava”; a organização em prol de um objetivo em comum: “Estamos fazendo a melhor música que está se fazendo aqui, agora. E pronto”¹⁷⁰. No entanto, para Ronaldo, o Clube da Esquina “foi um movimento sem nunca ter sido um movimento. Foi uma coisa que teve um programa, sem nunca ter tido um programa”, interessante que o foco na *ação*, em detrimento da *teoria*, é uma das características do romantismo revolucionário, que será tratado no próximo capítulo. De fato, seria abusivo classificar o Clube da Esquina como um *movimento social*:

Os movimentos sociais logram maior duração e integração. Geralmente são eles que originam as organizações, os clubes, os partidos e as associações. Originam-se de uma consciência de grupo e das afinidades percebidas por indivíduos submetidos às mesmas pressões sociais, ou que enfrentam idênticas dificuldades e obstáculos. Não basta, entretanto, a simples conscientização desses problemas comuns, como em casos de defesa de interesses de bairro, de conservação ecológica etc., para criar um movimento social. Este exige uma participação ativa e uma interação constante, que leva em fase posterior a certo grau de estruturação e organização, tudo isso permeado por ideologias que geram estratégias e um programa de ação e que se podem estender além das fronteiras nacionais e até mesmo além de uma área cultural.¹⁷¹

De todo modo, o Clube apresenta características que se aproximam dessa concepção, a sua especificidade está no fato de que suas preocupações giram em torno

¹⁶⁹ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.09.

¹⁷⁰ Como vimos, Márcio Borges destaca a importância de Ronaldo para a organização do processo criativo do Clube: “Tivemos um grande trabalho de concepção artística geral de Ronaldo Bastos. Ele transformou aquela nossa coisa caótica numa coisa ordenada, sequencial”. Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.19.

¹⁷¹ *Dicionário de Ciências Sociais*, op.cit. Verbete “Movimentos Sociais”, p.788.

de um campo estético-ideológico e não propriamente sociopolítico. Como alertou Vladimir Maiakovski, “sem revolução na forma, não existe revolução na arte”¹⁷². Em outras palavras, o escritor russo disse o que, a princípio, pode parecer óbvio: a arte é, antes de tudo, arte, em toda a sua dimensão estética. A tarefa da História Social da Cultura é então perceber em que medida arte e sociedade dialogam, é refletir sobre sua dimensão ideológica, nunca dissociada da primeira, pois elas chegam mesmo a se confundir, uma determinando a outra.

Enfim – tendo-se em mente as seguintes ressalvas quanto à categoria de movimento: (1) a existência de um trânsito contínuo entre eles, (2) os quais trazem sempre uma dupla dimensão estética e ideológica, e por fim (3) tais movimentos são invariavelmente históricos e, por isso, de caráter dinâmico –, podemos concordar com o colaborador anônimo do *site* Wikipédia: “O Clube da Esquina foi um movimento musical nascido na década de 1960 em Minas Gerais”, e acrescentamos, “... contínuo e diverso (constituído por individualidades pensantes)”¹⁷³, como bem frisou Paul-Laurent Assoun, ao também arriscar uma definição de seu objeto.

¹⁷² Apud. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.284.

¹⁷³ ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. Op.cit., p.19.

CAPÍTULO II

“SOU DO MUNDO, SOU MINAS GERAIS”:

Do romantismo revolucionário à mineiridade

“**D**e que fala o Clube da Esquina e como fala disso?” É chegada a hora de trazer à tona os conteúdos estético-ideológicos da obra de Milton e do Clube. Em seu livro pioneiro “Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)”, Alberto Moby Ribeiro da Silva afirma ter sido o Clube da Esquina “um dos grupos mais herméticos da MPB”¹⁷⁴. Certamente, corroborar o suposto hermetismo do Clube seria assumir de antemão a derrota diante do objeto. Sendo assim, optamos pela difícil tarefa de enfrentá-lo.

Surge então a primeira pergunta: qual o lugar de Milton Nascimento e do Clube da Esquina em meio às “artes de espetáculo” (teatro, cinema e, mais precisamente, música) produzidas no país e no mundo, tendo-se em mente o aceleração dos processos de globalização e hibridação¹⁷⁵, nas décadas de 1960 e 70?

No livro “Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv”, Marcelo Ridenti aborda a relação entre cultura e política no Brasil dos anos 60, sobretudo. Para tanto, o sociólogo apoia-se no conceito de *romantismo revolucionário*, que, segundo ele, teria definido de maneira geral o “espírito” e o projeto da esquerda intelectual e artística no período:

A utopia revolucionária romântica valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista.¹⁷⁶

¹⁷⁴ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.129.

¹⁷⁵ Néstor García Canclini entende “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2006, p.XIX.

¹⁷⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.24.

A partir dos apontamentos de Ridenti, podemos estabelecer uma ponte entre o universo do romantismo revolucionário e a obra de Milton e do Clube, não obstante tenham desenvolvido suas carreiras nos anos 70. Para nossa surpresa, o último capítulo de seu livro, que trata do “refluxo e continuidade das utopias revolucionárias” nas décadas seguintes à de 60, tem como título o famoso verso da canção “Nos bailes da vida”¹⁷⁷, de Milton Nascimento e Fernando Brant: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”. Assim, chegamos à hipótese basilar deste trabalho: Milton Nascimento e o Clube da Esquina, nos anos 70 e início dos 80, foram herdeiros do romantismo revolucionário da década de 60.

No mesmo capítulo, Ridenti chama a atenção para o fato de que “dos anos 60 aos 80, a turma do Clube da Esquina compôs inúmeras canções politizadas, numa trajetória que mereceria um estudo específico”¹⁷⁸. É o que tentaremos fazer aqui. Começemos com algumas considerações acerca do conceito de romantismo.

II-1. O conceito de Romantismo

Ao tratar do universo do romantismo, Ridenti tem como principal referência o livro de Michel Löwy e Robert Sayre “Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade”. Nele, os autores trazem uma primeira definição do conceito:

Antes de mais, indiquemos com duas palavras a essência de nossa concepção: para nós, *o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*” (Nerval).¹⁷⁹ [grifos dos autores]

¹⁷⁷ “Nos bailes da vida”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. Ariola, 1981.

¹⁷⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.347.

¹⁷⁹ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p.34.

Assim, a *revolta* dá o tom da relação dos românticos com a modernidade, e a *melancolia* denota o seu desejo de recuperação do passado, ou melhor, de recuperação de elementos de um passado não “contaminado” pelos valores capitalistas. No entanto, não podemos nos esquecer de que a crítica romântica constitui na verdade uma autocrítica: querendo ou não, os partidários do romantismo são sujeitos históricos que integram a civilização capitalista moderna. Isso explica a relação dialética entre românticos e modernidade, como veremos ao longo deste capítulo.

Outra importante observação a se fazer é a diferenciação entre o fenômeno e a palavra, para que desde já não ocorra engano entre os dois:

O fenômeno já existia meio século antes da utilização dos substantivos, tais como “romantismo”, “romanticismo”, *romanticism* (inglês), *Romantik* (alemão) para caracterizar movimentos culturais contemporâneos. Em compensação, os adjetivos – romântico, *romantic*, *romantisch* – aparecem muito antes do verdadeiro advento do fenômeno, mas ainda destituídos do sentido ulterior de corrente intelectual e artística.¹⁸⁰

A partir de então, sempre que falarmos em romantismo, estaremos nos referindo ao movimento artístico do início do século XIX e seus prolongamentos pelo tempo, e não ao adjetivo de uso comum, sinônimo de sentimentalismo, etc.

Löwy e Sayre dividem o romantismo em seis tipos: restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformista e revolucionário e/ou utópico. Não abordaremos as diferenças entre os tipos, partindo diretamente para aquele que mais nos interessa: o romantismo revolucionário e/ou utópico, ou apenas “romantismo revolucionário”. Para os autores:

Este tipo de romantismo (...) vai além dos tipos já evocados para “investir” a nostalgia do passado pré-capitalista na esperança de um futuro radicalmente novo. Ao recusar tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado, quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aperfeiçoamento por via de reformas, aspira – de uma forma que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores.¹⁸¹

¹⁸⁰ Idem, p.70.

¹⁸¹ Idem, p.113.

Assim, no lugar de uma tentativa ingênua de resgate de um passado idealizado, o romantismo revolucionário propõe a construção de uma sociedade nova, ao coadunar elementos de um passado pré-capitalista a aspectos positivos, ou potencialmente positivos, do próprio capitalismo.

Por sua vez, o conceito divide-se em subtipos, que guardam diferenças sutis. De acordo com Marcelo Ridenti, os “vários subtipos de romantismo revolucionário talvez permitam falar em *romantismos revolucionários*, no plural, para atestar sua diversidade”¹⁸². São eles: romantismo jacobino-democrático, romantismo populista, socialismo utópico humanista, romantismo libertário e romantismo marxista. Não abordaremos as peculiaridades de cada subtipo, fechando com Ridenti:

Tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.¹⁸³

Para organizar o capítulo, dividimos em quatro os principais elementos da civilização capitalista ocidental combatidos pelos românticos: dissolução dos vínculos sociais; abstração racionalista; quantificação e mecanização do mundo; desencantamento do mundo¹⁸⁴. Em cada um deles, procuraremos perceber a especificidade do Clube da Esquina na sua relação com a modernidade.

Já adiantamos, no entanto, que o último elemento é especial, pois permite o avanço de nossa hipótese: contra o desencantamento do mundo, Milton e o Clube buscam inspiração no interior do país, onde estão suas raízes. Para eles, o “coração do Brasil” tem nome, chama-se Minas Gerais. Enfim, acreditamos que além de herdeiros do romantismo revolucionário, Milton Nascimento e o Clube da Esquina fazem da construção e valorização de uma identidade mineira – ou seja, da mineiridade – uma verdadeira personificação daquele conceito e do universo que ele abrange.

Antes de partirmos para o primeiro elemento, façamos uma breve e necessária discussão acerca da relação entre cultura e política no Brasil das décadas de 1960 e 70.

¹⁸² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.30.

¹⁸³ Idem. *Ibidem*, p.24.

¹⁸⁴ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit.

II-2. Notas sobre cultura e política no Brasil das décadas de 1960 e 70

Nos anos 60, no Brasil, as chamadas “artes de espetáculo” estavam voltadas para o “povo”, guiadas por uma ideologia que ficou conhecida como *nacional-popular*¹⁸⁵. Para os porta-vozes dessa ideologia, teatro, música e cinema deveriam ampliar seu raio de atuação do restrito público jovem (universitários de esquerda) para as “massas”, dotando-as de condições para que, mais tarde, pudessem ocupar efetivamente o poder.

Para isso, foi criado o CPC (Centro Popular de Cultura), fruto do encontro entre as ideias do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o público da UNE (União Nacional dos Estudantes). Criado primeiramente no Rio de Janeiro, em 1961, o Centro seria logo reproduzido em outras grandes e médias cidades do país. Seu manifesto, redigido pelo economista Carlos Estevam Martins, admitia três alternativas de posicionamento do artista diante da realidade: o conformismo, o inconformismo ou a *atitude revolucionária consequente*. A última delas era (ou pelo menos deveria ser) a dos militantes cepecistas, os quais “optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural”¹⁸⁶.

Ao se pretenderem “parte integrante do povo”, os partidários do CPC sofreram duras críticas, como a de Heloísa Buarque de Hollanda, que escrevia em fins daquela década e início da seguinte:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não se faz apenas paternalista, mas termina – de forma adequada à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multidão de contradições e interesses.¹⁸⁷

Embora concordemos, no que diz respeito aos fundamentos teóricos do CPC, com a apreciação de Hollanda, a atuação de seus artistas parece ter sido diferente daquela orientada pelo manifesto. No caso da música, por exemplo, temos a seguinte reação do bossa-novista Carlos Lyra:

¹⁸⁵ Dentre os subtipos de romantismo revolucionário, o nacional-popular poderia ser classificado como “romantismo populista”, por sua dedicação à categoria *povo*. LÖWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit., p.118.

¹⁸⁶ O manifesto (ou “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”) está reproduzido em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem...* Op.cit, p.127.

¹⁸⁷ Idem. *Ibidem*, p.19.

Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço. Posso ser alienado, não há como fugir: eu sou um artista de classe média. Faço bossa nova, faço teatro. Da mesma forma que não acho que o teatro que a gente faz seja um teatro do povo, a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo.¹⁸⁸

Interessante a associação feita por Carlos entre a alienação e o artista de classe média, já que o único meio de politizar-se na época parecia ser, pelo menos para o manifesto, a integração ao povo. Percebendo então a distância entre teoria e prática na realidade dos CPCs, concordamos com Miliandre Garcia, para quem:

Não se pode analisar o manifesto do CPC como uma política ou um projeto cultural previamente elaborado, já que a prática das ações político-culturais os levaria à constituição de uma teoria e não o inverso.¹⁸⁹

Em 1964, com o golpe militar, o CPC veria o fim de sua curta existência. Porém, as contendas em torno do nacional-popular não parariam por aí, prolongando-se por toda aquela década. Antes disso, ampliemos a discussão para o cenário mundial, para os fenômenos que se desenvolviam nos Estados Unidos e em países da Europa, e que logo provocariam mudanças significativas no contexto brasileiro.

Maria Paula Nascimento Araújo cita as “quatro grandes revoluções” ocorridas em fins dos anos 60, sistematizadas por Paul Berman no livro “*A tale of two utopias; the political journey of the generation of 1968*”: a revolução de costumes e padrões de comportamento; uma revolução no que o autor chama de “zona espiritual”, com a ascensão do orientalismo e do psicodelismo; o impacto causado pelas vitórias comunistas em Cuba, China e Vietnã; e, finalmente, o início da contestação do comunismo soviético com a Primavera de Praga, na então Tchecoslováquia¹⁹⁰.

Entre os intelectuais, a *New Left*, expressão cunhada por um grupo de historiadores ingleses¹⁹¹, trazia à tona o papel dos sujeitos na história, em substituição ao “sujeito universal” de Marx. A nova tendência ia ao encontro de um processo mais

¹⁸⁸ BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.97.

¹⁸⁹ GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC da UNE*. Disponível em : www.scielo.br. Acesso em: set. 2008.

¹⁹⁰ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

¹⁹¹ Dentre eles: Eric Hobsbawn, Edward Thompson, Perry Anderson e Christopher Hill. Idem. *Ibidem*.

amplo de fragmentação da esquerda, fruto, para Araújo, de “um debate que opunha a cultura marxista e seu paradigma de totalidade e universalidade a uma nova referência teórica que valorizava a fragmentação, a especificidade, a diferença, a pontualidade e a parcialidade”¹⁹².

Nos Estados Unidos, um movimento encabeçado pela juventude trazia em seu bojo sobretudo as duas primeiras “grandes revoluções” de Berman. Conhecido como contracultura, o fenômeno revelava-se *contra* a racionalidade da *cultura* ocidental:

Não apenas nos Estados Unidos, mas em todos os lugares onde floresceu, a cultura jovem dos anos 60 foi extremamente sensível e simpática a toda e qualquer movimentação de grupos étnicos ou culturais que se vissem nessa posição de marginalidade ou exclusão diante das vantagens e promessas da sociedade ocidental. Além disso, o tipo de luta que estes grupos se viam obrigados a levar adiante – fora dos espaços políticos tradicionais e, portanto, tendo que se valer de um alto grau de inventividade – os aproxima da *utopia revolucionária* daquela juventude que, por suas ideias e também pela posição que ocupava naquela mesma sociedade, se via na contingência de ter que buscar saídas alternativas para expressar seu descontentamento e fazer valer suas crenças e sua voz.¹⁹³ [grifo nosso]

Interessante que, ao lado da ênfase na individualidade, no interesse pelos grupos marginais ou excluídos (em contraposição, como vimos, ao paradigma marxista), vemos a expressão “utopia revolucionária” figurar no texto, confirmando a presença de dimensões românticas também na contracultura. Não é à toa que Araújo fala em “utopia fragmentada”, evidenciando a transformação – e não uma ruptura total – da utopia do período anterior. Isso ajuda a relativizar a corrente polarização, por parte dos estudiosos do período, entre “anos 60/coletividade” e “anos 70/individualidade”.

Feita no “calor do momento”, a avaliação de Hollanda sobre o caso brasileiro parece ser um exemplo dessa tendência: “A contracultura, o desbunde, o rock, o underground, as drogas e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma “recusa acentuada pelo projeto do período anterior”¹⁹⁴. Mas não seria um exagero falar em “recusa acentuada”? Mais adiante, a autora prossegue:

É nessa linha que aparece uma noção fundamental – não existe a possibilidade de uma revolução ou transformações sociais sem que

¹⁹² Idem. *Ibidem*, p.11.

¹⁹³ PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1989, p.42.

¹⁹⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem...* Op.cit., p.65.

haja uma revolução ou transformação individuais. (...) O que se pode perceber nesse momento é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesses, de certa forma, um remapeamento da realidade. (...) A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletário revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, freaks, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba.¹⁹⁵

Pelo próprio texto de Hollanda, percebemos que, no lugar de uma “recusa acentuada pelo projeto do período anterior” – o projeto nacional-popular –, as movimentações de fins dos anos 60 percorreram o caminho da *fragmentação* e *especificação* da categoria povo: “negros, homossexuais, freaks, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”. Percebemos que, muitas vezes, os estudos que se debruçam sobre o período em questão parecem privilegiar as rupturas (totalidade/fragmentação – como se fossem dois polos definidores de realidades opostas), esquecendo-se das continuidades do processo histórico.

No artigo “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”, publicado na coleção “O Brasil Republicano”, Marcelo Ridenti fala no “enfraquecimento da arte política nos anos 70”¹⁹⁶. Mas, em lugar de enfraquecimento, não ficaria melhor o termo *transformação*?¹⁹⁷

Assim, acreditamos que o contexto dos anos 70 possa ser encarado como potencialmente positivo para as artes políticas: o álbum *Missa dos Quilombos* (1982), cuidadosamente analisado no próximo capítulo, é um bom exemplo da associação entre fragmentação (esquerda católica da Teologia da Libertação e movimento negro) e continuidade das utopias revolucionárias.

Outra polarização frequente nos estudos sobre o período é aquela entre tradição e modernidade, e aqui retomamos a música popular brasileira. No país, o representante

¹⁹⁵ Idem, p.66.

¹⁹⁶ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.149.

¹⁹⁷ Com isso, não negligenciamos os importantes acontecimentos de fins da década de 1960 no Brasil – aqui, referimo-nos principalmente à instauração do AI-5. O cerceamento da liberdade e a perseguição aos artistas podem mesmo ter feito diminuir a arte política. No entanto, acreditamos que se deva ter cuidado com essa ideia, porque nos parece que o caminho que leva a ela vai dar em outra, esta sim nociva à compreensão histórica: a ideia da existência de um “vazio cultural” nos anos 70, já tratada no capítulo anterior. É verdade que importantes artistas brasileiros estavam exilados na primeira metade daquela década. No entanto, o Clube da Esquina (a exceção de Ronaldo Bastos, que se “autoexilou” em Londres), além de outros grupos e artistas, permaneceu em atividade no país. São dessa época, álbuns como *Clube da Esquina* e *Milagre dos Peixes*, de 1972 e 1973, que dialogam intimamente com aquele contexto.

mais conhecido da contracultura parece ter sido o Tropicalismo. No entanto, antes de sua consagração em fins dos anos 60, Caetano Veloso, talvez seu maior expoente, já defendia a apropriação por parte do artista brasileiro de gêneros da música estrangeira (a princípio o *jazz*, que já dialogava com a Bossa Nova, e logo em seguida o *rock* e o *pop*, abraçados pela contracultura). Em 1966, no debate promovido e publicado pela “Revista Civilização Brasileira”, Caetano argumentava:

(...) a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. (...) Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.¹⁹⁸

Sabendo-se que o nacional-popular é fruto de dois propósitos básicos: “ativação das massas e resistência ao imperialismo”¹⁹⁹, naturalmente a apropriação de elementos da música estrangeira traria debates acirrados entre “nacionalismo” e aquilo que ficou conhecido como “vanguardismo”. Entretanto, como bem avaliou Marcos Napolitano, a MPB em seu processo de institucionalização vai além dessa simples dicotomia: “Os rótulos nacionalistas e vanguardistas, nascidos durante o debate da época e consagrados posteriormente, servem muito pouco para expressar a complexidade das questões em jogo”²⁰⁰.

Ao analisarmos trajetórias individuais ou mesmo marginais como as de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, percebemos que eles, assim como tantos outros artistas do período, beberam em ambas as fontes. Tendo-se em mente que o romantismo revolucionário perpassa, em diferentes graus, as práticas culturais dos anos 60 e 70, o Clube soube dialogar tanto com a ideologia nacional-popular, quanto com o novo contexto de fragmentação, sem que nisso houvesse qualquer contradição. É o que procuraremos demonstrar a partir de agora.

¹⁹⁸ Apud. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção...* Op.cit., pp.126 e 127.

¹⁹⁹ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil...* Op.cit., p.101.

²⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção...* Op.cit., p.137.

II-3. Elementos da modernidade capitalista contestados pelos românticos

II-3.1. Dissolução dos vínculos sociais

A canção “De magia, de dança e pés”, faixa do álbum *Caçador de mim*, de 1981, introduz nossa discussão:

De magia, de dança e pés
de criança, cantor e mãos
alameda de gente e vida
fecha e mata qualquer ferida
De carinho, de roda e mãos
de esperança, de corpo e pés
a paixão que me está surgindo
te tocando, me consumindo

A pulsação do mundo é
o coração da gente
o coração do mundo é
a pulsação da gente
Ninguém nos pode impor, meu irmão
o que é o melhor pra gente²⁰¹

O arranjo de Marco Antônio Guimarães, à frente do grupo Uakti, reforça o sentido da letra, que fala em roda, mãos e pés. Conhecido por pesquisar as sonoridades indígenas, o grupo, que cria seus próprios instrumentos (aqui são utilizados: chori, roda, trilobita, pan curvo, pan inclinado e grande pan), contribui para o caráter de ritual da canção, de dança e grande roda – “alameda de gente” –, somando-se ainda os efeitos de voz e o vocalize em coro.

A melodia e os instrumentos desempenham uma mesma função por toda a música, o que acaba por provocar certa hipnose no ouvinte – “te tocando, me consumindo” –, levando-o junto ao movimento incessante de uma ciranda, que naturalmente reúne, agrega as pessoas. De clima alegre, a canção destaca a harmonia de uma roda, enquanto mantenedora dos vínculos sociais: “o coração do mundo é / a pulsação da gente”.

²⁰¹ “De magia, de dança e pés”, Milton Nascimento. NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. Ariola, 1981. Em anexo: DISCO 1, faixa 3.

De certa forma, este subitem dá continuidade às discussões do capítulo anterior, onde nos dedicamos a entender o processo de formação do Clube da Esquina, que, como vimos, desenvolveu-se com base na coletividade. De acordo com Löwy e Sayre:

(...) os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas “orgânicas”, comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta – que constituem uma dimensão importante da civilização capitalista (...).²⁰²

Essa marca do romantismo pode ser vista claramente no depoimento de Márcio Borges:

Quando eu ouvi minhas músicas sendo cantadas, sendo gravadas, (...) eu falei: “É isso o que eu quero ser na vida: quero ser um artista, quero ser um homem do bem, uma pessoa que esteja do lado das causas justas, das causas certas” – que são sempre as causas populares, as causas coletivas, porque o individualismo nunca pode estar muito certo, já que ele acaba em si mesmo.²⁰³

Assim, o “espírito de coletividade” do Clube não se restringia ao grupo, que ao mesmo tempo buscava abranger a sociedade de maneira geral, como podemos perceber em “Comunhão”, música de Milton e letra de Fernando Brant:

Sua barriga me deu a mãe
o pai me deu o seu braço forte
os seios fartos me deu a mãe
o alimento, a luz, o norte

A vida é boa, me diz o pai
a mãe me ensina que ela é bela
o mal não faço, eu quero bem
na minha casa não entra a solidão

Todo amor será comunhão
a alegria de pão e vinho
você bem pode me dar a mão
você bem pode me dar carinho

Mulher e homem é o amor
mais parecido com primavera
é dentro dele que mora a luz
vida futura no ponto de explodir

²⁰² LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit.,p.68.

²⁰³ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.11.

Eu quero paz, eu não quero guerra
quero fartura, eu não quero fome
quero justiça, eu não quero ódio
quero casa de bom tijolo
quero a rua de gente boa
quero a chuva na minha roça
quero o sol na minha cabeça
quero a vida, não quero a morte, não

Quero o sonho, a fantasia
quero o amor e a poesia
quero cantar, quero companhia
eu quero sempre a utopia;
o homem tem de ser comunhão
a vida tem de ser comunhão
o mundo tem de ser comunhão
a alegria do vinho e pão
o pão e o vinho enfim repartidos

Sua barriga, te deu a mãe
eu, pai, te dou meu amor e sorte
os seios fartos te deu a mãe
o alimento, a luz, o norte

A vida é boa, te digo eu
a mãe ensina que ela é sábia
o mal não faço, eu quero bem
a nossa casa reflete comunhão²⁰⁴

A letra começa tratando da comunhão no âmbito familiar: “na minha casa não entra a solidão”, e logo em seguida amplia para o extra familiar: “quero a rua de gente boa”, ao mesmo tempo em que trata de questões de interesse comum: “Eu quero paz, eu não quero guerra / quero fartura, eu não quero fome / quero justiça, eu não quero ódio / quero casa de bom tijolo”. Na estrofe seguinte, o tema da utopia se faz presente: “quero cantar, quero companhia / eu quero sempre a utopia”. Para finalizar, a letra insiste no seu propósito: “o homem tem de ser comunhão / a vida tem de ser comunhão / o mundo tem de ser comunhão”, antes de retornar ao âmbito familiar e retomar sua circularidade.

Milton, ao lado de seus “companheiros” Simone e Tadeu Franco, interpreta uma canção de clima levemente agressivo, com o uso da guitarra e do violino elétrico, numa tentativa de alertar o ouvinte para a crescente dissolução dos laços sociais. O próprio arranjo de cordas, em destaque na segunda metade da canção, parece evidenciar essa

²⁰⁴ “Comunhão”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Ânima*. Ariola, 1982. Em anexo: DISCO 1, faixa 4.

urgência. De acordo com Milton, a tônica da canção está presente em todo o álbum *Ânima*, de 1982: “Esse disco é realmente uma comunhão, que me dá um alento, uma forte esperança”.

Ainda na Belo Horizonte dos anos 60, os jovens artistas daquele que seria o Clube da Esquina exerciam sua relação dialética com a modernidade, transformando em potencialmente positivos para a criação artística, os espaços de uma cidade que rapidamente se modernizava. Dentre eles, o bar ocupava lugar privilegiado, enquanto local de interação e, até mesmo, de criação para nossos artistas. Segundo Nelson Angelo:

Todos os meus amigos, tanto músicos como letristas, tinham esse aprendizado feito fora das escolas tradicionais. Era tudo no meio da rua mesmo, nas esquinas e nos bares, que era uma coisa tradicional de Minas Gerais. O bar sempre foi um lugar de encontro, de democrática troca de ideias e lições de vida.²⁰⁵

Em “Viola violar”, por exemplo, Márcio cita as famosas batidas de limão que ele e seu parceiro Bituca tomavam no “Bigodoaldo’s”, um dos bares mais frequentados pela dupla de amigos: “Violar vinte fracassos e mudar de tom / vinte morenas para desejar / vinte batidas de limão”²⁰⁶. No entanto, a coroação da amizade, cara aos artistas do Clube, dar-se-ia com os famosos versos de “Canção da América”, embora fosse uma música de despedida:

Amigo é coisa pra se guardar
debaixo de sete chaves
dentro do coração
assim falava a canção
que na América ouvi
mas quem cantava chorou
ao ver seu amigo partir (...)²⁰⁷

De fato, a amizade era elemento fundamental, senão principal, do processo criativo do Clube da Esquina, a ponto de o letrista Murilo Antunes dizer que: “Entre

²⁰⁵ Nelson Angelo. Seção Clube da Esquina, p.01.

²⁰⁶ “Viola violar”, Milton Nascimento e Márcio Borges. NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes Ao Vivo*. EMI-Odeon, 1974.

²⁰⁷ “Canção da América”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Ariola, 1980.

nós, todo mundo diz que primeiro vem a amizade, depois a música. A música é consequência da amizade”²⁰⁸.

Como vimos, esse traço do romantismo vai se fazer presente até os últimos álbuns analisados nesta pesquisa, gravados já nos primórdios da década de 80, atestando assim o caráter de continuidade das utopias revolucionárias na obra de Milton e do Clube.

II-3.2. Abstração racionalista

De acordo com Löwy e Sayre:

A oposição romântica à abstração racional pode também se exprimir enquanto reabilitação dos comportamentos *não racionais e/ou não racionalizáveis*. Isso é válido, em particular, para (...) uma revalorização das instituições, premonições, instintos, sentimentos – outras tantas significações intimamente ligadas ao emprego corrente da própria palavra “romantismo”. Essa tentativa pode conduzir a uma apreciação mais favorável da *loucura*, enquanto ruptura derradeira do indivíduo com a “razão” socialmente instituída.²⁰⁹

É provável que esteja aqui a ligação mais clara entre romantismo e contracultura. Nos anos 60, o movimento *hippie*, grande responsável pela “revolução dos costumes e padrões de comportamento”, popularizava o lema “paz e amor” em oposição às guerras, especialmente a do Vietnã. Contra a crescente racionalização da sociedade capitalista, explorava o “sensorialismo”, a experimentação sensorial da realidade. Na música, nomes como Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Janis Joplin e Jimi Hendrix (além de outros que participaram dos famosos festivais da época, sobretudo Woodstock e Altamont, nos Estados Unidos) expandiram os limites do *rock-’n-roll* da década anterior.

Dissemos que o Tropicalismo parece ter sido o mais conhecido representante brasileiro da contracultura. Mas ele teria sido o único? Como se comportaram os artistas do Clube da Esquina em relação a esse “fenômeno da juventude”?

²⁰⁸ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, p.08.

²⁰⁹ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit.,p,67.

Carlos Alberto Pereira identifica “três grandes eixos de movimentação” encontrados pelos *hippies*: “da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas”²¹⁰. A respeito do segundo eixo, Zé Rodrix comenta:

Era uma época muito interessante, porque era aquela época da ideia hippie de vida. Era muito legal, a gente vivia de forma comunitária, absolutamente solto, livre de preconceitos. O que um tinha era de todos, a comida, o dinheiro era em comum. A gente vivia a favor do vento e da nossa arte.²¹¹

Podemos perceber nas palavras de Rodrix, o saudosismo e a própria romantização da experiência artística no período, frequente nos relatos de outros artistas. Robertinho Silva, por outro lado, relembra com certa ironia:

(...) a gente tinha influência do movimento hippie. O que se ouvia na época: “Vamos quebrar as estruturas!”. Então era tudo careta: era careta ter dinheiro no bolso, ter conta em banco, comer feijão com arroz. O negócio era pãozinho integral e cabelo espichado. Tomar muito banho também não era permitido. (risos)²¹²

O músico ironiza o que poderíamos chamar de “tiro pela culatra” do movimento *hippie*: ainda que defendessem o ideal de liberdade plena, os *hippies* acabavam por criar e padronizar outras formas de comportamento.

Noutro *eixo*, o Clube também exerceu a sua “retirada para o campo” e pôde experimentar a realização de um festival ao ar livre. Em meados da década de 70, a cidade de Três Pontas resolveu homenagear Milton Nascimento, batizando sua praça principal com o nome de “Travessia”. Para retribuir a homenagem, Milton resolve convidar alguns amigos para fazer um show gratuito na cidade, dentre eles: Chico Buarque, Francis Hime, Gonzaguinha, Clementina de Jesus, Fafá de Belém – além, é claro, de boa parte dos parceiros do Clube da Esquina.

²¹⁰ PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* Op.cit., p.82.

²¹¹ Zé Rodrix. Seção Anos 60, p.07.

²¹² Robertinho Silva. Seção Clube da Esquina, p.04.

O show, ocorrido em 1977, num lugar de nome sugestivo – “Paraíso”, uma colina que fica num dos pontos mais altos da cidade – acabou por reproduzir o espírito de uma época, que embora anterior, ainda se fazia presente entre a juventude brasileira:

A imensa maioria montou suas barracas em terrenos vazios e nas praças da cidade, para horror de muitos senhores e senhoras da sociedade. Nem a prefeitura nem a polícia se deram ao trabalho de expulsá-los ou criar problemas. Sabiam que seria um ato de insanidade tentar colocar o cabresto, como se diz por aquelas bandas, nos milhares de jovens que invadiram Três Pontas. Uma invasão tranquila, pois, ao contrário das pragas rogadas pelos opositores do show, a multidão soube se comportar. É verdade que a maconha corria solta, a bebida e o chá de cogumelo também, mas o clima era de paz e amor, como se os remanescentes do movimento hippie tivessem resolvido se encontrar para celebrar ainda mais uma vez.²¹³

O show, que contou com a presença de brasileiros de toda a parte e também de estrangeiros, ficou conhecido como o “Woodstock Brasileiro”, como vemos nas palavras do capixaba Chico Lessa, parceiro dos artistas do Clube da Esquina e espectador do evento:

“Woodstock Brasileiro”, não foi? Passamos uma semana lá naquela cidade. Uma semana de curtidão mesmo, tomando banho de cachoeira... e era um lugar no meio do mato. Eu lembro que tinha um morro, onde as pessoas sentavam. O palco era embaixo. E Chico Buarque, o Wagner, Milton... Eu acabei não participando, efetivamente. A barra estava muito pesada para entrar naquela ali. (risos) Mas foi uma viagem fantástica...²¹⁴

Em relação ao terceiro eixo: “o misticismo e o psicodelismo das drogas”, a canção “O trem azul”²¹⁵, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, é constantemente alvo de suspeitas sobre apologia às chamadas “drogas psicodélicas”²¹⁶, como conta o letrista:

(...) uma vez bateu um cara drogado na minha porta e falou assim: “Não, porque você fez aquela música, “O trem azul”, e agora tô

²¹³ DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp.214 e 215.

²¹⁴ Chico Lessa. Seção Anos 60, p.12.

²¹⁵ “O trem azul”, Lô Borges e Ronaldo Bastos. NASCIMENTO, Milton e BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

²¹⁶ Luís Carlos Maciel define psicodelismo como “movimento social (...) nascido de uma conquista científica: a descoberta das virtudes dos produtos químicos alucinógenos, dos quais o LSD é o mais famoso”. MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

tomando ácido e tô aqui pra viajar...” Eu falei: “Bicho, não é nada disso. O trem azul era um trem mesmo, entendeu? Não me bote nessa roubada, isso é um problema seu!”²¹⁷

Quando compôs a canção, no início dos anos 70, Ronaldo vivia uma espécie de “autoexílio” na Europa. Lá, recebeu a visita do amigo Paulo Jobim, que confirma sua versão: “(...) fomos a Amsterdã várias vezes... Nessa de ir pra Amsterdã, lá tinha um trem azul e o Ronaldo estava com umas fitas, porque estava fazendo umas letras, então...”²¹⁸. Apologia ou não, a interpretação do referido sujeito não deve ser descartada, se levarmos em consideração o universo das apropriações de uma obra de arte. A negação de Ronaldo pode estar relacionada aos problemas advindos do envolvimento com as drogas, quando o regime militar zelava pela defesa da “moral e dos bons costumes”. De todo modo, o universo do psicodelismo parece ter encontrado espaço entre os jovens artistas do Clube, como revela o fotógrafo Cafí: “Ao mesmo tempo, apareceram os Beatles, toda uma coisa lisérgica, diferente, já tomando ácido, queimando fumo...”²¹⁹.

E por falar em Beatles, “Trem azul” é talvez a canção emblemática da ligação do Clube com a banda inglesa, seja pela “levada *pop*” ou pelos vocais de Lô, Beto Guedes e Toninho Horta, que fazem lembrar as primeiras performances de John, Paul, George e Ringo. Sobre a popularização do *rock* e do *pop*, gêneros abraçados pela contracultura, Túlio Mourão relembra: “Eu queria saber o que acontecia na música popular brasileira, que era dissociada do rock. O rock era uma coisa, os caras da MPB, outra. Não tinha nenhum contato, de uma forma que vocês não vão entender hoje”²²⁰. É claro que a Jovem Guarda já flertava com aqueles gêneros, mas por uma via diferente daquela que a ainda circunscrita MPB (diferente da sigla abrangente que é hoje²²¹) percorreria. A contribuição do Clube nesse contexto é destacada por Frederica:

(...) o Clube da Esquina está dentro desse espírito também, porque o Lô já vinha no pop. O Flávio Venturini e todos eles já estavam se espelhando nos ícones da época, que eram promovidos pelo mercado

²¹⁷ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.08.

²¹⁸ Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.04.

²¹⁹ Cafí. Seção Clube da Esquina, p.11.

²²⁰ Túlio Mourão. Seção Clube da Esquina 2, p.05.

²²¹ Para se ter uma ideia, se nas décadas de 1960 e 70, a MPB significava “música crítica de esquerda” e dela eram “excluídos” determinados artistas, como os integrantes da Jovem Guarda, por exemplo; hoje, Roberto Carlos, expoente máximo daquele movimento, é tido como o “rei” da MPB, o que demonstra a dilatação dos parâmetros definidores da sigla e do universo que ela abrange.

do disco. (...) Só que essa turma pegou isso e canonizou o gênero. “Antropofagizou” – usando um termo do Oswald – o pop. Não tem sido essa a tarefa do Brasil?²²²

Interessante que o músico utilizou a expressão na qual Caetano Veloso se apoiava para defender a “linha evolutiva” da música brasileira, nos anos 60. É comum inclusive a ideia de que o Clube foi quem efetivamente pôs em prática o discurso de Caetano e dos tropicalistas, como vemos no relato de Túlio:

O Clube da Esquina foi uma espécie de ponte entre o rock, o pop e a MPB. A Tropicália convidou a música brasileira a não ficar fechada dentro dos parâmetros estreitos do bom gosto da Bossa Nova. Agora, o Clube fez essa dilatação, essa abertura pro mundo, pras tendências que chegavam de fora (...), com uma bagagem musical realmente sólida. O Caetano reconhece, ele sabe muito bem disso...²²³

No mesmo sentido, avalia Edu Lobo:

Na verdade, quando explodiu a história do Tropicalismo, eu estava muito mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. E acho que é um equívoco o fato de que, quando se fala de música aqui, de uma maneira geral, dos movimentos, fica sempre Bossa Nova, Tropicalismo... Não é bem assim, tem várias nuances. E uma delas, como movimento organizado e que tinha uma forma definida e novas ideias musicais, foi com certeza o Clube da Esquina.²²⁴

Toninho Horta explica o caráter híbrido da obra do Clube: “No princípio, eu falava que os roqueiros eram o Lô e o Beto, porque eu era Bossa Nova, jazzista. Mas, no fim, todos nós absorvemos todas essas culturas”²²⁵. E Guarabyra arremata: “(...) eu acho que o Clube da Esquina foi isso, ele criou essa realidade pós-Beatles, que é a

²²² Fredera. Seção Anos 60, p.11.

²²³ Túlio Mourão. Seção Clube da Esquina 2, p.07. Em entrevista a Maria Dolores Duarte, Caetano fala de sua reação ao assistir a um show do álbum *Clube da Esquina*, no começo dos anos 70: “Fiquei maravilhado. Aquela música, naquele lugar, tocada por aquelas pessoas daquele jeito, a forma como ele cantava, aquilo tinha originalidade, uma abrangência incrível. Aí eu entendi que, possivelmente, era a coisa mais importante que estava acontecendo no Brasil naquele momento. E justamente nesse período o mundo inteiro começou a pensar isso. Apud. DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia...* Op. Cit., p.391. A autora menciona que o processo de elaboração do livro levou quatro anos, assim, não podemos precisar a data da entrevista com Caetano, imaginando que ela deva ter sido feita a partir de 2002.

²²⁴ NAVES, S. C.; COELHO F. O.; BACAL, T. *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

²²⁵ Toninho Horta. Seção Clube da Esquina, p.03.

maneira da gente começar a repensar nossas culturas sem preconceito. Utilizando uma linguagem universal, mas com uma brasilidade profundíssima”²²⁶.

Ao contrário do que pensavam os nacionalistas mais ortodoxos, apropriar-se da música estrangeira não significava necessariamente abrir mão do material nacional. Como bem sugeriu Stuart Hall: “ao invés de pensar no global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre *o global e o local*”²²⁷. Assim, Milton e o Clube fizeram de gêneros como *jazz*, *rock* e *pop*, ingredientes reelaborados e adicionados a outros, que juntos formariam aquele todo heterogêneo conhecido como MPB.

Inclusive, a clara referência ao *pop* em “O trem azul” não é uma novidade da canção e do álbum *Clube da Esquina*, de 1972. Vimos que, ainda crianças, Lô Borges e Beto Guedes formavam o conjunto “The Beavers”, reflexo da chamada *beatlemania* que chegava com força ao Brasil. Mais tarde, Lô faria uma canção tratando de sua admiração pela banda inglesa, como conta seu irmão Márcio:

Na saleta de piano, Lô convocou a mim e ao Fernando para ouvirmos um tema que acabara de compor ali na hora, no meio daquela confusão de irmãos, amigos e cervejada. Todos que estavam por perto na hora se acercaram do piano, para ouvir o tema de Lô. Então, depois de executá-lo por diversas vezes, a ponto de todos estarmos cantando os “lá-lá-lás” em uníssono com ele, sem erros, Lô parou de tocar e nos propôs:

_ Então? Vocês dois não querem meter uma letra nisso não?
_ Só se for agora – respondeu Fernando.
_ Qual é o tema que você pensou pra ela? – perguntei.
_ Na verdade, eu estava pensando na parceira do John e do Paul... nas parcerias, né. A gente aqui, também fazendo as nossas... e eles nunca vão saber. Mas pode ser outra coisa qualquer que vocês sentirem – Lô se apressou em dizer.²²⁸

Sem hesitar, Márcio e Fernando rapidamente traduziram em palavras a ideia de Lô na canção que, naturalmente, ficou batizada de “Para Lennon e McCartney”:

Porque vocês não sabem
do lixo ocidental
não precisam mais temer
não precisam da solidão
todo dia é dia de viver

²²⁶ Guttemberg Guarabyra. Seção Anos 60, p.07.

²²⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p.77.

²²⁸ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., 239.

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 cowboy
sou do ouro, eu sou vocês
sou do mundo, sou Minas Gerais²²⁹

Como dissemos, “Para Lennon e McCartney” é a primeira e a última canção interpretada por Milton no recorte proposto para esta pesquisa: ele abre o disco *Milton*, de 1970, e fecha *Milton Nascimento Ao Vivo*, de 83, com a canção (que é seguida no último por uma versão instrumental de “Maria Maria”). Além disso, é o verso final que dá nome a este capítulo: “sou do mundo, sou Minas Gerais” traduz o hibridismo da obra do Clube, que, como sugerimos, vai do *local* – as referências da cultura popular mineira (assunto que será retomado no último subitem, quando tratarmos da mineiridade) –, ao *global*.

Ao contrário do que o título dizia, a canção parecia destinar-se entretanto ao jovem Lô: “não precisa medo não / não precisa da timidez”, e arrematava: “mas agora eu sou cowboy / sou do ouro, eu sou vocês”. Na primeira versão, Milton é acompanhado pelo Som Imaginário (Wagner Tiso, Frederica, Luiz Alves, Zé Rodrix e Robertinho Silva), responsável por trazer ao Clube as referências do “rock progressivo”. Juntos, elaboraram um arranjo mais agressivo, com distorções de guitarra, incursões de órgão e “gritos” do percussionista Naná Vasconcelos. Na segunda, de andamento mais lento, reencontramos apenas Wagner e Robertinho, ao lado agora de Helio Delmiro, Paulinho Carvalho e Neném.

Se na primeira versão, Milton apresenta ao público uma “veia psicodélica” que até então era desconhecida; na segunda, o artista, já mais maduro, explora outros elementos estéticos, a começar pela introdução melodiosa do piano de Wagner Tiso. Na última, a canção recebe aplausos eufóricos, assim que é identificada. A plateia canta e acompanha com palmas. A escolha de “Para Lennon McCartney” para concluir o *show*

²²⁹ “Para Lennon e McCartney”, Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Odeon: 1970. Em anexo: DISCO 1, faixa 5. / NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento Ao Vivo*. Ariola: 1983. Em anexo: DISCO 1, faixa 6.

parece estratégica. Se antes o objetivo era o “choque”, com uma canção pulsante, que abre o disco e “rompe” com uma estética e uma performance que eram seguidas; agora, mais vale a reafirmação do que foi feito e o coroamento – percebido na reação do público – de canções distintas, mas nem por isso contraditórias, em um mesmo álbum.

A gravação e os *shows* do álbum *Milton*, como dissemos no capítulo anterior, deram um rumo novo à carreira do artista, como conta Zé Rodrix:

Nós estreamos e aquilo foi um sucesso porque era uma coisa totalmente inesperada, um Milton “superpop” – ninguém achava que ele pudesse ter características pop, ele parecia ser um artista muito tradicional, muito conservador – fazendo coisas inesperadas, a banda era um negócio fenomenal.²³⁰

A própria capa do álbum remete ao psicodelismo: nela, Kélio Rodrigues fez de Milton uma espécie de guerreiro, ornado com cores quentes e vibrantes. Robertinho Silva fala ainda da *performance* do artista, acompanhado pelo Som Imaginário também nas apresentações:

Eu lembro que quando abriam a porta do Teatro Opinião, as pessoas caíam no chão, porque tinha uma luz que rodava e um espelho. Ninguém se encontrava, ninguém sabia o que estava acontecendo. E a gente já estava quase nu, tocando aquela música do Milton... Isso foi uma revolução aqui no Rio de Janeiro. E quando a gente gravou o primeiro disco, tocava vinte e quatro horas na rádio.²³¹

É bom lembrar que Milton apareceu para o grande público cantando “Travessia”, no FIC de 1967, canção esteticamente diferente de “Para Lennon e McCartney”. No entanto, o álbum *Milton* não constituiria uma ruptura total com a fase anterior. Ao invés disso, o que ocorreu foi a incorporação de novos elementos a sua música, trazidos pelos demais sujeitos que integravam o Clube. Como observou Cafi: “Antes, Milton era considerado uma maravilha de compositor, mas muito hermético. Só os músicos compreendiam. Ele era uma coisa fechada, meio um enigma”²³².

²³⁰ Zé Rodrix. Seção Anos 60, p.02.

²³¹ Robertinho Silva. Seção Clube da Esquina, p.03.

²³² Cafi. Seção Clube da Esquina, p.13.

A “nova fase” iniciada por *Milton*, em 1970, coincide com a expansão mercadológica do artista. Surge então a pergunta: como se deu a relação do Clube da Esquina com a indústria cultural do período?

II-3.3. Quantificação e mecanização do mundo

Para Löwy e Sayre, os processos de quantificação e mecanização do mundo são fruto do “espírito de cálculo racional” da sociedade capitalista, alvo de constantes críticas pelos românticos: “Em nome do natural, do orgânico, do vivo e do ‘dinâmico’, os românticos manifestam, muitas vezes, uma profunda hostilidade a tudo o que é mecânico, artificial, construído”²³³.

No que diz respeito à obra de Milton Nascimento, acreditamos que tal crítica possa ser percebida na sua relação com a indústria cultural. Para isso, optamos por rever alguns pontos da trajetória do artista nos anos 70 – período caracterizado pela grande expansão do mercado fonográfico²³⁴ – até o momento em que entra para o time dos grandes vendedores de discos do Brasil.

Na virada dos anos 60/70, os festivais foram utilizados como verdadeiros “laboratórios” pela indústria fonográfica, que testava naqueles certames o potencial mercadológico dos novos artistas²³⁵. Milton, por exemplo, ao surpreender o público do II FIC, foi logo contratado para gravar seu primeiro disco. No entanto, antes de sua participação no festival, o artista já havia sido apresentado por Pacífico Mascarenhas a sujeitos ligados a emissoras de rádio e gravadoras do Rio de Janeiro, como relata o último:

Cheguei a gravar uma fita com ele [Milton] para mandar. E como eu tinha gravado na Odeon, tinha um conhecimento danado lá no Rio de Janeiro, eu era bem entrosado. Mande para o Humberto Reis, que era

²³³ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op. Cit., pp.62 e 63.

²³⁴ Escrevendo em fins dos anos 70, Margarida Autran afirma que “seu crescimento durante a década foi de 15% ao ano, em média, colocando-se hoje como o sexto mercado fonográfico do mundo”. AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. Em BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. *ANOS 70: Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p.94.

²³⁵ Segundo Ana Maria Bahiana, “foi justamente nesta década de 70 que os estreates dos festivais, como Chico, Milton, Gil e Caetano, tornaram-se “estrelas” em popularidade e bons vendedores de discos”. BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários. Em Idem. *Ibidem*, p.26.

programador da Rádio Tamoio e muito ligado a uma gravadora do Osvaldo Cadacho, que chamava Equipe. (...) Mandei para o João Melo, na gravadora Philips e ele foi mostrar ao João Araújo, que é o pai do Cazuza, mas ele não gostou da voz do Milton. E nessa ocasião que eu mandei a fita, ficaram sem falar nada. Os que gostaram também não se manifestaram. O Milton Miranda também não fez manifestação nenhuma, *a não ser anos depois, quando o Milton ganhou o festival. Aí ele o contratou.*²³⁶ [grifo nosso]

O depoimento deixa clara a importância dos festivais enquanto locais privilegiados para os contratos feitos pelas gravadoras. Além disso, eles foram fundamentais no processo de institucionalização da MPB, demarcando os trabalhos de uma geração de artistas, como Lô Borges: “Minha formação começou pela bossa nova, depois entraram Beatles, depois festival da canção”²³⁷. Mais tarde, os certames seriam acusados de seguir uma “fórmula”, moldada pela demanda do mercado, fato que ironicamente levaria ao seu desgaste e declínio em meados da década de 70. De todo modo, é de se destacar a versatilidade de Milton, ao apresentar no II FIC aquela que foi rotulada como uma “toada moderna”²³⁸ – Travessia – e ser convidado a gravar, no ano seguinte, um disco com os grandes nomes do *jazz* norte-americano.

Como vimos, no LP *Milton*, o artista passa a flertar ainda com o *rock* e o *pop*. A sua apropriação pelos artistas do Clube vinha, entretanto, da década de 60, como demonstra o veterano Aécio Flávio, ao falar da perda de espaço dos “conjuntos de baile”, em Belo Horizonte, na virada dos anos 50/60:

Quando começaram a pintar esses grupos de rock com três caras tocando – uma bateria, uma guitarra e um baixo –, essa meninada chegou mesmo e tomou conta do mercado. Era mais barato, porque eram só três, e o pessoal passou a dar preferência para eles... mesmo os bares, não é?²³⁹

Tendo gerado polêmicas durante toda a década de 60, a introdução de gêneros da música estrangeira na MPB continuaria provocando acalorados debates e contendas na década seguinte, como vemos no interessante depoimento de Zé Rodrix, que acompanhava Milton em uma das apresentações de seu álbum homônimo:

²³⁶ Pacífico Mascarenhas. Seção Anos 60, p.03.

²³⁷ Lô Borges. Seção Clube da Esquina, p.06.

²³⁸ ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978, p.118.

²³⁹ Aécio Flávio. Seção Anos 60, p.05.

Eu me lembro de uma vez em que nós estávamos num show da Sucata, e a mulher do Vinicius de Moraes levou o Paulo Mendes Campos para assistir ao show. Era em uma boate, o Paulo chegou lá, encheu a cara, estava de porre e começamos a tocar... aquele negócio, som elétrico. Ele era um purista, ficou com os cabelos em pé. Aí o Milton entrou pra começar o show e disse: “Hoje faz tantos anos da morte do Villa-Lobos e esse show é dedicado a ele”. E o Paulo gritou: “Ah é, é? Não parece!”. Milton falou: “Não parece, mas é!”. E foi um show feito numa tensão danada.²⁴⁰

De fato, tais apropriações ainda eram mal vistas por muitos artistas e intelectuais. Para se ter uma ideia, em 1969, um ano antes do lançamento de *Milton*, a Record realizou o V Festival da MPB, que proibia as guitarras elétricas, sob o slogan: “Queremos ver Os Beatles pelas costas”²⁴¹. Já do ponto de vista do consumidor, o que podemos observar é o verdadeiro predomínio da “beatlemania” (neologismo que expressa bem o forte apelo do grupo junto ao grande público) e, de maneira geral, da música estrangeira, que, na década de 1970, chegou a dominar 70% do mercado fonográfico brasileiro²⁴².

Quanto ao lugar de Milton e do Clube nesse contexto, façamos duas observações: primeiramente, antes de se insinuarem enquanto demandas do mercado, o *rock* e o *pop* eram referências já antigas de nossos sujeitos, como aponta Márcio Borges:

Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, *embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63, do que como fãs declarados de West Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos.*²⁴³ [grifo nosso]

Em segundo lugar, tais gêneros da música estrangeira – acrescidos ainda de outros, como o *jazz* – tornaram-se “braços” da música do Clube, longe de solapar os demais elementos de sua constituição. De todo modo, nossos sujeitos estavam inseridos

²⁴⁰ Zé Rodrix. Seção Anos 60, p.04.

²⁴¹ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Uncamp, 2009, p.71.

²⁴² AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. Em BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. *ANOS 70...* Op.cit., p.95.

²⁴³ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., p.207.

na crescente indústria cultural, o que resultava numa relação artista-mercado delicada e complexa, que confrontava as esferas da “cultura” e do “consumo”²⁴⁴.

O álbum seguinte, *Clube da Esquina*, seria assinado por Milton e Lô Borges. Só pela inusitada parceria (do ponto de vista do mercado, que desconhecia o jovem Lô), o disco já se mostrava “fora do padrão”, como destaca Ronaldo Bastos:

O Bituca não vendia disco ainda, mas as gravadoras ainda investiam no artista. Só que era uma loucura, porque era um disco duplo, a capa eram dois meninos... não tinha o nome do artista, os nomes ficavam atrás do disco. E era o nome do artista e de um outro que ninguém tinha convidado, na realidade, porque não tinha contrato. Então era um disco totalmente fora do padrão.²⁴⁵

De acordo com Márcio Borges, apesar de *Clube da Esquina* ter se tornado um dos “álbuns antológicos” da MPB²⁴⁶, a princípio, ele parece não ter sido muito bem recebido pela crítica:

Os resenhistas tinham achado tudo muito pobre e descartável e sem ter o que dizer, e coisas desse tipo. Um chamou a voz de Lô de “chifrim”. Outro escreveu que meu amigo era compositor de uma música só (referia-se a “Travessia”) e que determinados versos meus (citados por mero acaso, já que ele desancava tudo) “rolavam como pedras dentro do ouvido”, de tão desagradáveis e malfeitos. Um outro decretou: “Milton Nascimento está acabado”.²⁴⁷

Lembrando que a imprensa escrita funcionava como uma espécie de “filtro” para os lançamentos fonográficos²⁴⁸, podemos imaginar os efeitos negativos daquelas críticas para o álbum. Arriscamos então duas hipóteses que talvez possam explicar essa impressão: em primeiro lugar, o caráter de “novidade” do disco, como avaliou o letrista Murilo Antunes: “Você não tinha referencial anterior daquela poética, era água limpa. A sensação que eu tenho é que a gente estava ouvindo pela primeira vez no mundo esse tipo de música”²⁴⁹. E, por último, pela postura de nossos artistas diante da indústria,

²⁴⁴ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica...* Op.cit., pp.170 e 171.

²⁴⁵ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, p.11.

²⁴⁶ Ao se referir à precariedade dos estúdios do período, Paulo Jobim destaca que, apesar de a gravação de *Clube da Esquina* ter sido feita em um “estúdio de dois canais, o disco é muito bom, muito bem gravado. A qualidade daquele disco eu acho impressionante. Eu acho que às vezes tem disco feito com 900 canais que não fica tão bom”. Paulo Jobim. Seção Clube da Esquina 2, p.02.

²⁴⁷ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., p.270.

²⁴⁸ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica...* Op.cit., p.174.

²⁴⁹ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, p.09.

como relembra Zé Rodrix: “Na época que a gente estava lá com o Som Imaginário, o Clube da Esquina, não se pensava: “Será que pode fazer isso, será que vai ficar bem, será que vão comprar o disco?”. A gente fazia a música que achava que devia fazer”²⁵⁰.

Com o lançamento do álbum, Lô é contratado pela Odeon para gravar seu primeiro trabalho solo. As carreiras individuais de outros artistas, entretanto, foram adiadas por uma crise, em meados da década de 70, advinda de uma outra no setor do petróleo, matéria-prima para a produção de discos²⁵¹. Assim, eles tiveram que aguardar o fim da crise e a contratação de novos artistas pelas gravadoras ou foram agrupados em projetos coletivos, como relembra Novelli, que gravou

(...) um disco com Toninho Horta, Beto Guedes e Danilo Caymmi, produzido pelo Nelson Angelo, em 1973, na Odeon. Na verdade, era pra cada uma fazer um disco, mas a indústria: “Não, junta os quatro, se quiser”. Aí: “Vamos”.²⁵²

Em 1973, Milton lança o álbum *Milagre dos Peixes* e confirma a sua condição e a de seus parceiros – para além das primeiras críticas ao *Clube da Esquina* –, de “faixa de prestígio”²⁵³, como a própria direção da Odeon os classificava. De acordo com Márcio Borges:

A produção preparada para o *Milagre dos Peixes* já mostrava que a gravadora queria investir. Havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos do calibre do cello Peter Duesberg, ou do spalla Giancarlo Pareschi. E o que mais Bituca quisesse. Milton Miranda e Adail Lessa acreditavam mais do que nunca no potencial do meu bom Ludwig Von Betúcius [outro apelido de Milton]. Na gravação do “Tema dos Deuses”, até o veterano maestro Radamés Gnattali chegou junto da rapaziada: escreveu o arranjo e regeu a orquestra. A produção gráfica do álbum, projeto de Noguchi, também foi cara e bem cuidada. Para coroar, havia também um novo empresário para Bituca, um nome bastante conhecido no meio, Benil Santos, empresário de estrelas. Quer dizer, era uma virada.²⁵⁴

Segundo Morelli, outro indicador do prestígio de um artista era a abertura, dada pela gravadora, para que a capa e o *release* dos álbuns fossem feitos “por fora”, sem a

²⁵⁰ Zé Rodrix. Seção Anos 60, p.09.

²⁵¹ Por conta da crise do petróleo, a Odeon anuncia a redução de 40% em sua produção mensal em 1973. Idem. Ibidem, p.93.

²⁵² Novelli. Seção Anos 60, p.07.

²⁵³ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...* Op.cit., p.209.

²⁵⁴ Idem. Ibidem, p.310.

intervenção daquela²⁵⁵. No caso de Milton, o artista contava com a colaboração de seus parceiros do Clube. Cafi, fotógrafo “oficial” do grupo, fala de seu trabalho com Milton:

Quando eu fiz a capa do *Minas*, teve até todo um desenvolvimento. Se você prestar atenção, no *Milton* ele era um desenho; depois no *Clube da Esquina* eram os dois meninos; depois no *Milagre dos Peixes* era a mão; depois no outro *Milagre dos Peixes Ao Vivo*, era Milton de costas, no palco. Quando eu fiz *Minas*, eu tinha ido para uma aldeia indígena e tinha sacado aquela lente close-up. Quando cheguei aqui no Rio, eu me encontrei com Bituca e disse: “Pô, Bituca, você está muito legal, né?”. E ele disse: “Eu? Eu estou maravilhoso!”. Quando ele fez isso, eu “cléc”, bati. Quer dizer, era a primeira vez que ele aparecia, ele apareceu de estalo. E, nos primeiros dez dias, a capa saiu toda branca e o disco vendeu, sei lá, cinco mil cópias; 15 dias depois, saiu com aquela capa do *Minas* e o disco vendeu 120 mil cópias. E foi a explosão do Milton popularmente.²⁵⁶

Parece mesmo que a “explosão” de Milton aconteceu com o álbum *Minas*, de 1975, como conta Nelson Angelo:

Pelo que lembro, as grandes turnês do Milton começaram a partir do disco *Minas*. Aí sim, virou coisa grande. Começava geralmente aqui no Rio de Janeiro – no Maracanãzinho ou outro lugar grande – e ia para São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Norte, Nordeste, Sul inteiro... eram viagens enormes. Me lembro que se formou uma grande estrutura de produção. Tinham todos os recursos necessários para uma turnê. E os shows não eram para menos de dez, vinte mil pessoas, nunca! Ouvi pessoas dizerem que nunca tinham sentido uma vibração igual aquela. Era uma pulsação conjunta, você sentia que um som pesado era ouvido por uma pessoa em posição de lótus. Para mim, eram religiosas essas turnês do Milton.²⁵⁷

Com o sucesso de *Minas*²⁵⁸, Milton entraria para o rol dos bons vendedores de disco de MPB. Assim, boa vendagem e “prestígio artístico” lhe renderiam um convite. Em meados da década de 70, Marco Mazzola passa a ocupar a direção de uma gravadora recém-chegada ao Brasil: Ariola. Segue o diálogo entre o produtor e Ramon Segura, presidente da matriz alemã da gravadora:

²⁵⁵ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica...* Op.cit., p.179.

²⁵⁶ Cafi. Seção Clube da Esquina, p.14.

²⁵⁷ Nelson Angelo. Seção Clube da Esquina, p.09.

²⁵⁸ Conforme pesquisa do IBOPE, nas últimas semanas de dezembro de 1975, o álbum já aparece entre os mais vendidos em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, tanto na seção “Long-playings”, quanto na seção “Fitas”. Cf. Pesquisa de Vendagem de Discos, IBOPE, 1975, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP. Essas fontes me foram cedidas pela Profa. Sílvia Brügger, que as digitalizou para sua pesquisa “O Canto do Brasil Mestiço: Clara Nunes e o popular na cultura brasileira”.

Perguntei: “Ramon, em quanto tempo você quer fazer essa companhia ser conhecida no Brasil?” Ele me disse sem pestanejar: “O mais rápido possível”. Disse a ele que, para isso, tínhamos que contratar os dois melhores artistas e compositores do Brasil: Chico Buarque e Milton Nascimento. Ele me olhou atentamente e disse: “OK, o que temos de fazer?”.²⁵⁹

Enfim, em 1979, Milton grava *Sentinela*, já na gravadora Ariola, onde também seriam lançados os demais álbuns do recorte proposto para esta pesquisa. É de se destacar o fato de que, pela primeira vez, o artista era amparado por um produtor: “O Mazzola foi verdadeiramente o meu primeiro produtor. Antes, eu trabalhava com os meus parceiros e éramos nós mesmos, nossos próprios produtores”²⁶⁰ – o que não significou, como vimos no capítulo anterior, o afastamento de Milton de seus companheiros do Clube da Esquina.

Ampliando nossa questão para a indústria cultural, que inclui outras mídias além da fonográfica, em “Milagre dos Peixes”, canção do álbum homônimo, Milton e Fernando atacam a recém-chegada “TV a cores”:

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
um 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, um a mais
a falar dessa dor, a nossa dor

Desenhando nessas pedras
tenho em mim todas as cores
quando falo coisas reais
e num silêncio dessa natureza
eu que amo meus amigos

²⁵⁹ MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007, p.135.

²⁶⁰ Idem. *Ibidem*, p.147.

livre, quero poder dizer

Eu tenho esses peixes e dou de coração
eu tenho essas matas e dou de coração²⁶¹

Em oposição ao “milagre econômico”²⁶², Milton e Fernando propõem o “milagre dos peixes”, crítica aos processos de quantificação e mecanização do mundo, abraçados pelo regime militar. A canção começa com o falsete de Milton, que se acompanha ao violão, ao lado de Nelson Ângelo na viola e Naná Vasconcelos na percussão. Na segunda estrofe, a denúncia da aliança entre a recém-chegada “TV a cores” e a ditadura militar: “Telas falam colorido / de crianças coloridas / de um gênio, televisor / e no andor de nossos novos santos / um sinal de velhos tempos: / morte, morte, morte ao amor”. Walter Clark, um dos principais idealizadores da TV Globo, financiada pelo regime e, por isso, anunciadora de seus ideais, fala do surgimento da emissora:

A TV Globo se desenvolveu no período mais difícil da economia brasileira. Ela foi criada, gerada, gestada no período de 66 a 67 (...) A TV Globo nasceu num período de recessão do país. E teve seu crescimento num período em que o país teve grande crescimento.²⁶³

É impossível não associar os processos de desenvolvimento da emissora e do regime, o que leva Santuza Naves Ribeiro e Isaura Botelho a afirmarem: na virada dos anos 60/70, “a TV Globo assume efetivamente o ideário estatal da política de integração nacional”²⁶⁴.

Na terceira estrofe da canção, Milton reclama o que é “natural, orgânico, vivo e ‘dinâmico’”, nas palavras de Löwy e Sayre, e que é esquecido pela TV e pelo regime. Os dois últimos versos, reforçados pelo vocalize ao fundo, completam o crescimento da dinâmica que vinha desde o início da segunda estrofe e destacam a condição do artista solitário: “e eu apenas sou um a mais, um a mais / a falar dessa dor, a nossa dor”.

²⁶¹ “Milagre dos Peixes”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes*. Odeon: 1973. Em anexo: DISCO 1, faixa 7.

²⁶² De acordo com Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp, “na década de 1970, a expressão ‘milagre brasileiro’ passou a ser usada como sinônimo do *boom* econômico observado desde 1968 e também como instrumento de propaganda do governo”. PRADO, Luiz Carlos Delorme & EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura...* Op.cit., p.219.

²⁶³ Apud RIBEIRO, Santuza Naves & BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. Em CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santuza Naves. *ANOS 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p.94.

²⁶⁴ Idem. *Ibidem*.

Na quarta estrofe, o artista – que, contrário à opacidade do regime, tem em si “todas as cores” – integra-se de fato aos peixes e às matas, que antes eram seu objetivo, aquilo que ele via e buscava. Agora, através de sua arte, ele devolve o que a modernidade capitalista e a vigência de uma ditadura militar foram capazes de tirar: “Eu tenho esses peixes e dou de coração / eu tenho essas matas e dou de coração”. De volta ao falsete, Milton é acompanhado por uma orquestra de cordas, que sugere uma espécie de “reencantamento” daquela realidade. Ao fundo, os vocalizes criados pelo artista lembram o canto de pássaros, que continuam até o *fade out*.

Curiosamente, “Milagre dos Peixes”, apesar de sua crítica ao regime, não foi censurada. No entanto, boa parte do álbum sofreu com os cortes da censura, justamente em seu período de maior ação, nos famigerados “anos de chumbo”,²⁶⁵. Assim, questionamos: como se dá a relação de Milton e do Clube com a ditadura e a censura largamente imposta às manifestações artísticas do período?

II-3.3.1. Engajamento político

Em artigo publicado na revista “Veja”, de 1973, o crítico Tárik de Souza comenta o caso do mencionado *Milagre dos Peixes*, chamando a atenção para a peculiaridade do álbum, quanto à exploração de recursos sonoros pouco utilizados até então, em virtude dos cortes impostos pela censura:

...o disco conseguiu sobreviver às interferências de um parceiro inesperado, a Censura, que lhe subtraiu as letras de “Hoje é dia d’el Rey”, “Cadê” e “Escravos de Jó”. (...) Milton decidiu gravar apenas as melodias, superpondo-lhes ruídos, gritos, lamentações, ainda que isso, às vezes, agredisse os arranjos. (...) “Uma experiência interessante”, diz ele. “Usar a voz como instrumento musical, tirando o maior proveito de seus recursos e fugindo o máximo de qualquer esquema.” E seus contorcionismos vocais nunca poderão ser considerados gratuitos. Na verdade, estão sempre diretamente ligados a um conteúdo emocional, que o cantor é obrigado a transmitir sem o auxílio das palavras.²⁶⁶

²⁶⁵ A expressão “anos de chumbo” refere-se, grosso modo, ao período concentrado entre a promulgação do Ato Institucional nº 5, ou AI-5, em dezembro de 1968, e o fim do mandato do general Emílio Garrastazu Médici, em 1974. FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura...* Op.cit.

²⁶⁶ SOUZA, Tárik. Revista *Veja*, 11 de julho de 1973.

Em virtude da ação da censura, *Milagre dos Peixes* ganhou um novo sentido, tornando-se um LP praticamente instrumental e de caráter experimentalista. A princípio, a gravadora quis que Milton desistisse do álbum, no entanto o artista insistiu em manter as mesmas composições, expressando, através da *música*, aquilo que as *letras* foram impedidas de dizer:

MILTON – (...) eu tive muito problema, você sabe. Problema de censura nos discos, como o *Milagre dos Peixes*, que foi quase todo censurado. A Odeon queria que eu fizesse outro disco, eu falei: "não, vai sair desse jeito", usando a voz como instrumento, como uma arma. E olhe que tentaram censurar a voz também.

MÁRCIO – Acharam que a voz estava agressiva demais. Eu lembro disso, impressionante. Censuraram as palavras, você disse "tudo bem, eu canto sem palavras", aí acharam que tinha ficado mais forte e quiseram censurar a voz.²⁶⁷

Em “A chamada”²⁶⁸, por exemplo, Milton assina a música e a letra, sendo que a última se restringe ao verso: “Eu tô cansado, me salva”. O artista abre a canção com um vocalize suave e de clima triste, no que é logo acompanhado pelos efeitos de voz e percussão criados por ele próprio, Naná, Ronaldo, Cafi, Nico e Sirlan. À medida que a canção avança, a melodia vai atingindo regiões mais agudas, e substitui a tristeza por um clima de dor. Aqui, ao invés de aparecer como último recurso, o falsete é utilizado por Milton como “alternativa tímbrica”, elemento frequente na obra do intérprete²⁶⁹. “Cercado” por efeitos pouco usuais e cada vez mais intensos (que vão além da mera função de acompanhamento), o canto de Milton parece representar o artista que agoniza diante da forte opressão do regime, e que por fim canta: “Eu tô cansado, me salva”.

Mais tarde, quando as restrições e a repressão promovidas pelo AI-5 cediam lugar à abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel²⁷⁰, Milton dizia encontrar-se em meio a uma espécie de “fogo cruzado”:

²⁶⁷ Entrevista concedida a Márcio Borges, publicada originalmente no livreto da coleção “Milton Nascimento – Uma Travessia de Sucessos”, produzida por Seleções Reader’s Digest, s/d. Em www.museuclubedoesquina.org.br. Acesso em: mai. 2010.

²⁶⁸ “A chamada”, Milton Nascimento. NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes*. Odeon: 1973. Em anexo: DISCO 1, faixa 8.

²⁶⁹ Seção “O movimento”, escrita pelo musicólogo Ivan Vilela. Em www.museuclubedoesquina.org.br. Acesso em: mai. 2010.

²⁷⁰ SILVA, Francisco Carlos da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura...* Op.cit.

Eu viajava pelo Brasil todo, numa época em que a imprensa sempre acabava comigo. Então, os estudantes armavam shows e eu ia fazer, pra ajudar na causa. Fui parar no SNI, fui parar numa delegacia também, no Leblon; a polícia ficava na porta da casa da gente, pra vigiar as pessoas que chegavam lá, me acusando de uma porção de coisas, me proibindo de ir a São Paulo, pra visitar meu filho Pablo, essas coisas todas...²⁷¹

De um lado, a imprensa apontava e condenava os artistas da recém-criada MPB; de outro, a censura – e sua lógica de “produção da suspeita”²⁷² – potencializava ações subversivas por parte daqueles mesmos artistas, para além do conteúdo de suas obras. Assim, Milton é citado nas coleções do DOPS, em virtude de sua circulação social e não tanto pelo teor subversivo de sua obra ou declarações. Como foi levantado por Napolitano, o artista aparece na referida documentação, por suas “participações em festivais de MPB nos anos 60 (Informe de 4/77) e pela sua presença na Reunião Anual da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), em 1976 e 1977”²⁷³.

Dessa maneira, percebemos que, ao desenvolver sua trajetória sob a vigência de uma ditadura militar, o Clube da Esquina não deixaria de trazer as implicações daquela conjuntura. Mesmo com o processo de abertura do regime, canções como “Nos bailes da vida” e “Coração de estudante” tornar-se-iam verdadeiros hinos do movimento que ficou conhecido como “Diretas Já”. Ao revisitar a obra do grupo, Fernando Brant fala da relação entre música e engajamento:

O negócio da gente nunca foi pra baixo, sempre foi pra cima. Mesmo sem concordar com os acontecimentos, tem que ser uma coisa de energia positiva, a gente tinha a consciência de contestação mas também não ficava afundando, não era música de protesto. A gente estava consciente dos problemas mas jogando pra cima, porque as músicas de protesto são muito objetivas, são datadas e acabam ali naquela época. As músicas do Clube podem ser ouvidas ainda hoje e temos uma sensação boa.²⁷⁴

Ao criticar a canção de protesto, que acabou sendo tomada como o modelo de politização na MPB, Fernando não deixa de defender uma arte engajada, mas propõe uma relação entre música e engajamento menos “objetiva e datada” e por isso mais

²⁷¹ Entrevista concedida a Márcio Borges... Op.cit.

²⁷² MAGALHÃES, Marionilde. A lógica da suspeição sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, 1997, 17/34, 203-220.

²⁷³ NAPOLITANO, Marcos. *A produção do silêncio e da suspeita*... Op.cit, p.6.

²⁷⁴ Depoimento de Fernando Brant a Cybelle Tedesco, em abril de 1998. TEDESCO, Cybelle. *De Minas, mundo*... Op.cit., p.141.

sutil, capaz muitas vezes de se esquivar aos olhos atentos dos censores; além de “positiva, pra cima”, poderíamos dizer: utópica?

Em outra entrevista, o letrista amplia a questão para outros aspectos, que não apenas o enfrentamento político: “(...) eu pertenci a nada. Era só um cidadão e a política entrava, como todas as coisas da vida – amizade, amor, infância – entravam nas letras de música também”²⁷⁵. Postura parecida é a de Ronaldo Bastos, que confronta as dimensões estética e ideológica da canção: “É claro que eu sou um cara interessado na política, sou um cidadão, mas sou muito mais interessado em problemas estéticos”; e conclui apontando a música como seu principal espaço de atuação naquela realidade: “Eu fui militante integral – provavelmente era um militante 24 horas por dia – do Clube da Esquina”²⁷⁶. No mesmo sentido, Márcio Borges relembra:

Comecei a frequentar os primeiros núcleos de resistência armada à ditadura, mas não tive coragem. Eu falei: “Bom, meu altruísmo tem limite”. Eu não tenho vocação para mártir e sabia que aquilo ia terminar em martírio, como realmente terminou. Eu falei: “Não, eu vou ter que arranjar outra trincheira para lutar contra a ditadura. Essa trincheira vai ser esse barraco musical que a gente já está armando”.²⁷⁷

Mais adiante, Márcio diz que suas primeiras composições, diferentemente das de seus demais parceiros, faziam referências quase que diretas ao regime: “(...) comecei a dar um cunho cada vez mais panfletário para minhas letras, cada vez mais mal arrançadas, mal acabadas”, o que resultou na censura de várias delas. O letrista chegou ainda a propor o título “Documento Secreto nº 5” ao álbum que veio a se chamar *Clube da Esquina* – clara referência aos acontecimentos do ano de 1968.

De fato, os primeiros álbuns lançados pelo Clube trazem as marcas de jovens artistas que conviviam com a repressão e a perseguição na capital mineira, como relata Murilo Antunes:

Toda a juventude se engajava nas passeatas, ajudava a esconder as pessoas da polícia, panfletava. A ação dos estudantes foi muito importante para que acontecesse essa reação. Eu participava do Diretório Acadêmico do Colégio Estadual e ele fazia a ligação dos

²⁷⁵ Fernando Brant. Seção Clube da Esquina, p.09.

²⁷⁶ Ronaldo Bastos. Seção Clube da Esquina, pp.06 e 07.

²⁷⁷ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.16.

secundaristas com os universitários, então a gente ia panfletar nas escolas, avisando das passeatas, das novas ações.²⁷⁸

Assim, as trajetórias de Fernando, Márcio, Ronaldo e Murilo – que integravam o “time dos letristas” do Clube da Esquina – deram sentidos diferentes às suas composições: umas mais incisivas, no que diz respeito à relação “artista x regime”, outras mais sutis; o que acabou por conferir diversidade à obra do grupo, igualmente híbrida, como vimos, na sua dimensão estética.

Poderíamos trabalhar, aqui, uma série de canções. No entanto, como optamos por ir além do “jogo cooptação-resistência”, priorizando o universo mais amplo do romantismo revolucionário, nos limitaremos a “O que foi feito de vera / O que foi feito de Vera”, canção que possui duas “letras”, uma de Fernando e outra de Márcio, e pode ser entendida como uma tentativa de síntese e revisão da obra do Clube, na sua relação com a realidade brasileira das décadas de 1960 e 70. Sobre ela, comenta o primeiro de seus autores:

Eu e o Marcinho não sabíamos que o Milton mandara a música para nós dois. Eu fiz um balanço do que fizéramos até então e uma profissão de fé do que faríamos daí pra frente. O que foi feito de vera, de verdade. O Marcinho se reportou à canção “Vera Cruz”, que ele compusera há tempos com o Milton. As duas letras, juntas, se casaram magnificamente, sinal de que os parceiros se entendiam muito bem.²⁷⁹

Milton conta que, ao compor, já sabia intuitivamente qual dos letristas iria concluir a canção. Dessa vez, no entanto, ele confiou uma única a dois de seus parceiros mais frequentes. Vejamos a primeira versão, “O que foi feito de vera”, de Fernando Brant:

O que foi feito amigo
De tudo que a gente sonhou
O que foi feito da vida
O que foi feito do amor
Quisera encontrar
Aquele verso menino
Que escrevi há tantos anos atrás

²⁷⁸ Murilo Antunes. Seção Clube da Esquina 2, pp.06 e 07. Artistas do Clube, como Murilo Antunes e Márcio Borges contam ainda que deram abrigo a sujeitos perseguidos pelo regime.

²⁷⁹ Depoimento de Fernando Brant na “Exposição Clube da Esquina 2”, dedicada ao álbum de 1978. Em www.museuclubedaesquina.org.br. Acesso em: mai. 2010.

Falo assim sem saudade
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito
Mais vale o que será
E o que foi feito
É preciso conhecer
Para melhor prosseguir

Falo assim sem tristeza
Falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos
Que nós iremos crescer
Outros outubros virão
Outras manhãs plenas de sol e de luz

Numa espécie de diálogo com Milton, Fernando pergunta: “O que foi feito amigo / de tudo que a gente sonhou?”; e lembra nostálgico de seu “verso menino”, escrito “há tantos anos atrás”, como que evidenciando a distância entre o *passado* e o *presente*²⁸⁰. Na segunda estrofe, temos o que o autor chama de “profissão de fé”. Primeiro, a ressalva: “Falo assim sem saudade / Falo assim por saber”; depois, a avaliação: “Se muito vale o já feito / Mais vale o que será”; e, por fim, a valorização da história: “E o que foi feito / É preciso conhecer / Para melhor prosseguir”. Na estrofe seguinte, Fernando cita uma de suas primeiras parcerias com Milton, a canção “Outubro”: “Ah, jogar o meu braço no mundo / fazer meu outubro de homem” – referência à Revolução de Outubro, segunda etapa da Revolução Russa de 1917. O último verso da canção merece destaque: se para os românticos, a luz constituía o “emblema clássico do racionalismo” – e por isso preferiam a noite: “espaço de sortilégios, mistério e magia”²⁸¹ –, durante o regime militar houve uma inversão daquelas conotações, passando a noite a representar os duros anos de repressão às artes²⁸². Assim sendo, não é de se estranhar que Fernando aspire “outras manhãs plenas de sol e de luz”.

Segue, agora, a segunda versão, “O que foi feito de Vera”, de Márcio Borges:

Alertem todos alarmas
Que o homem que eu era voltou
A tribo toda reunida

²⁸⁰ Segundo Ridenti, “a nostalgia está no âmago da atitude romântica, remetida a valores pré-capitalistas, nostalgia entendida em seu sentido etimológico de ânsia dolorida por um retorno ao passado”. RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro... Op.cit., p.243.

²⁸¹ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*... Op.cit., p.54.

²⁸² VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70*... Op.cit., p.93.

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
De Vera nunca se acabe
Abelha fazendo o seu mel
No canto que criei
Nem vá dormir como pedra
E esquecer o que foi feito de nós²⁸³

À primeira vista, a versão de Márcio parece ligar-se mais ao presente que ao passado. No entanto, as referências ao último não estão de todo ausentes: “Alertem todos alarmas / Que o homem que eu era voltou”. Os versos seguintes: “A tribo toda reunida / Ração dividida ao sol”, dão continuidade à referência de Fernando à Revolução Russa, primeira tentativa de implantação do socialismo, sistema contrário à desigualdade social – o que levou o compositor a afirmar, como vimos, que “as duas letras, juntas, se casaram magnificamente”.

Nos próximos versos, Márcio rememora um “passado de glória”, momento em que seu ativismo e de seus companheiros parecia estar no auge: “Quando o descanso era luta pelo pão” – se o descanso era luta, não havia descanso; “Quando o cansaço era rio / E rio qualquer dava pé” – o cansaço era rio que dava pé, raso, não profundo, ou seja, aqueles jovens artistas eram incansáveis! Até o fim da canção, Márcio faz um apanhado de composições anteriores, revendo algumas delas: no último verso citado, a referência a “Saídas e Bandeiras”: “O que vocês diriam dessa coisa / que não dá mais pé?”; em “E a cabeça rodava / Num gira-girar de amor”, a “Gira, girou”: “Gira, girou / a roda de palmas saudou meu amor”. “Fé cega, faça amolada” é revista: “E até mesmo a fé / Não era cega nem nada”, tendo no verso seguinte a sua redefinição: “Era só nuvem no céu e raiz”. Esse verso é significativo do romantismo de Milton e do Clube e, por isso, dá

²⁸³ “O que foi feito de vera / O que foi feito de Vera”, Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges. NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978. Em anexo: DISCO 1, faixa 9.

nome a esta dissertação: nele, temos a conjugação da *raiz*, a origem interiorana, o passado, à *nuvem no céu*, representando as utopias revolucionárias. Ocorre ainda referência à canção “Amor de índio”: “Abelha fazendo o seu mel” e, é claro, a “Vera Cruz”, de Milton e Márcio, gravada no álbum *Courage*, de 1968.

A primeira versão é basicamente interpretada pela convidada Elis Regina, e a segunda, por Milton. “O que foi feito de vera / O que foi feito de Vera” é introduzida pelo vocal do coro, composto pelos próprios músicos que participam da gravação. O canto de Elis, embora leve, é projetado, sobretudo no quarto verso de cada estrofe, no que é seguido pelo vocal formado por Lô Borges e Gonzaguinha. Na terceira estrofe, Milton faz, ao fundo, um vocalize que remete ao tema de “Vera Cruz”, que, na passagem para a segunda versão, é retomado pelo violão e, em seguida, pelo canto quase rasgado de Elis. A canção, que até então se resumia a voz, violão e vocal, é incrementada pelos demais instrumentos, destacando-se a bateria de Nenê, que faz lembrar o som de tambores. Na última estrofe, temos Milton e Elis juntos, o coro; em seguida, o tema de “Vera Cruz” em falsete e violão apenas; e finalmente o retorno da banda e de Elis com aquele mesmo tema, até o *fade out*.

Curiosamente, o arranjo, a cargo de César Camargo Mariano, casa com as versões de Fernando e Márcio: a primeira, mais nostálgica, é interpretada por Elis, acompanhada basicamente pelo violão; já a segunda, mais incisiva, cresce com a utilização de toda a banda. Da mesma forma, ao remeter-se ao tema de “Vera Cruz”, Milton vai ao encontro dos dois letristas, ao reverem os principais trabalhos do Clube, o que é – nos dizeres de Fernando – “sinal de que os parceiros se entendiam muito bem”.

II-3.4. Desencantamento do mundo

Sobre a crítica romântica ao “desencantamento do mundo”, escrevem Löwy e Sayre:

Em uma célebre passagem do Manifesto do partido comunista, Marx constatava que os frêmitos sagrados, as exaltações piedosas e o entusiasmo cavalheiresco do passado tinham sido submergidos pela burguesia “na água glacial do cálculo egoísta”. (...) É possível considerar o romantismo como sendo, em larga medida, uma reação do “entusiasmo cavalheiresco” contra a “água glacial” do cálculo

racional e contra o *Entzauberung der Welt* – conduzindo a uma tentativa, quase sempre desesperada, de *reencantar o mundo*.²⁸⁴

Nos anos 60, como dissemos, as manifestações artísticas marcadas pela ideologia nacional-popular apostavam no *povo*, sobretudo aquele que vivia no interior do país, como mantenedor dos “frêmitos sagrados”, das “exaltações piedosas” e do “entusiasmo cavalheiresco” do passado. Na década seguinte, o Clube da Esquina traria as marcas daquela ideologia, como vemos no relato de Márcio Borges, ao destacar a importância do filme “Jules et Jim”, de François Truffaut, para a sua trajetória artística e a de Milton:

Eu e Bituca fizemos talvez a declaração mais linda de amor que duas pessoas possam ter feito uma pra outra: nós declaramos ali o nosso amor pela humanidade inteira. Uma paixão muito profunda mesmo, um amor muito profundo pelo povo, pelas pessoas, pelo povo desprovido. (...) Ali, eu e Bituca declaramos um amor lindo um pelo outro, uma fidelidade a essa história que havia sido inspirada pelo “Jules et Jim”. A gente fez uma declaração de amor à música, à arte, ao cinema, ao povo, à liberdade, a tudo aquilo que a gente estava sendo privado exatamente naquele momento.²⁸⁵

Fica evidente ainda a difícil relação entre os jovens artistas e a já tratada opressão característica do regime militar, que naquele momento se intensificava. Assim, o Clube dedicar-se-ia a positivar os estigmas negativos que a modernidade transferia ao “interior” e seu modo de vida. É o que vemos, por exemplo, na canção “Notícias do Brasil (Os pássaros trazem)”, de Milton e Fernando Brant:

Uma notícia tá chegando lá do Maranhão
não deu no rádio, no jornal ou na televisão
veio no vento que soprava lá no litoral
de Fortaleza, de Recife e de Natal

A boa nova foi ouvida em Belém, Manaus
João Pessoa, Teresina e Aracaju
e lá do norte foi descendo pro Brasil central
chegou em Minas, já bateu bem lá no sul

Aqui vive um povo que merece mais respeito, sabe?
e belo é o povo como é belo todo amor
aqui vive um povo que é mar e que é rio
e seu destino é um dia se juntar

²⁸⁴ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit., p.51.

²⁸⁵ Márcio Borges. Seção Clube da Esquina, p.10.

O canto mais belo será sempre mais sincero, sabe?
e tudo quanto é belo será sempre de espantar
aqui vive um povo que cultiva a qualidade
ser mais sábio que quem o quer governar

A novidade é que o Brasil não é só litoral
é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul
tem gente boa espalhada por esse Brasil
que vai fazer desse lugar um bom país

Uma notícia tá chegando lá do interior
não deu no rádio, no jornal ou na televisão
ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil
não vai fazer desse lugar um bom país²⁸⁶

“Curta e grossa”, a canção de 1953 alerta: “ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil / não vai fazer desse lugar um bom país”. A melodia repetitiva, assertiva, é cantada por Milton, que deixa de lado os ornamentos característicos de sua interpretação. A “notícia” aparece na “parte b” (3ª e 4ª estrofes) e é evidenciada pela marcação da bateria de Robertinho Silva. Essa parte é retomada no solo de flautas de Mauro Alceu Amoroso Lima Senise, que remete ao canto dos pássaros, responsáveis por trazer as “notícias do Brasil”. De clima exortativo, a canção termina num crescente, seguido de uma interrupção brusca dos instrumentos.

No mesmo álbum, *Caçador de mim*, outra faixa denuncia o refluxo das utopias revolucionárias no início dos anos 80. Em “Sonho de moço”, música de Francis Hime e letra de Milton, o artista introduz: “Pensam que não vale mais eu vir cantar / rumos de povo, coisa e tal”, e conclui reafirmando a sua condição de herdeiro daquelas utopias: “Que importa se estou a repetir / sessenta e oito, qualquer dano, o dano todo / quero acreditar”²⁸⁷.

De maneira geral, a oposição rio/mar, como representativa do Brasil do interior e o do litoral, é freqüente na obra de Milton, ocorrendo já no primeiro álbum do recorte proposto²⁸⁸. Como bem definiu o cineasta Ruy Guerra: “Antes de ser ligado a qualquer

²⁸⁶ “Notícias do Brasil (Os pássaros trazem)”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. ARIOLA, 1981. Em anexo: DISCO 1, faixa 10.

²⁸⁷ Analisando o banco de dados feito a partir da obra de Milton Nascimento, percebemos a aproximação entre as temáticas abordadas nas letras escritas pelo artista, como “Sonho de moço”, e aquelas escritas por Fernando Brant, sobretudo no que diz respeito ao interesse de ambos pela categoria *povo*. Acreditamos que essa identificação explique a predominância de parcerias entre Milton e Fernando, como foi verificado na tabela do capítulo anterior.

²⁸⁸ Em “Amigo, amiga”, temos: “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

coisa, Milton é ligado à terra. Como Caymmi, de outro modo, foi ligado ao mar”²⁸⁹. No entanto, o interior – o “coração do Brasil” – revelado pelo Clube, tem nome: chama-se Minas Gerais. Assim, o romantismo de nossos artistas personifica-se na mineiridade construída e valorizada pela obra do grupo.

Em 1973, a revista “Veja” trazia a seguinte apreciação sobre o álbum *Clube da Esquina*: “Dois LPs facetados de belas imagens de Minas e Espanha”²⁹⁰. Antes de nos dedicarmos às “imagens de Minas”, tratemos das de Espanha – certa canção nos permite inclusive perfazer esse trajeto. Segundo Milton, “San Vicente” foi responsável por inaugurar a relação do Clube com artistas de outros países latino-americanos: “Começaram a aparecer gravações de “San Vicente” de pessoas da América Latina que eu nem sabia que me conheciam. Foi o primeiro grande elo com o pessoal do Chile, do México, da Venezuela, da Argentina, do Uruguai...”²⁹¹.

Fernando Brant, autor da letra da canção, diz que apesar de ser um lugar imaginário, “San Vicente” representava a condição análoga de vários países da América Latina, que no período viviam sob a vigência de regimes militares:

Essa música, sem a letra, fez parte da trilha sonora da peça de teatro “Os convalescentes”, do Zé Vicente, com trilha do Bituca. É uma história passada num lugar chamado San Vicente, onde acontece um golpe militar. E aí quando eu fui escrever a letra, eu quis fazer uma síntese do sentimento passando pela América Latina inteira: começou aqui, passou pela Argentina, Uruguai, Chile...²⁹²

Esse fato acompanha um movimento mais amplo, iniciado ainda nos anos 60, e que ficou conhecido como “terceiro-mundismo”²⁹³. Na América Latina, observamos a construção de uma identidade “latino-americana”, encabeçada por intelectuais e artistas que viviam realidades parecidas e, por isso, identificavam-se também quanto aos seus propósitos. Ao longo da década de 70, Milton e o Clube gravariam com importantes

me leve no rumo do mar / Mas falta amigo, amiga”. “Amigo amiga”, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Odeon: 1970.

²⁸⁹ Em NASCIMENTO, Milton. *Nova História da Música Popular Brasileira – Milton Nascimento*. 2ª edição - revista e ampliada. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

²⁹⁰ Revista “Veja”. Janeiro de 1973.

²⁹¹ Milton Nascimento. Seção Clube da Esquina, p.15.

²⁹² Depoimento de Fernando Brant a Cybelle Tedesco, em abril de 1998, na cidade de Belo Horizonte. TEDESCO, Cybelle. *De Minas, mundo...* Op.cit., p.141.

²⁹³ De acordo com Ridenti, “As lutas de emancipação nacional e o distanciamento do socialismo soviético pareciam abrir alternativas libertadoras, *terceiro-mundistas*, para a humanidade – diferentes da polarização da Guerra Fria, entre os aliados dos EUA e os alinhados à União Soviética”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.34.

nomes, como a argentina Mercedes Sosa e o Grupo Água, do Chile; além das significativas releituras de canções da também chilena Violeta Parra e dos cubanos Pablo Milanés e Silvio Rodriguez²⁹⁴.

Segue então a letra de “San Vicente”, de Milton e Fernando:

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

A 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 acontecia
eu estava em San Vicente
coração americano
um sabor de vidro e corte²⁹⁵

São claras as referências aos regimes de exceção que vigoravam no continente nos anos 60 e 70. A opressão: “um gosto vidro e corte”, é enfrentada, mas com ternura²⁹⁶: “um sabor de chocolate”; a dualidade também se faz presente em outro verso: “um sabor de vida e morte”. No entanto, a situação parecia se agravar: “As horas

²⁹⁴ Com Mercedes Sosa, Milton grava “Volver a los 17” (*Geraes*, 1976), de Violeta Parra; e “Sueño con serpientes” (*Sentinela*, 1980), de Silvio Rodriguez. O Grupo Água aparece em “Caldera”, de Nelson Araya, e participa da gravação de outras canções do mesmo álbum *Geraes*. Em *Clube da Esquina 2*, de 1978, Milton grava “Casamiento de negros”, canção recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra, e interpreta, ao lado de Chico Buarque, a sugestiva “Cancion por la unidad de Latino America”, de Pablo Milanés. Lembrando que já no LP *Clube da Esquina*, de 1972, Milton demonstraria seu interesse pelas sonoridades espanholas, com a gravação de “Dos cruces”, do espanhol Carmelo Larrea.

²⁹⁵ “San Vicente”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton & BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon: 1972. Em anexo: DISCO 1, faixa 11.

²⁹⁶ O ideal de engajamento de Che Guevara, morto em fins dos anos 60, continuaria inspirando as lutas das esquerdas latino-americanas: “Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás”. Em PAIVA, Marcelo Whately (Org.). *O pensamento vivo de Che Guevara*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

não se contavam”, o tempo se arrastava, “e o que era negro anoiteceu” – a noite agravava o que já era negro, lembrando que a canção foi composta ainda nos “anos de chumbo” da ditadura brasileira.

No arranjo, percebemos a inclusão de instrumentos e elementos à medida que cada seção se inicia²⁹⁷. Começa com voz e violão e entram as palmas; na segunda seção, a guitarra; na passagem para a terceira, o piano, acompanhado logo em seguida pelo baixo, a percussão e os sinos. A sonoridade espanhola emerge do arranjo e é evidenciada pela interpretação de Milton, sobretudo nos ornamentos e no vocalize realizado no fim da canção, e também no rasgueado do violão²⁹⁸.

No entanto, para nossa surpresa, ao entrevistarmos o violonista Gilvan de Oliveira, descobrimos que aquela sonoridade esconde um elemento importante:

(...) muita gente toca a música do Milton como se fosse *jazz*, mas na essência ela não é *jazz*, ela é brasileiríssima e mineiríssima, com todas as letras. Se você pegar um congado, um moçambique, um catopê – a obra do Milton tem isso. “Raça” é um catopê; “San Vicente” é uma influência latina, mas é como se fosse um moçambique, pelo seu compasso 6/8. Tem essas influências, essa mistura...²⁹⁹

Gilvan não nega a sonoridade espanhola de “San Vicente”, o que ele chama de “influência latina”, mas nos apresenta um elemento novo: o elo entre a canção e o moçambique, um dos sete grupos ou guardas do congado mineiro³⁰⁰. Não é a toa que Ivan Vilela afirma que os artistas do Clube “acabam por resgatar uma África que não veio pela via do samba e nem do candomblé. Trazem uma África mineira, irmã dos congados, moçambiques, caiapós e tambus”³⁰¹ – questão que será aprofundada no capítulo seguinte.

²⁹⁷ NUNES, Thais. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Op.cit.

²⁹⁸ O rasgueado é uma técnica de mão direita, muito utilizada no flamenco. Em <http://www.wikipedia.org/>. Acesso em: abr. 2010.

²⁹⁹ Entrevista de Gilvan de Oliveira ao autor, em abril de 2008, na cidade de Barbacena, Minas Gerais. Gilvan foi professor e, mais tarde, coordenador da instituição criada por Milton e Wagner Tiso, “Música de Minas – Escola Livre”, em Belo Horizonte, no início dos anos 80.

³⁰⁰ Para além das divergências sobre sua origem, se também ibérica – tendo o catolicismo português fornecido os elementos europeus de devoção à Senhora do Rosário, enquanto os negros, de posse desses ingredientes, deram forma ao culto e à festa –, ou propriamente africana (sobretudo das áreas do Congo, Angola e Moçambique), o congado mineiro é dividido em sete grupos ou guardas: candombe, congo, moçambique, vilão, catopês, marujos e caboclos. QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *A música no contexto congadeiro*. Em <http://www.unimontes.br/unimontescientifica>. Acesso em: out. 2009.

³⁰¹ O musicólogo e professor Ivan Vilela é quem assina a seção “O Movimento”, do *site* oficial do Clube da Esquina. Em www.museuclubedadesquina.org.br. Acesso em: mai. 2010.

Assim, questionamos: como os artistas do Clube da Esquina se relacionam com a cultura popular mineira? O que caracteriza a mineiridade anunciada pelo grupo? Qual a sua relação (dela) com a prática romântica característica das manifestações artísticas do período? Para responder tais questões, fazemos antes uma breve discussão acerca das ideias de identidade, regionalismo e mineiridade.

II-3.4.1. Minas e a mineiridade

“Aí está Minas: a mineiridade”³⁰², define João Guimarães Rosa. Mas como podemos compreendê-la? Seria, a mineiridade, uma essência inata dos mineiros?

Benedict Anderson fala da dificuldade de definição científica da nação, da consciência nacional, das identidades. No entanto, o autor não hesita em reconhecer a existência delas³⁰³. Assim, como definir a mineiridade? Afinal, ela existe. Pierre Bourdieu, citando Paul Bois, afirma que “o que faz a região não é o espaço, mas sim o tempo, a história”³⁰⁴. Talvez essa seja uma pista preciosa na busca pelo enigma da mineiridade ou, quem sabe, das mineiridades, afinal: “Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas”. A diversidade de representações do estado, da região, levaria Rosa a um questionamento que também é nosso: “Se são tantas Minas, porém, e contudo uma, será o que a determina, então, apenas uma atmosfera, sendo o mineiro o homem em estado minasgerais?”³⁰⁵

A mineiridade emerge então como uma “comunidade imaginada”, utilizando o conceito de Anderson: “Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, (...) nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão”³⁰⁶. A concepção do autor, em que nos apoiamos, vai de encontro à de Eric Hobsbawm, para o qual as nações – ou, neste caso, as regiões – “são fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser

³⁰² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.273.

³⁰³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p.115.

³⁰⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Op.cit., pp.270 e 272.

³⁰⁶ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p.14.

analisadas de baixo”³⁰⁷, o que nos passa a ideia, em última instância, de imposição e falseamento. Mais adiante, o autor confirma nossa impressão, afirmando que as massas populares são as últimas a ser afetadas pela “consciência nacional”.

Assim, em meio a lutas simbólicas, diferentes representações de Minas Gerais e de seu povo foram forjadas ao longo da história, motivadas pelos mais diversos interesses. Sabendo-se que nosso objetivo não é desmontar o mito da mineiridade³⁰⁸, mas analisar a sua construção e valorização pelo Clube, enquanto tentativa de “reencantamento” do mundo e crítica à modernidade capitalista, resolvemos então sintetizar aquelas representações em duas principais, que nos ajudarão a compreender a obra de Milton e seus parceiros.

Analisando o livro “Compêndio narrativo do peregrino da América”, publicado por Nuno Marques Pereira em 1728, Regina Horta Duarte atesta a imagem negativa da província naquele período:

Minas parece reunir tudo o que era visto como moralmente negativo pelo autor: homens e mulheres pactuados com o diabo pela garantia de enriquecimento, padres corruptos e libidinosos, “homens decompostos, em ceroulas e camisas, com coroas nas cabeças, tocando violas e pandeiros, dançando com mulheres”. Nessas terras reinavam o jogo e a vadiagem, pois o ouro estava nas mãos de maus cristãos, avarentos e viciosos.³⁰⁹

No entanto, aquela impressão permaneceria mesmo com o declínio da extração do ouro na província. Já em meados do século XX, observamos uma inversão e posituação da identidade mineira, que ganhava o neologismo afetivo de *mineiridade*. Os intelectuais responsáveis pela nova representação buscavam sua origem na chamada Guerra dos Emboabas, ironicamente contemporânea daquela primeira imagem. Nela, aqueles que ficaram conhecidos como emboabas derrotaram os bandeirantes e seu espírito desordeiro, fazendo prevalecer a ordem, mais ajustada ao “caráter” do mineiro:

³⁰⁷ HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp.20 e 21.

³⁰⁸ De qualquer maneira, concordamos com o historiador francês Raoul Girardet, para quem “é erradamente que se crê que o mito é sempre mentiroso. O mito torna-se história. Ele é o impulso psicológico, a inspiração ideal, que pode conduzir os homens para o bem ou para o mal, mas que lhes é de qualquer modo indispensável”. Apud. REIS, Liana Maria. *Mineiridade: identidade regional e ideologia*. Em *Cadernos de História*. Belo Horizonte, v.9, n.11, 1º sem. 2007, p.90.

³⁰⁹ DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995, p.93.

(...) uma série de obras de caráter sociológico dedicou-se à definição de uma mineiridade e ao estabelecimento de uma missão de Minas em relação ao resto da nação. Foi construída uma identidade à qual foram remetidas inúmeras características: sobriedade, prudência, calma, amor à garantia e à segurança, gosto pela ordem e pela estabilidade, sedentarismo, apego à família, senso econômico, austeridade.³¹⁰

Em 1945, era editado o livro “Voz de Minas – Ensaio de sociologia regional brasileira”, de Alceu Amoroso Lima, também conhecido pelo pseudônimo de Tristão de Ataíde. É provável que ele tenha sido o primeiro intelectual a contribuir para a construção da mineiridade: “O Brasil é um só e cada grupo de sua população tem qualidades que entram em composição com os outros grupos para constituir a psicologia coletiva do povo brasileiro. (...) Creio na missão de Minas no Brasil” – que pode ser resumida no “tríplice papel de compensação, de equilíbrio e de moderação”³¹¹.

A ligação entre essa representação e a obra de Milton e o Clube fica evidente no texto “A caminho da utopia”, escrito por Fernando Brant e publicado no encarte do álbum *Caçador de mim*, de 1981:

Aqui na esquina acaba de morrer um humanista (Mello Cançado, professor da generosidade). *Na televisão e nos jornais o mestre Alceu dá um banho de vida e lucidez*. Meu pai, menino de 70 anos, me dá lições diárias de sabedoria e esperança. E o que dizer do Drummond? Estão velhos ou mortos os homens que acreditam nos homens? Os justos estarão no fim? Não e não. (...) ³¹² [grifo nosso]

O “mestre Alceu”, o mesmo Alceu Amoroso Lima, é evidenciado como um daqueles que se colocavam “a caminho da utopia”, importante elemento das práticas romântico-revolucionárias. No entanto, de que maneira o Clube contribui para a consolidação da mineiridade?³¹³

³¹⁰ Idem. *Ibidem*, p.95.

³¹¹ LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas – Ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1946, 2ª edição, pp.15-16; 11.

³¹² NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. ARIOLA: 1981.

³¹³ A mineiridade e sua “missão conciliadora no Brasil” seriam, mais tarde, exploradas por um certo conservadorismo político para a candidatura de Tancredo Neves à presidência do país, em 1985. Apesar de esta dissertação não se dedicar exclusivamente à discussão da mineiridade, acreditamos que o Clube da Esquina não tenha feito aquele uso do regionalismo mineiro, embora algumas de suas canções tenham se tornado “trilha sonora” da campanha das Diretas Já. Defendemos a ideia de que, no lugar de algo monolítico, os mitos se mantenham em constante transformação, sendo reelaborados, reinventados pelos mais diversos sujeitos que deles se apropriam.

II-3.4.2. Minas, Milton e o Clube

Já naquela que podemos chamar de “1ª fase” da obra de Milton, que abrange os álbuns *Milton Nascimento / Travessia* (1967); *Courage* (1968); *Milton Nascimento* (1969), e não foi contemplada no recorte proposto para esta pesquisa, podemos perceber a presença de elementos da cultura popular mineira, como também ressaltou Idelber Avelar:

O primeiro LP de Milton, de 1967, já o anunciava como o músico e vocalista que expressaria, como nenhum outro, a atmosfera sombria da época, *assim como a mineiríssima melancolia ante a modernização que eliminava as maria-fumaças e os becos barrocos, pré-modernos das vilas coloniais.*³¹⁴ [grifo nosso]

Em *Milton*, álbum de 1970 e primeiro de nosso recorte, observamos uma abertura dos parâmetros estéticos da fase anterior. No entanto, embora notemos um movimento de crescente hibridização dentro do Clube, a mineiridade permaneceria como uma de suas constantes (e arriscaríamos dizer que permanece até hoje, em diferentes graus, nos trabalhos daqueles artistas). O soprista Nivaldo Ornelas destaca a inserção desse elemento no álbum *Clube da Esquina*, de 1972:

“Eu identifico todas as influências mineiras no disco *Clube da Esquina*, todas. Em Minas Gerais, a música é muito religiosa, introspectiva, tem aquela atmosfera de enlevo e fé. Aquele clima intimista está presente. As folias de reis, as congadas...”³¹⁵.

Os contatos de nossos sujeitos com a cultura popular mineira viriam desde cedo, quando Milton e Wagner eram crianças que viviam no interior do estado, como relembra o último:

As procissões religiosas em Três Pontas tiveram muita influência sobre a minha formação musical. Nas procissões, cada família tinha o seu pacinho... Eu enfeitava o pacinho do meu avô e as procissões passavam tocando e cantando. Eu tinha aqueles primos mais velhos, que cantavam como tenores; as primas, que catavam como sopranos.

³¹⁴ AVELAR, Idelber. *De Milton ao metal: política e música em Minas*. Em: ArtCultura, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, nº 9, 2004, pp.33 e 34.

³¹⁵ Nivaldo Ornelas. Seção Anos 60, p.11.

Aquilo tudo, todo ano, quando você tem cinco, seis anos, vai entrar de alguma forma em você... O órgão da igreja, tudo isso faz parte.³¹⁶

Em ambos os relatos, percebemos a importância da religião – seja católica, “erudita”, na falta de termo melhor; ou de cunho popular, fruto de combinações diversas – no cotidiano das Minas Gerais. Löwy e Sayre destacam inclusive a ligação entre romantismo e religiosidade: “Um das principais modalidades românticas de reencantamento do mundo é o retorno às tradições religiosas (...)”³¹⁷. Em depoimento publicado no dossiê sobre mineiridade da revista “Cadernos de História”, Fernando Brant trata dessa questão:

A mistura de tradições católicas com elementos místicos africanos encontrou aqui, nesta farofa de cores e semblantes que somos, o lugar ideal para se materializar. A riqueza da música mineira vem daí; é do beber nessas tradições que está o principal veio de nossa musicalidade.³¹⁸

Nesse sentido, a canção “Sentinela” ilustra a forte ligação entre a obra de Milton e o catolicismo mineiro:

Morte, vela
sentinela sou
do corpo desse meu irmão que já se vai
revejo nessa hora tudo que ocorreu
memória não morrerá

Vulto negro em meu rumo vem
mostrar a sua dor
plantada nesse chão
seu rosto brilha em reza
brilha em faca e flor
histórias, vem me contar
longe, longe ouço essa voz
que o tempo não levará

“Precisa gritar sua força, é irmão
sobreviver
a morte inda não vai chegar
se a gente na hora de unir
os caminhos num só
não fugir nem se desviar”

³¹⁶ Wagner Tiso. Seção Clube da Esquina, p.03.

³¹⁷ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op. Cit., p.51.

³¹⁸ BRANT, Fernando. Música e mineiridade. Em *Cadernos de História*. Op. Cit., p.134.

“Precisa amar sua amiga, é irmão
e lembrar
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

Longe, longe ouço essa voz
que o tempo não vai levar³¹⁹

A letra da canção, escrita por Fernando Brant, parece narrar um velório: “Morte, vela / sentinela sou / do corpo desse meu irmão que já se vai”. O autor conta que, a princípio, a letra trataria de Sr. Francisco, “um preto velho, grandão, que fazia o café” no juizado de menores de Belo Horizonte, onde também trabalhara Fernando. No entanto,

(...) eu fiz outra coisa. Na realidade, foi um ponto de partida para outras coisas completamente diferentes. O Bituca me perguntou: “Isso não ia ser sobre o Seu Chico, pô?”. E acabou não sendo. Mas muitos anos depois, quando ele morreu, eu vi uma cena que era mais ou menos aquela que eu tinha imaginado.³²⁰

De fato, aparecem algumas referências ao Sr. Francisco: “Vulto negro em meu rumo vem” – aqui, o termo “negro” deixa a conotação comum aos tempos de ditadura e passa a representar o personagem. Fernando conta ainda que, “no fim da tarde, quando ficava tranquilo, a gente sentava num banco e ele ficava contando as histórias dele, e eu aprendi muitas coisas”³²¹ – o que o levaria a escrever, num gesto que mais tarde lhe pareceu premonitório: “longe, longe ouço essa voz / que o tempo não levará”.

A principal característica da canção é que ela, como muitas outras do Clube, combina diferentes temáticas ao mote, o que acaba provocando a já tratada impressão de

³¹⁹ “Sentinela”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Ariola, 1980. Em anexo: DISCO 1, faixa 12.

³²⁰ Fernando Brant. Seção Clube da Esquina, p.09.

³²¹ Idem.

“hermetismo” da obra do grupo³²². Na 3ª e 4ª estrofes, que seriam “conselhos” do Sr. Francisco ao jovem Fernando, temos a temática social: “a morte inda não vai chegar / se a gente na hora de unir / os caminhos num só / não fugir nem se desviar”, embora o regime já vivesse seu período de abertura; e, em seguida, a amorosa: “liberdade buscar / na mulher que você encontrou”.

Gravada em uma capela, com banda, orquestra e um coro de Beneditinos, “Sentinela” reproduz a atmosfera de um culto religioso. O arranjo, do próprio Milton, merece destaque. No início da canção, o catolicismo revela-se em dois níveis: o “Tantum Ergo”, entoado pelo canto gregoriano: “*Tantum ergo sacramentum / veneremur cernui / et antiquum documentum / novo cedat ritui / Praestet fides supplementum / sensuum defectui (...)*”³²³; e a interpretação de Nana Caymmi, inspirada em passagem bíblica escrita pelo apóstolo Matheus: “Meu senhor, eu não sou digna de que visites a minha pobre morada. Porém, se tu o desejas, queres me visitar. Dou-te meu coração, dou-te meu coração”³²⁴. Em seguida, enquanto o coro entoa a melodia da canção, acompanhado por Wagner Tiso no órgão, Nana introduz o trecho: “Longe, longe ouço essa voz / que o tempo não vai levar”. Aos poucos, a banda entra e Milton, em clima que vai do intimista ao solene, divide com a cantora o restante da canção, acompanhados pela orquestra. No final, “Sentinela” fecha seu ciclo, retomando aquela primeira atmosfera de culto religioso.

Ao mesmo tempo, percebemos que a relação do Clube com a mineiridade não se limita apenas a essa esfera, tocando ainda a cultura e a religiosidade populares. É o que vemos na gravação de “Calix Bento”, adaptada por Tavinho Moura de um cântico da Folia de Reis do norte de Minas Gerais:

Ó Deus salve o oratório
ó Deus salve o oratório
onde Deus fez a morada

³²² Ao analisar “Sentinela”, Hildo Honório Couto diz estar convencido de que “só a abordagem semiótica pode nos dar uma visão integral do objeto artístico”. No entanto, o autor se fecha na temática do cristianismo, esquecendo as outras dimensões da canção, e sequer aponta a ligação entre religiosidade e cultura popular mineira. COUTO, Hildo Honório do. *Linguística e semiótica relacional*. Brasília: Thesaurus, 1982.

³²³ O “Tantum Ergo” é um hino escrito por São Tomás de Aquino e é normalmente cantado na Bênção do Santíssimo. A estrofe que aparece em “Sentinela” pode ser traduzida da seguinte maneira: “Este grande sacramento / veneremos com humildade / e o rito da antiga lei / ao novo cedam o lugar / à fraqueza dos sentidos / sirva a fé de complemento (...)”. Em <http://www.pastoralis.com.br>. Acesso em: fev. 2010.

³²⁴ Em Matheus: “Senhor, eu não sou digno de que entres em minha morada, mas dizei uma só palavra e serei salvo” (Mt, 8,8). Em <http://www.editorasalesiana.com.br>. Acesso em: fev. 2010.

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
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, oiá³²⁵

A Folia de Reis é um festejo de origem ibérica, ligado às comemorações do culto católico do Natal. Cada grupo é composto por músicos que tocam instrumentos de confecção caseira e artesanal, como: tambores, reco-reco, flauta e rabeca (espécie de violino rústico), além da tradicional viola caipira e do acordeom – executados, neste caso, por Nelson Angelo e pelo convidado Dominginhos, respectivamente.

Outro ponto importante é o destaque dado à percussão, marcante nas folias, embora Milton e seus parceiros não abusem desse elemento. Naquelas manifestações, o ritmo ganhou, ao longo do tempo, contornos de origens africanas com fortes batidas e um clímax de entonação vocal – este representado, no arranjo, pelo descrito coro de músicos e convidados. Quanto aos textos, predominam naturalmente os temas religiosos, como vimos na canção³²⁶.

Tavinho fala do processo de adaptação de “Calix Bento”:

Eu estava dormindo em uma sala [enquanto visitava a cidade de Porteirinha, no norte do estado] e acordei com um bando daqueles homens rudes, aqueles “portinaris”, tocando só instrumentos feitos por eles. A viola, o cara que tinha feito, a rabeca, o pandeiro; as caixas eram de couro de veado com não sei o que lá de buriti. Uns negócios malucos e os caras cantando um dialeto que eu não entendia, aquele troço mais louco. Depois que eu entendi que era: “O sol entra pela porta, a lua pela janela, oi ai meu deus, a lua pela janela”. Comecei a

³²⁵ “Calix Bento”, canção adaptada de Folia de Reis do Norte de Minas Gerais, por Tavinho Moura. NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976. Em anexo: DISCO 1, faixa 13.

³²⁶ AUGUSTA, Anna. *Cantigas de reis e outros cantares*. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1979.

me interessar muito por aquela conversa, já estava começando a ler Guimarães Rosa...³²⁷

O universo de João Guimarães Rosa, grande observador do sertão mineiro, servia de inspiração também para outros artistas do Clube. Como mencionamos, a última palavra de seu clássico “Grande Sertão: Veredas”, deu nome à canção que revelou Milton ao grande público – e segundo o artista, a escolha do título “não foi à toa, mas porque significava o que devia significar: *O importante não é a saída nem a chegada, mas a travessia*”³²⁸.

Voltando à canção, não é mera coincidência que ela faça parte do álbum *Geraes*, um dos mais representativos da mineiridade na obra de Milton. *Geraes* vem na sequência de *Minas*, lançado em 1975. Para Thais dos Guimarães Alvim Nunes, os dois álbuns parecem formar um LP duplo:

A característica mais evidente da ligação entre estes dois discos está nos títulos que juntos formam a palavra que dá nome ao estado de Minas Gerais. (...) A ligação vai sendo evidenciada também no nível musical, tomando uma proporção muito maior do que o demonstrado pelas palavras. A última canção de *Minas*, “Simples”, finaliza num acorde orquestral que reaparece no início da primeira canção de *Geraes*, “Fazenda”.³²⁹

Os dois álbuns contam ainda com duas canções que fazem referência direta ao estado: “Minas”, canção instrumental do primeiro; e “Minas Gerais”, gravada no último³³⁰. A capa de *Geraes*, um desenho do próprio Milton, delineia o imaginário mineiro trabalhado pelo Clube: uma pequena maria-fumaça, tendo ao fundo as montanhas, ou morros, encimadas pelo sol – síntese da realidade valorizada pelo grupo, enquanto alternativa à modernidade capitalista. E por falar em capas, outra que nos inspirou uma curiosa interpretação é a do álbum *Ânima*, de 1982:

³²⁷ Tavinho Moura. Seção Clube da Esquina 2, p.05. A dedicação de Tavinho Moura à cultura popular mineira em seus trabalhos “individuais” (lembrando que, no Clube, é difícil separar o individual do coletivo) certamente mereceria um estudo específico. No entanto, em virtude do recorte proposto, a atuação do artista limita-se, aqui, às suas participações na obra de Milton.

³²⁸ DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia...* Op.cit., p.120.

³²⁹ NUNES, Thais. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Op.cit., pp.40 e 41.

³³⁰ “Minas”, Novelli. NASCIMENTO, Milton. *Minas*. EMI-Odeon, 1975; “Minas Gerais”, Novelli e Ronaldo Bastos. NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976. Segue a letra escrita por Ronaldo: “Com o coração aberto em vento / por toda eternidade / com o coração doendo / de tanta felicidade / Coração, coração, coração / coração, coração... / Todas as canções inutilmente / Todas as canções eternamente / jogos de criar sorte e azar”.



Capa original do LP *Ânima*

A imagem, fruto de um sonho de Milton, representa a própria relação do artista com suas origens. Nela, vemos apenas um menino, bastante magro e quase nu, e uma estrada de terra, típica do interior – cerca de arame farpado, mato na beira –, sobre seu ombro. O menino crava o punho na estrada, como que a segurando, visceralmente. É parte dela. Ele, tal qual o anjo de Paul Klee, que tanto instigou Walter Benjamin, “tem o rosto voltado para o passado”³³¹. Enquanto a ponta maior da estrela volta-se para o “futuro”, para o destino inexorável de todo homem, as cinco menores parecem sugerir as várias fontes de onde bebe um artista – sobretudo em se tratando de Milton, criador de um repertório híbrido, como já sugerimos.

Vimos apontando a relação de Milton e do Clube com a cultura popular mineira. No entanto, a obra de nossos artistas parece não se fechar na folclorização da mineiridade. Sobre o mesmo álbum a que Nivaldo Ornelas se referiu anteriormente,

³³¹ Na IX tese sobre filosofia da História, Benjamin escreve: “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. (...) O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. (...) Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. (...) Aquilo que chamamos de Progresso é *essa* tempestade.” Aqui, fica evidente o romantismo de Benjamin. BENJAMIN, Walter et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Nunes destaca: “Bossa nova, Beatles, jazz, rock progressivo, religiosidade, regionalismo, latinidade, tradição, experimentalismo representam, no disco, as matrizes composicionais, interpretativas e de arranjo”³³². O LP duplo *Clube da Esquina* revela-se então um depositário dos mais diferentes conteúdos estético-ideológicos trabalhados pelo Clube, e é por isso visto pela autora como exemplar da “sonoridade específica”, porque diversa, do grupo.

A obra de Milton e do Clube parece construir-se a partir de um movimento circular inesgotável, de Minas para o mundo, e vice-versa. Em “Mitologia da Mineiridade: O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil”, Maria Arminda do Nascimento Arruda nos ajuda a compreender melhor essa questão:

O problema da onipresença do sertão em Minas e no mundo pode ser relacionado à ideia da mineiridade conformar o Brasil, abarcando-o e atingindo-o integralmente. (...) Também as Minas vertem para fora o sumo das suas montanhas: “O ensimesmado mineiro tem suas antenas voltadas para fora (...). O universalizar-se é uma de suas constantes”³³³.

Assim, à conclusão a que chega o fotógrafo Cafí sobre a obra do Clube: “Eu acho que o Clube da Esquina é uma raiz mineira nacionalizada”³³⁴, somaríamos: nacionalizada e “universalizada”, isso porque

os lados cosmopolita e provinciano da mineiridade convivem permanentemente e confirmam a tese (...) de que processos de identidade implicam em necessariamente interação conflitiva, e, ainda que negociada racionalmente, a unidade resultante de tal negociação não apaga diferenças e tensões enraizadas.³³⁵

Ao avaliar especificamente os escritos de literatos mineiros, Arruda escreve: “Provavelmente, a maior originalidade está na literatura. Tipicamente mineira no conteúdo manifesto das suas personagens, empurra a visão para além-montanhas. Mineira e universal, com um pé na terra e o outro após-fronteira”³³⁶. Apesar de a autora não ter incluído a música do Clube em sua análise, acreditamos que também o grupo foi

³³² NUNES, Thais. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Op.cit., p.34.

³³³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.115.

³³⁴ Cafí. Seção Clube da Esquina, p.18.

³³⁵ BOMENY, Helena: *Guardiães da razão: Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1994.

³³⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade...* Op.cit.

portador daquela “originalidade”. Seu trânsito contínuo entre o local e o global resultou numa obra marcadamente híbrida, que lhe permitiria afirmar: “Sou do mundo, sou Minas Gerais”.

Podemos agora voltar à nossa hipótese e concluir que Milton Nascimento e seus parceiros do Clube da Esquina foram herdeiros das utopias revolucionárias da década de 1960. Ao defenderem a crença de que “todo artista tem de ir aonde o povo está”, eles voltaram suas atenções para o “Brasil do interior”, fazendo da mineiridade uma verdadeira personificação do romantismo. Entretanto, nossos artistas não se fecharam na construção de uma obra pretensamente popular, no sentido de “feita pelo povo”; ao contrário, eles souberam aproveitar as novas “práticas artísticas”³³⁷ – elementos potencialmente positivos da modernidade – que, combinadas, resultaram no caráter híbrido da obra, feita de Minas e do mundo.

Passemos então para o último capítulo desta dissertação, um estudo de caso do álbum *Missa dos Quilombos*, de 1982, fruto da conjunção das utopias revolucionárias dos anos 60 com a “utopia fragmentada” da década de 70.

³³⁷ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas...* Op.cit.

CAPÍTULO III

“DE BANZO E DE ESPERANÇA”:

O álbum *Missa dos Quilombos*

No último capítulo do livro “Em busca do povo brasileiro”: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”, verso da canção “Nos bailes da vida”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, Marcelo Ridenti trata do legado do romantismo revolucionário para a década de 1970 em diante e aponta um importante segmento como herdeiro das utopias revolucionárias:

(...) apesar do refluxo, traços de romantismo permaneceram ao longo do tempo. Eles nem sempre estiveram à vista, mas encontravam-se latentes. Outras vezes eram detectáveis, por exemplo, no ideário da *Teologia da Libertação*, de valorização dos pobres da Terra, de resgate das raízes autênticas do povo, de sua comunidade perdida numa sociedade de capitalismo selvagem, imposto a ferro e fogo pela ditadura, agente da modernização que esgarçava os laços de sociabilidade e solidariedade humana.³³⁸ [grifo nosso]

Uma vez que surge da confluência de três importantes vias de engajamento na virada dos anos 70 para os 80: a esquerda católica da teologia da libertação, o movimento negro e a MPB (sigla com maiúsculas, como se fosse um partido³³⁹), aqui representada pelos artistas do Clube da Esquina, o LP *Missa dos Quilombos*³⁴⁰ torna-se um interessante estudo de caso das continuidades do romantismo revolucionário naquele período. Com textos de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Terra e música de Milton Nascimento, o disco aborda a condição do negro no Brasil, revelando o caráter híbrido e conflitante de uma sociedade marcadamente miscigenada.

Dom Pedro Casaldáliga – sacerdote espanhol que, em 1968, mudou-se para a Amazônia brasileira, sendo mais tarde ordenado bispo da prelazia de São Félix do

³³⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit., p.360.

³³⁹ NAPOLITANO, Marcos. O coro dos descontentes. Em *Nossa História*. Ano 3 / nº 26, dezembro de 2005, p.69.

³⁴⁰ O LP *Missa dos Quilombos* é assinado por Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Terra. Ariola, 1982.

Araguaia (Mato Grosso)³⁴¹ – chegou a ser alvo de expulsões do Brasil no período da ditadura militar, por sua luta em defesa dos pobres. Já o poeta tocantinense Pedro Terra, sobretudo por seu envolvimento com a questão agrária, não apenas sofreu perseguições, mas foi mantido preso pelo regime de 1972 a 1977³⁴². Em meados de 1980, os dois falam a Milton do projeto, sugerido por Dom Hélder Câmara (um dos mais importantes nomes da esquerda católica), de uma celebração que tivesse como foco principal a realidade do negro no Brasil. Dando continuidade ao êxito alcançado pela “Missa da Terra-sem-males”, que abraçava a causa indígena, com textos dos mesmos Casaldáliga e Terra e música do argentino Martín Coplas, a Missa dos Quilombos é então celebrada em Recife, em 1981, sendo gravada em LP no ano seguinte³⁴³.

Embora seja pouco abordada pelos estudiosos tanto da teologia da libertação, quanto do movimento negro, a Missa apresenta uma trajetória de grande relevância, sendo frequentemente revisitada e remontada, aparecendo em diferentes contextos e com diferentes objetivos ao longo da história. Para se ter uma ideia, a sua trajetória vai da primeira celebração, em 1981, até a recente produção de um documentário, realizado em 2006, que “resgata essa que foi a primeira celebração de ato religioso destinada a denunciar as consequências da escravidão e do preconceito racial no Brasil”³⁴⁴. Com trechos das várias apresentações e depoimentos dos sujeitos envolvidos no projeto, o documentário será integrado à nossa análise, ainda que privilegiemos o LP de 1982 como fonte principal.

Assim, em 22 de novembro de 1981, a Missa é celebrada no Paço do Carmo, em Recife (PE), onde ficou exposta a cabeça do líder quilombola Zumbi dos Palmares em fins do século XVII³⁴⁵. No ano seguinte, com o intuito de aproveitar a ambiência sonora

³⁴¹ Informações retiradas do *site* da Prelazia de São Félix do Araguaia. Em <http://www.prelaziasaofelixdoaraguaia.org.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁴² Entrevista de Pedro Terra à Revista Cultura Crítica, EDIÇÃO Nº 01 - 1º SEMESTRE/2005. Em <http://www.apropucsp.org.br/revista/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁴³ Informações retiradas do encarte do LP, p.04.

³⁴⁴ Matéria “Missa dos Quilombos e acordeão na programação da TV Senado”, de 16/11/2006, em <http://www.direito2.com.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁴⁵ De acordo com a matéria “O Cristo negro e a proibição da Missa dos Quilombos”, do jornal goiano “O Popular”, de 31/08/1984, a Missa teria sido celebrada pela primeira vez em 20 de novembro de 81, em União dos Palmares (Alagoas), como encerramento do primeiro simpósio sobre o Quilombo dos Palmares. Normalmente, a primeira celebração é creditada à ocorrida em Recife e não encontramos outra referência a uma possível celebração anterior em Alagoas. As matérias de jornal da época estão organizadas na seção Imprensa, do *site* oficial de Milton Nascimento: <http://www2.uol.com.br/miltonnascimento/>. Acesso em: abr. 2009. A partir daqui, quando citarmos as matérias disponíveis no *site* de Milton, não repetiremos o seu endereço.

de uma igreja, o LP é gravado no Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, na Serra do Caraça, interior de Minas Gerais. Após o intervalo de uma década, em 1992, a Missa é apresentada em Santiago de Compostela (Espanha) e em Belo Horizonte, em comemoração aos 500 anos da chegada de Colombo à América; em 95, é celebrada em Aparecida do Norte, na capital São Paulo, em Brasília e novamente na capital mineira, comemorando o terceiro centenário da morte de Zumbi dos Palmares. Mais tarde, em 2002, a companhia carioca Ensaio Aberto, sob a direção de Luiz Fernando Lobo, monta o espetáculo “Missa dos Quilombos”, protestando contra o trabalho escravo ainda existente no país³⁴⁶; e, finalmente, em 2006, é produzido o documentário, de mesmo nome, dirigido por Liloye Boubli, com depoimentos e trechos das várias montagens e releituras.³⁴⁷

Surge então o primeiro questionamento: qual o motivo da proposta de Casaldáliga e Tierra aos “mineiros” do Clube da Esquina? Por que a escolha de Milton Nascimento como o responsável pela concepção musical da Missa dos Quilombos? Afinal, outros artistas também apresentavam claras relações com a questão do negro no Brasil.³⁴⁸

Podemos afirmar que as temáticas religiosa ou do negro se fazem presentes em cada LP lançado por Milton no período que vai de 1970 a 1983. Já no álbum *Milton Nascimento*, terceiro da carreira do artista, encontramos canções que exemplificam essa característica: Em “Aqui, ó!”, de Toninho Horta e Fernando Brant, temos: “Em Minas Gerais alegria é / guardada em cofres, catedrais”, uma referência às famosas igrejas do chamado “barroco mineiro”. Entretanto, embora tenha sido criado em meio ao catolicismo, Milton transitava entre várias religiões, tanto é que, em 1966, pouco antes de gravar seu primeiro disco, “morando em São Paulo, vai com o pianista Adilson Godoy a um centro espírita no dia de São Cosme e Damião, quando é avisado de uma reviravolta na sua vida em pouco tempo”³⁴⁹ – provavelmente tratava-se de um centro umbandista. Tal característica fazia do artista, um sujeito capaz de abraçar uma missa

³⁴⁶ Em www.ensaioaberto.com/. Acesso em: abr. 2009.

³⁴⁷ A cronologia de apresentações de Missa dos Quilombos encontra-se no site oficial de Milton, na seção Obra.

³⁴⁸ Podemos citar Edu Lobo, que, em 1964, foi convidado para compor a trilha sonora de “Arena conta Zumbi”, peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Em <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁴⁹ Trecho disponível no site oficial do artista, na seção Vida.

católica que incluísse elementos da religiosidade afro-brasileira: “Eu não vejo as religiões como se fossem partidos, (...) as coisas acontecem naturalmente”³⁵⁰.

No mesmo álbum, em “Pai Grande”, numa das poucas vezes em que Milton assina música e letra, o intérprete chegou ao que a cineasta Liloye Boubli chamou de “uma das maiores traduções poéticas da diáspora negra”³⁵¹: “pra onde eu vim / não vou chorar / já não quero ir mais embora / minha gente é essa agora”. Quanto à relação entre o universo da música e a questão do “preconceito racial” sofrido pelos negros, ele comenta: “É um meio onde não existe racismo. Na história do mundo, os artistas são pioneiros de grandes mudanças e até foram mortos por isso. Acho que quem lida com uma coisa que é tão coração, já nasce vacinado contra o racismo”³⁵².

Portanto, a figura de Milton parece traduzir, com precisão, os objetivos de Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra de aproximarem a teologia da libertação da causa dos negros. Na verdade, a relação entre os dois poetas e os artistas do Clube parece antiga, como sugere Fernando Brant:

Gente da cidade grande, há muito tempo acompanhávamos o trabalho de Pedro [Casaldáliga] – assim ele quer que o chamemos. E ele, mistério e beleza da comunicação de energia entre as pessoas, também estava de olho em nós. “Quando, lá em São Félix do Araguaia, me sinto acuado, sem ânimo, é ouvindo sua música que busco energia para continuar meu trabalho”, confessou ele pro Milton.³⁵³

Não é à toa que, em 1974, Casaldáliga publicava um poema inspirado na obra de Milton, aquele que “canta a dura vida dos pobres”, segmento social que receberá todas as atenções da teologia da libertação. O poema “Da árvore e do rio e do grito do povo” aparece no encarte do LP *Sentinela* (1980) e optamos por reproduzi-lo na íntegra:

Não é o cipreste de Silos, nem o olmo
que vós, poetas, cantáveis em Castela
(A soledade horizontal, cortada por um mastro
do mar que margall suspeitava distante?)
Nem é o pinheiro Serrat, mediterrâneo,

³⁵⁰ Matéria “Milton faz a celebração da tolerância”, do jornal Folha de São Paulo, de 11/11/1995 – disponível no *site* oficial do artista.

³⁵¹ Matéria “Documentário refaz caminhos das etnias africanas”. Fonte: Correio Brasiliense. Em <http://www2.afrobras.org.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁵² Matéria “Fé e arte unidas em Missa dos Quilombos”, do jornal Estado de Minas, de 30/11/1995 – disponível no *site* oficial do artista.

³⁵³ Depoimento de Fernando Brant no encarte do LP, p.01.

nem o pinheiro do bosque dos cogumelos e o musgo...

É apenas um frágil eucalipto
quase ainda nu,
precário ainda.

As estrelas, parece, são as mesmas.
A noite é tão humana
como essas vossas noites, ó poetas,
profetas da Terra.

O Milton Nascimento
canta a dura vida dos pobres.
(Há um modo, ainda, de dizer a verdade:
com o violão...)

O Araguaia, mudo
como a dor do povo, contido
como o furor do povo
– tão distantes do rio e do violão
as Leis dos homens importantes! –,
segue sua antiga rota,
teimosamente arrastado.

Pedro, o cego, fala, grita, livre, só.
_ “Se tu estivesses são,
já teríamos rodado os dois pelo chão”,
ganiu o gerente, estúpido.
_ “Já teríamos rodado”,
respondia-lhe o cego.

A velha casa paroquial do Morro
esfria, com a noite palpitante de vento
seu rescaldo de areia calcinada,
sua calcinada história.

(Jentel ri na sombra,
como o cego e o vento, subversivos...)

“Levar vida de gente”, canta Milton.
Pedro prossegue gritando alto, livre.
O eucalipto, leve, quase nu ainda, inadaptado,
trêmulo como um corpo trazido de outros climas,
incapaz de entender e dar respostas,
cresce na noite clara; e as estrelas
– meus olhos, meu silêncio, o silêncio de Deus e a Palavra –
devem, por fim, saber alguma coisa,
da árvore, do rio e do grito do povo...

Digo eu. Canta Milton. Gritam livres, os pobres.

Não é possível que continuem, as estrelas, impassíveis...!³⁵⁴

O poema faz referência à Canção do Sal: (...) 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”³⁵⁵, lançada na voz de Elis Regina em 1966, quando Milton sequer havia gravado seu primeiro álbum solo. Interessante a consideração da música como uma importante via de engajamento naquele período: “Há um modo, ainda, de dizer a verdade: com o violão”. Casaldáliga começa citando nomes de árvores de grande porte e parte para o “frágil eucalipto”, que poderíamos entender como uma metáfora da teologia da libertação e suas vicissitudes no contexto latino-americano. Mais adiante, no entanto, o eucalipto parece representar o próprio poeta: “trêmulo como um corpo trazido de outros climas”, que deixou seu país de origem, a Espanha, para dedicar-se à causa dos pobres de São Félix do Araguaia, de onde as “Leis dos homens importantes” se mostram distantes. Assim, o poema confirma a identificação dos ideais de Casaldáliga com os de Milton.

Vimos falando da teologia da libertação e seu interesse pela causa dos negros, o que resultou na realização da Missa dos Quilombos. Mas do que se trata a referida teologia? Como ela se comportou no contexto brasileiro? Quanto aos debates em torno da negritude, em que pé andava o movimento negro na virada dos anos 70 para os 80? E mais importante seria perguntar: de que maneira teologia da libertação e movimento negro se relacionam? – para, enfim, podermos localizar *Missa dos Quilombos* naquele contexto.

III-1. Da teologia da libertação ao movimento negro

Em busca de material bibliográfico que tratasse da teologia da libertação, nos deparamos com uma primeira dificuldade: o predomínio de abordagens feitas por teólogos, que se destinam a reafirmar ou negar a validade dos fundamentos teológicos

³⁵⁴ Em NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Ariola, 1980. O poema foi publicado anteriormente, em *Tierra Nuestra, Libertad*. Ed. Guadalupe, Espanha: 1974; e em *Antologia Retirante*. Ed. Civilização Brasileira, Brasil: 1978.

³⁵⁵ Gravada pela primeira vez em REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1966; e no ano seguinte em NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967.

daquela, funcionando como verdadeiros juízes do passado, e a consequente carência de trabalhos voltados à análise histórica do movimento religioso³⁵⁶. Ainda assim, tais trabalhos trazem informações que nos possibilitam remontar o percurso da esquerda católica no Brasil.

Embora exista um consenso de que a teologia da libertação tenha sido “fundada” em 1968, na Primeira Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano em Medellín (Colômbia), Clodovis Boff³⁵⁷ afirma a existência de uma prática libertadora já no início daquela década. No Brasil, podemos citar as experiências com a educação popular encabeçadas por Paulo Freire, a criação das CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) e as Juventudes Operária, Universitária e Estudantil Católicas (JOC, JUC e JEC)³⁵⁸.

O ideário da teologia da libertação torna-se evidente no Concílio do Vaticano II (1962-65), que, de acordo com Francisco Catão³⁵⁹, abandonou uma eclesiologia do poder, centrada na hierarquia religiosa, para adotar uma eclesiologia da comunidade. Pouco depois, na Conferência de Medellín, a Igreja assumiria seu posto de “Igreja-no-mundo”, como definiu o autor. O amadurecimento da teologia da libertação viria mais de dez anos depois, em 1979, com a Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano em Puebla (México), quando aquele posto sofreria uma modificação aparentemente simples, porém significativa, de “Igreja-no-mundo” para “Igreja-para-o-mundo”. Naquela data, a instituição firmava um compromisso de mostrar-se mais ativa diante dos principais problemas da América Latina, sobretudo a pobreza.

Após um sem número de considerações, Catão finalmente responde a pergunta a que se propôs: “O que é teologia da libertação?”, e a define como “a reflexão feita à luz da fé sobre o mistério de Deus, manifestado na comunicação da salvação a todos os homens, através de sua progressiva libertação na história”. A definição não deixa de ser frustrante, entretanto, o autor discute alguns conceitos que podem lançar luz sobre nosso objeto. Um deles, o de libertação, certamente nos ajudará a pensar o LP *Missa dos Quilombos*. Para o autor:

³⁵⁶ Uma das poucas referências é DELGADO, Lucília de Almeida Neves & PASSOS, Mauro. Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos (1960-1970). Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura...* Op.cit.

³⁵⁷ BOFF, Clodovis. *Teologia e prática*. Teologia do político e suas mediações. Petrópolis: Vozes, 1978.

³⁵⁸ Tais movimentos são discutidos por RIDENTI, quando o autor localiza os “artistas em dissidências comunistas e outras esquerdas”. (p.141) RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...* Op.cit.

³⁵⁹ CATÃO, Francisco. *O que é teologia da libertação?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

A libertação não é um tema a mais na agenda dos teólogos. Exprime uma realidade histórica, com que a teologia entrou em contato nos meios pobres e populares latino-americanos. É um ato, uma prática, um processo, um esforço que faz o povo para sobreviver, para conquistar os seus direitos: ter o que comer, o que vestir, onde morar, um trabalho digno, uma possibilidade de fazer valer o seu ponto de vista, na urbanização do bairro, na organização do transporte coletivo, na localização da escola e do hospital, na participação da vida política, enfim. Esse processo se chama libertação porque a sensação que tem o povo é de estar oprimido, escravizado, dominado, por poderes mais ou menos anônimos, que o exploram, reprimem, impedem que tenha voz e vez.³⁶⁰

Segundo Catão, um dos aspectos mais controvertidos da teologia da libertação é a sua relação com a política, ponto de grande importância para nossas discussões. Para poder questionar a pobreza não como inevitável “designação divina”, mas como fruto de disputas de poder, travadas na arena política e com claras implicações socioeconômicas, a esquerda católica aproximou-se das ideias marxistas: “O contexto latino-americano da dominação desafiou a reflexão cristã. A teologia hoje não mais a pode ignorar. Utilizou sobretudo Marx para diagnosticá-la”³⁶¹. E, por isso, a esquerda católica torna-se indissociável dos movimentos de inspiração socialista dos anos 60. Como bem destacou Faustino Teixeira:

Foram os movimentos sociais que forneceram o húmus para a TdL [teologia da libertação], mas esta também, uma vez afirmada, pontuou, evidenciou e aprofundou traços essenciais presentes na vida e afirmação desses movimentos, dentre os quais: o acento no empenho libertador, o resgate da cidadania dos pobres, a abertura à positividade da política e a sinalização de uma nova dinâmica pedagógica de respeito ao outro e à sua expressão religiosa.³⁶²

No que diz respeito ao último traço essencial: “a sinalização de uma nova dinâmica pedagógica de respeito ao outro e à sua expressão religiosa”, é Pierre Sanchis³⁶³ quem fala da celebração de certa “missa do morro”, em 1965, na cidade de Salvador, que apresentava temas e instrumentos afro-brasileiros. Apesar de ter gerado polêmicas na época, a relação entre a Igreja e a “religiosidade afro” seria retomada nas

³⁶⁰ Idem. Ibidem, p.70-71.

³⁶¹ Idem. Ibidem, p.72.

³⁶² TEIXEIRA, Faustino. *Teologia da libertação: eixos e desafios*. Em: <http://www.iserassessoria.org.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁶³ SANCHIS, Pierre. *Inculturação? Da cultura à identidade, um itinerário político no campo religioso: o caso dos Agentes de Pastoral Negros*. Em: <http://www.iser.org.br/religioesociedade/>. Acesso em: abr. 2009.

reuniões de 1978 e 1980 da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), com o tema: “Ser negro na Igreja Católica do Brasil” e, no ano seguinte, com os debates em torno da incorporação de elementos das culturas de origem africana na liturgia católica. Porém, a proposta de incorporação – ou inculturação, como foi chamada mais tarde – só seria aprovada na Quarta Conferência do Episcopado Latino-Americano de Santo Domingo (República Dominicana), em 1992.

Sanchis dedica-se, sobretudo, ao estudo da criação dos Agentes de Pastoral Negros (APNs), em 1987, que nascem da teologia da libertação, mas deslocam suas atenções dos *pobres*, para uma parcela mais específica da sociedade: os *negros* (interessante ressaltar o fato de a Missa dos Quilombos ter sido realizada consideráveis seis anos antes do aparecimento dos APNs). No entanto, o que pode parecer uma contradição, ou até mesmo uma dissidência, é apontado pelo autor como um dos possíveis caminhos percorridos pela esquerda católica no período. Segundo ele: “defender a causa do negro não significava desviar o olhar do pobre, mas dar um passo além na sua identificação”³⁶⁴. Ao abordar o tema da inculturação, Sanchis propõe um interessante percurso que vai “da cultura à política, pela mediação da identidade”.

O debate em torno do movimento negro nas décadas de 1970 e 80 faz-se em meio a uma série de controvérsias, o que demonstra a sua incipiência para o caso brasileiro; assim, trabalhos que tratem da música popular no país, certamente contribuem para o seu amadurecimento. Em “Orfeu e o Poder”³⁶⁵, Michael Hanchard analisa a criação das principais organizações do período, como a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA) e o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), ambos no Rio de Janeiro; o Movimento Negro Unificado (MNU) e o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), em São Paulo. Embora aponte as organizações paulistas como mais bem articuladas que as cariocas, o autor critica a tendência do movimento negro brasileiro, em termos gerais, de “saída pelo cultural”.

Hanchard divide as manifestações do movimento negro entre americanistas, que teriam como referência as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, e africanistas, para os quais o referencial seria o contexto de descolonização de países africanos. Como ativista na luta pelos direitos civis dos negros em seu país, o autor parece tomar o modelo estadunidense como “ideal”, negando a dimensão política da esfera cultural,

³⁶⁴ Idem. Ibidem, p.63.

³⁶⁵ HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: Movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

explorada pelos africanistas. O movimento negro brasileiro, caracterizado pela afirmação de uma cultura de matriz africana, é então classificado por Hanchard como de tendência africanista, porque

não dispôs de espaço prático para acolher formas de “resistência do povo” – os momentos históricos de rebelião e revolução dos quais provieram esses artefatos e expressões. Poderíamos, dizer, portanto, que esses discursos apropriados foram esvaziados de seu conteúdo histórico e funcionaram mais como mito do que como história, no nível geral do pensamento e do ativismo político afro-brasileiros.³⁶⁶

O autor parece validar o movimento negro apenas quando suas manifestações contam, de maneira direta, com a participação do “povo”, ou indireta, empenhando-se na luta pelos seus direitos civis, como determina a vertente americanista. No entanto, ele se esquece da especificidade brasileira de uma tradição de resistência pelo cultural. A MPB, por exemplo, já mostrava – por volta dos anos 60 – forte apelo por parte de seus públicos³⁶⁷, tendo sido extremamente importante para a positivação do negro e da cultura afro-brasileira no país³⁶⁸. É nessa linha que também trabalha Gabriela Buscácio, ao analisar a relação entre movimentos negros e escolas de samba no Rio de Janeiro³⁶⁹. A autora aborda a atuação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo (GRAN Quilombo) e aponta a música como parte de uma cultura política negra. Argumentação parecida pode ser vista em Caetana Damasceno:

A forte tematização da “cultura negra” remete sem dúvida à construção de uma identidade racial positiva. Nesse sentido, é através da cultura que se procura forjar uma identidade negra, apresentando a cultura, no caso, uma função essencialmente política.³⁷⁰

³⁶⁶ Idem. *Ibidem*.

³⁶⁷ Segundo Marcos Napolitano: “Para o teatro, o cinema e a arte engajada, no início dos anos 60, o problema do público se colocava em dois níveis: num primeiro nível, colocava-se o desafio de consolidar um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns (movimento estudantil, *campi* universitários) e valores ideológicos e políticos. (...) Num segundo nível, o desafio era ampliar o circuito de público, abrir os espaços pelos quais a arte engajada circulava.” NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Em: *Estudos Históricos*, nº 28, 2001. RJ: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 106.

³⁶⁸ Ver, por exemplo: BRÜGGER, Silvia (Org.). *O canto mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei – MG. UFSJ: 2008.

³⁶⁹ BUSCÁCIO, Gabriela. “A chama não se apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2005.

³⁷⁰ Apud SANCHIS, Pierre. *Inculturação?... Op. cit.*

Ao comparar o movimento negro dos anos 1930 e 40 com os da década de 70, Hanchard aponta entretanto uma mudança considerável, quando são abandonados os “credos de conformismo”, assumindo-se uma “política de maior coalizão”, por meio de movimentos de insurreição não-brancos e terceiro mundistas – como, por exemplo, a teologia da libertação. Assim, nossa hipótese é a de que a Missa dos Quilombos cumpriu a importante tarefa de inclusão e valorização de elementos afro-brasileiros no ritual católico, e, como fruto do diálogo entre a chamada “igreja progressista” e o marxismo, foi além, questionando o lugar social do negro no Brasil de então, quando o regime militar só fazia aumentar a distância entre ricos e pobres, com sua parcela significativa de negros.

III-2. O LP *Missa dos Quilombos*

Lançado em 1982, o LP traz, além das canções, um livreto com as letras, trechos recitados na missa celebrada em Recife³⁷¹, as fichas técnicas da gravação e da celebração, e depoimentos de Dom Pedro Casaldáliga, Fernando Brant, Frei Paulo Cezar Loureiro Botas, do produtor Marco Mazzola, de Dom José Maria Pires e Dom Hélder Câmara. Embora priorizemos o disco como fonte principal, como foi dito, não deixaremos de lado as apresentações na década de 90, examinando algumas matérias de jornais do período, além das entrevistas recolhidas para a realização do documentário.

Surge então a primeira pergunta: o que teria levado a Missa dos Quilombos, um misto de celebração religiosa e espetáculo artístico, a ser gravada em disco? Segundo Napolitano, na segunda metade do século XX, a música tornou-se “espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual brasileiro”³⁷², servindo então aos propósitos de Milton e dos “Pedros”, de defender a causa dos negros; além disso, o registro em LP possibilitaria a circulação e divulgação de seus ideais, atingindo um público consideravelmente maior que aquele encontrado nas celebrações, dado o crescente poder mercadológico da MPB no período.

Em seu livro autobiográfico, o produtor Marco Mazzola fala do pioneirismo da gravação de *Missa dos Quilombos*, realizada na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos

³⁷¹ Na análise das canções, levamos em consideração tanto os textos cantados (as letras), quanto os textos recitados nas celebrações.

³⁷² NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). Op.cit., p.104.

Homens, na Serra do Caraça, interior de Minas Gerais. Não era a primeira vez que ele e Milton passavam pela experiência de gravação dentro de uma igreja. Um ano antes, em julho de 1980, a música “Sentinela” era regravaada no interior de uma capela, como vimos no capítulo anterior. Sobre o projeto de *Missa dos Quilombos*, comenta Mazzola:

Enquanto Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira, era ligado aos movimentos em defesa da Reforma Agrária, pela mesma ligação, Dom Pedro Casaldáliga, Bispo de São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, era uma das personalidades públicas mais perseguidas pelo Regime Militar, na época, tendo sofrido ameaças de morte e atentados. Dom Pedro era uma das figuras eminentes da Igreja da Libertação, que tinha poderosos adversários no Brasil e no exterior, indo do Vaticano à cúpula do poder e da inteligência dos EUA. Claro que a decisão de Milton de gravar aquele disco era um posicionamento político. Tudo isso acrescentava responsabilidades à produção – era preciso sair algo marcante, perfeito.³⁷³

O depoimento do produtor torna claras as implicações políticas da gravação do disco, fato que trataremos mais adiante. Mazzola segue falando das dificuldades enfrentadas pela equipe de técnicos e artistas, desde o transporte dos equipamentos até a Serra do Caraça, cujo acesso era feito por meio de estradas de terra, até os problemas com a acústica do local, dado o excesso de reverberação no interior da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens:

Chamei o Padre Tobias e perguntei se poderia montar a bateria num altar lateral. Ele me olhou, pensou e disse OK. Em seguida, fiz outro pedido: “Pode me conseguir uns trinta colchões, para que eu possa fazer uma pequena casa para a bateria?”. Ele devia estar me achando louco, então expliquei que, com isso, poderíamos amortizar o som da bateria e o resultado seria satisfatório, quase sem eco. Ele concordou: “OK, vou arranjar isso pra você”. (...) Passamos o primeiro som para a técnica – que ficava na sacristia – o som da bateria, e assim sucessivamente todos os demais até chegar à voz do Milton. Quando ele soltou a voz dentro da igreja foi uma verdadeira alegria. Que potência, parecia o ambiente exato para a voz do Bituca [apelido de infância de Milton], com aquele eco natural e tudo.³⁷⁴

No encarte do álbum, Mazzola conclui o que chamou de “o maior desafio que já tinha enfrentado até aquele momento”, com a importância do projeto de *Missa dos Quilombos*: “Tenho certeza que é um disco que ficará na história da Música Brasileira,

³⁷³ MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas...* Op.cit., p.141.

³⁷⁴ Idem. *Ibidem*, p.144-146.

pelo pioneirismo do projeto, das condições de realização e por todas as sensibilidades que dele participaram”³⁷⁵.

No decorrer da análise do disco, observamos o predomínio de três temáticas: uma primeira, que sintetizamos como “culturalismo” e engloba o universo da cultura afro-brasileira, inclusive a religiosidade; a relação entre as identidades negra e mestiça, e seu lugar em meio aos “pobres da Terra”; e finalmente a relação “passado escravista / presente de exclusão”. Com o objetivo de detalhar os elementos presentes no disco, elas foram subdivididas: à do culturalismo, adicionamos o subtema “exclusão religiosa”, que é a ocorrência da crítica à exclusão das religiões afro-brasileiras, e também “MG (Minas Gerais) / bantos”, quando aparecem referências à mineiridade e aos negros bantos, linhagem predominante no sudeste do Brasil escravista. Quanto à questão das identidades, destacamos: “negro”; as relações “negro X branco” e “mestiço / povo”. A temática “passado escravista / presente de exclusão” foi desmembrada. Em seguida, temos a “crítica à Igreja”, percebida no questionamento da ausência histórica da instituição diante da causa dos negros; o tema da “libertação”, caro à esquerda católica, e a sua realização simbólica no “novo Palmares”. Para demonstrar a manifestação das temáticas nas canções, elaboramos o seguinte quadro:

Quadro 1: Relação entre as temáticas e as canções

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
<i>Culturalismo</i>	x	x			x	x	x	x	x	x	x
<i>Exclusão religiosa</i>	x	x	x		x			x	x		
<i>MG / bantos</i>	x		x		x		x	x	x	x	
<i>Negro</i>	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x
<i>Negro X branco</i>		x	x		x						

³⁷⁵ No encarte do LP, p.03.

<i>Mestiço / povo</i>		x	x		x	x	x	x	x	x	x
<i>Passado escravista</i>	x	x	x		x		x		x	x	x
<i>Presente de exclusão</i>	x	x	x		x		x	x	x	x	x
<i>Crítica à Igreja</i>		x	x		x			x	x		
<i>Libertação</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
<i>“Novo Palmares”</i>	x	x			x	x	x	x	x	x	x

Fonte: *Missa dos Quilombos*. Ariola, 1982

As 11 faixas do disco foram gravadas em ordem diferente da seguida na celebração, com o propósito de preservar a qualidade da reprodução sonora, em função das características de um LP. Contudo, respeitaremos na análise a sequência adotada na celebração, já que ela possui uma ordem lógica e é coerente com a liturgia de uma missa tradicional³⁷⁶. Faremos agora um breve comentário das canções, já que elas serão retomadas e exploradas no decorrer do capítulo. *Missa dos Quilombos* começa pelos ritos iniciais, com um canto de entrada³⁷⁷: de acordo com Pedro Tierra, “A de Ó (Estamos chegando)” é “o povo invadindo a igreja [ou seria a Igreja?]”³⁷⁸. A letra estabelece uma ligação entre o passado escravista e o presente de exclusão:

(...)
 Estamos chegando das velhas senzalas
 estamos chegando das novas favelas
 das margens do mundo nós somos

³⁷⁶ O CD, em anexo, é a conversão do álbum de 1982. Contudo, optamos por gravar as faixas na ordem da celebração, já que a nova mídia não traz as restrições do formato LP. Faixas: 1. A de Ó (Estamos chegando); 2. Em nome do Deus; 3. Rito Penitencial (Kyrie); 4. Aleluia; 5. Ofertório; 6. O Senhor é Santo; 7. Rito da paz; 8. Comunhão; 9. Ladainha; 10. Louvação à Mariama; 11. Marcha final (De banzo e de esperança); 12. Invocação à Mariama. No LP, as faixas 11 e 12 constam como partes de uma única faixa.

³⁷⁷ “A missa explicada”, em <http://www.santamissa.com.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁷⁸ Depoimento de Tierra no citado documentário “Missa dos Quilombos”.

viemos dançar
(...)

Prosseguindo, “A de Ó” questiona o estigma negativo dado às “religiões afro” e aquilo que poderíamos chamar de uma “segregação social” entre negros e brancos na sociedade brasileira. Por outro lado, aponta o futebol e o samba como “lugares” onde o negro é positivado. A música, que a princípio identificaríamos como um baião, se nos atentarmos ao violão, perceberemos que ele faz uma levada de maracatu, um folgado afro-pernambucano (lembrando que para além do ritmo o maracatu, enquanto manifestação cultural, possui também uma dimensão religiosa afro-brasileira)³⁷⁹. A utilização do coro se encaixa com a afirmação de Tierra, dando a ideia de coletividade, do “povo” cantando.

A faixa 2, “Em nome do Deus” funciona como um sinal da cruz cantado. Nela, encontramos referências a alguns orixás do panteão africano, como Olorum, Obatalá e Xangô. Em uma de suas estrofes, a canção reúne os três locais de marginalização do “povo negro”:

(...)
Em nome do povo sempre deportado
pelas brancas velas
no exílio dos mares;
marginalizado
nos cais, nas favelas
e até *nos altares*
(...)

E fecha com a ideia de um “novo Palmares”. A música abre a participação de Milton Nascimento como intérprete, que dá a ela um efeito de grandeza, explorando o “eco natural” da igreja, como disse Mazzola. Interessante também o emprego do sintetizador, “instrumento musical eletrônico projetado para produzir sons gerados artificialmente, usando técnicas diversas”³⁸⁰, grande novidade do período.

O “Rito Penitencial”, ou *Kyrie* (do grego, *Senhor*), é o segundo canto tradicional da liturgia. A letra trabalha a relação entre as identidades negra e mestiça, e faz

³⁷⁹ A análise dos parâmetros musicais contou com a colaboração do percussionista e mestrando em Etnomusicologia André Mendes.

³⁸⁰ O sintetizador polifônico foi criado em 1976 e utilizado pela primeira vez por Keith Emerson, que formaria o “Emerson, Lake e Palmer”, grupo inclusive citado por Toninho Horta, como uma de suas referências. Em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sintetizador>. Acesso em: abr. 2009.

referência a diferentes regiões da África ocidental e subsaariana, demonstrando a compreensão da diversidade do continente africano. O arranjo da música explora basicamente o coro e a percussão, evidenciando o quarteto instrumental do candomblé: um agogô e três atabaques, que, tocados com a mão, apontam para um candomblé de origem banto. O ritmo, um ijexá, é definido por Nei Lopes como o “ritmo das danças de Oxum e Logum-Edé, orixás ijexás, e dos cortejos dos afoxés e do presente das águas”³⁸¹.

“Aleluia”, ou Aleluia, vem após a segunda leitura e antecede o Evangelho. Dois ritmos vão se alternando no decorrer da música: o maculelê, originário do “folgado popular [de mesmo nome] do Recôncavo Baiano, misto de dança guerreira e jogo de bastões ou grimas, remanescentes dos antigos cucumbis”, além de ser comum nas rodas de capoeira; e o barravento, “toque de atabaques provocador do transe e relacionado à Iansã”³⁸² – ritmos e orixá guerreiros para saudar a “Palavra do Senhor”, o Evangelho. O *eu poético* da canção são os “quilombolas livres do lucro e do medo”, o que amplia a dimensão de questionamento da Missa também para as práticas capitalistas.

O “Ofertório”, faixa 5, é o primeiro momento da celebração eucarística. Como o próprio nome diz, é o momento da oferta, das oferendas:

(...)
Trazemos nos olhos
as águas dos rios
o brilho dos peixes
a sombra da mata
o orvalho da noite
o espanto da caça
a dança dos ventos
a lua de prata
trazemos nos olhos
o mundo, Senhor
(...)

“As águas dos rios” apontam para um movimento que vem do interior, de São Félix do Araguaia, de Minas Gerais,... A temática do interior, característica do romantismo revolucionário, é como vimos fortemente explorada pelo Clube da Esquina. “A sombra da mata” e “o orvalho da noite” remetem à cor preta e portanto ao negro – indivíduo que traz “o espanto da caça”, pela mencionada marginalização que extrapolou

³⁸¹ LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

³⁸² Idem. *Ibidem*.

os tempos. Por fim, o negro é o ser da diáspora³⁸³, que se espalhou pelo mundo e, por isso, é capaz de trazê-lo. “Ofertório” é um samba, que começa em partido-alto, sobressaindo os atabaques e a cuíca; num segundo plano, o órgão desempenha a função que seria das cordas.

A faixa seguinte proclama “a santidade e a grandeza de Deus”. “O Senhor é Santo” tem um arranjo mais “enxuto” e introspectivo, que recupera o clima de uma oração. Basicamente, a música é cantada pelo coro, acompanhado de sutis efeitos de percussão, como o carrilhão. No “Rito da Paz”, os fiéis dão o chamado “abraço da paz”. Em um samba de andamento rápido, com o uso intenso da cuíca, a canção aborda o tema da libertação, concretizada na construção do “Quilombo de amanhã”, do “novo Palmares”.

Na faixa 8, temos o momento da “Comunhão”. A música, que serve de acompanhamento ao texto recitado nas celebrações, é apenas instrumental e pode ser identificada como um opanijé: “ritmo especial para as danças de Omolu-Obaluaiê. Parece traduzir um pedido para que o orixá abrande sua ferocidade; em iorubá, significa antropófago, canibal”³⁸⁴ – interessante a associação entre a última acepção e a ideia da comunhão como a materialização do “corpo de Cristo”. Na “Ladainha”, são lembrados os grandes nomes que lutaram pela causa dos negros, nomes que vão de Zumbi dos Palmares ao norte-americano Martin Luther King. A música é cantada em cânone, onde o coro é seguido por Milton.

Chegando aos ritos finais, em “Louvação à Mariama”, *Missa dos Quilombos* ultrapassa as fronteiras nacionais, apresentando um ritmo afro-cubano, com a utilização dos timbales³⁸⁵. Mariama é uma homenagem à Nossa Senhora Aparecida, a santa negra e padroeira do Brasil, e parece ser um neologismo, a junção de Maria com mucama, a “escrava de estimação”:

(...)
Por teu Ventre Livre, que é o verdadeiro
pois nos gera livres no Libertador
acalanta o povo que está em cativo
Mucama Senhora e Mãe do Senhor

³⁸³ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

³⁸⁴ LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Op.cit.

³⁸⁵ “Os timbales são tambores de baixa altura, com apenas uma pele. (...) Foram inventados no séc XX como substitutos portáteis dos tímpanos das orquestras afro-cubanas.” Em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Timbales>. Acesso em: abr. 2009.

(...)

Finalmente, “Marcha Final (De banzo e de esperança)” é também instrumental, e acompanha, em seguida, o texto “Invocação à Mariama”, escrito e lido por Dom Helder Câmara. Em andamento lento, a melodia do vocalize feito pelo coro é de um clima realmente libertador, acompanhada pela marcação da bateria, que dá a ideia de uma marcha – ou seja, a causa não está ganha, a “luta” continua. O texto recitado da canção parece fazer um apanhado das principais temáticas presentes ao longo do disco e será apresentado e discutido no fim do capítulo.

A versão remasterizada do disco, de 1995, traz ainda um *bônus track*, a faixa 10 “Raça” (de Milton e Fernando Brant)³⁸⁶, além da inclusão de duas gravações ao vivo em Santiago de Compostela (Espanha), em julho de 1992: a faixa 1, “Abertura”, é um *pout-pourri* das canções “Trancados na noite” (Pedro Tierra), “Peixinhos do Mar” (adaptação de Tavinho Moura), “Marcha e Canto a Maria” (adaptação de Paulinho Carvalho) e “Baridjumokô” (Povo Kayapó do A-Ukre / Paulinho Paiakan); e a faixa 15, “Ony Saruê” é a transcrição para a fonética portuguesa do texto em iorubá, feita pelo percussionista Carlos Negreiros. Daí a importância de trabalhar diretamente com o LP, o que nos possibilitou perceber a composição original do disco.

Em função da especificidade de *Missa dos Quilombos*, que diferentemente dos discos tradicionais (os quais trazem canções de temáticas variadas), apresenta uma única temática e suas possíveis subdivisões, optamos por uma abordagem não linear, partindo das principais temáticas e suas ocorrências nas canções. Do contrário, acabaríamos retomando ao longo da investigação as mesmas discussões, o que a tornaria repetitiva e cansativa. Para isso, optamos por fazer o trajeto proposto por Pierre Sanchis: “da cultura à política, pela mediação da identidade”, começando pelos aspectos do culturalismo, passando pela questão identitária e chegando até o questionamento do lugar do negro na sociedade brasileira. Após tratarmos da dupla censura sofrida pela Missa (imposta pela ditadura militar e pelo Vaticano), fecharemos retomando a ideia de libertação, proposta pela esquerda católica, capaz de “amarrar” as discussões anteriores e servir como conclusão deste capítulo.

³⁸⁶ Raça foi gravada pela primeira vez em NASCIMENTO, Milton. *Milton*. A&M Records/EMI-Odeon, 1976.

Em “Missa dos Quilombos: um canto de Axé”, Selma Teixeira³⁸⁷ trata do resgate de um passado escravista pelas canções do álbum, discutindo os principais temas sobre a escravidão no Brasil; em seguida, a autora passa pelo processo de construção de uma identidade mestiça na primeira metade do século XX e termina por endossar o coro pela luta contra um presente de exclusão do negro na sociedade brasileira. Essa é uma possibilidade de interpretação. No entanto, mais interessante seria questionar: de que maneira tais questões compõem os debates em torno do negro no Brasil das décadas de 1970 e 80? E mais: qual o lugar de *Missa dos Quilombos* nesse contexto? De que maneira o álbum atua e interfere naqueles debates?

III-2.1. Culturalismo

Compreendemos a temática do culturalismo como aquela que engloba o universo da cultura, inclusive a questão da religiosidade. No álbum *Missa dos Quilombos*, ela pode ser percebida na inclusão e valorização de elementos da cultura afro-brasileira, como a música e as religiões, sobretudo candomblé e umbanda. Em “A de Ó (Estamos chegando)”, encontramos referências à arte, entendida de maneira ampla: “Estamos chegando do chão da oficina / estamos chegando do som e das formas / da arte negada que somos / viemos criar”; e mais adiante, à música, em específico: “Estamos chegando do som tambores”. Na outra ponta do disco, “Marcha Final (De banzo e de esperança)”, em texto recitado, menciona alguns símbolos da chamada “cultura afro”: “Berimbaus da Páscoa marcarão o pé / o pé quilombola do novo Toré. / Pela Terra inteira / juntos dançaremos / nossa capoeira. / Seremos bandeira / seremos foliões”.

Uma palavra recorrente nas letras das canções é *banzo*, entendida por Nei Lopes como “espécie de nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas”³⁸⁸. Quando recupera aquela nostalgia, típica dos escravos, o álbum acaba retomando um elo com o continente africano. Mas, a que África ele se refere? No “Rito Penitencial”, encontramos o seguinte: “Terras de Luanda / Costa do Marfim / Reino de Guiné / Pátria de Aruanda / Awa de”. Aqui, as

³⁸⁷ TEIXEIRA, Selma. *Missa dos Quilombos: um canto de axé*. Em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁸⁸ LOPES, Nei. Op. cit.

referências vão desde regiões da chamada África Ocidental, de onde vieram os povos iorubás, até da África Subsaariana, habitada pelos bantos³⁸⁹. Assim, como a África, um continente plural, e seus rearranjos no Brasil, percebidos na variedade de manifestações do que chamamos simplifadamente de *cultura afro-brasileira*, são pensados pelos compositores?

No “Ofertório”, temos: “O som do atabaque / marcando a cadência / dos negros batuques / nas noites imensas / da África negra / da negra Bahia / das Minas Gerais / os surdos lamentos / calados tormentos / acolhe Olorum”. Embora refiram-se à Bahia, tida pelo senso comum como o “polo irradiador” da África no Brasil, os compositores parecem não deixar de lado a diversidade da cultura afro-brasileira. No verbete Minas Gerais, Nei Lopes afirma que “traços da cultura dos escravos, sobretudo originários do segmento civilizatório banto, são ainda hoje vivos em todo o estado e expressos em tradições e folguedos de africanidade indiscutível, como a congada, o moçambique, etc.”³⁹⁰. “Comunhão” fala inclusive de uma “partilha fraterna de bantus iguais”. Como bem destacou o musicólogo Ivan Vilela, tais “traços” não passam despercebidos pelos sujeitos do Clube da Esquina. Não é à toa que, ao referir-se a Milton Nascimento, Frei Paulo Cezar Botas fala do artista e “sua música secular de um Brasil das Minas, moldado pela África negra”³⁹¹.

Também do ponto de vista musical, essa tendência se faz presente, seja na ocorrência de uma levada de maracatu em um baião ou na apropriação de um ritmo afro-cubano, tudo isso somado às melodias da música sacra, largamente difundida em Minas Gerais desde o século XVIII. Ao invés de mimetizar uma pretensa “originalidade” dos ritmos e da cultura afro-brasileiros, constatamos o predomínio de uma verdadeira hibridação destes com outros gêneros da nossa música popular (pensando que eles próprios têm em sua formação, a presença dos “ritmos afro”), como vemos na seguinte apreciação:

Apresentada na mesma sequência de uma missa comum, a Missa dos Quilombos vai recebendo contribuições ao longo da celebração, fundindo tradição religiosa e resgate cultural: cantos africanos,

³⁸⁹ PRANDI, Reginaldo. *Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. Tempo Social, São Paulo: s.n, v.2, n.1, p. 49-74, 1990.

³⁹⁰ LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Op.cit.

³⁹¹ Encarte do LP, p.02.

folclore mineiro, congado, capoeira e marujada, terminando como uma grande festa ecumênica.³⁹²

Outra peculiaridade do Clube da Esquina, também apontada por Vilela, de sobrepôr aos demais instrumentos a percussão, toma ainda maiores proporções em *Missa dos Quilombos*. Robertinho Silva, parceiro de Milton desde a formação do Clube e responsável pela ala de percussão, fala de seu envolvimento com as sonoridades afro-brasileiras desde a infância, no Rio de Janeiro:

Como o bairro [Realengo] era rodeado de centros espíritas de umbanda, eu sempre fugia pra um centrinho daqueles, pra tocar tambor. E um dia eu vi um cidadão que tocava muito bem. Eu era pequenininho, ficava do lado dele. E no dia que ele faltou no centro, eu peguei o atabaque e saí tocando, porque de tanto ouvir já sabia os toques de cor e os pontos para os orixás.³⁹³

Outros nomes, como Darcy do Jongo, Frank Colón, Jorginho Atabaque e Caboclinho completam o time de percussionistas. A atuação de Mestre Darcy certamente merece destaque. Jongueiro da Serrinha (comunidade de Madureira, bairro da zona norte do Rio de Janeiro), ele foi “um dos incentivadores e mantenedor da tradição do jongo”³⁹⁴ no Brasil. Além de ter liderado o Grupo Vovó Maria Joana, uma homenagem à sua mãe, também conhecida como Vovó Maria Rezadeira, Mestre Darcy foi, ao lado de nomes como Candeia, um dos fundadores da GRAN Quilombo, pesquisada por Gabriela Buscácio.

Seria interessante discutir também a concepção estética da Missa, pois havia toda uma preocupação cênica com os vários momentos da liturgia, com a utilização de figurinos, adereços, etc. Inclusive, consta no LP a ficha técnica da primeira celebração com os nomes dos dançarinos, que faziam uso da linguagem da dança contemporânea para dialogar com os ritmos afro, além de representar personagens e passagens bíblicas. Entretanto, a carência de imagens da Missa em Recife e o fato de a celebração ter ganhado, ao longo do tempo, novos elementos (além da entrada de outros sujeitos, como o coreógrafo Alexandrino do Carmo e da bailarina Rosy Zambesi), dificulta nossa aproximação de sua composição original. Ainda assim, parece ter sido uma constante a

³⁹² Matéria “Fé e arte unidas em Missa dos Quilombos”, do jornal Estado de Minas, de 30/11/1995 – disponível no *site* oficial do artista.

³⁹³ Robertinho Silva. Seção Clube da Esquina, p.01.

³⁹⁴ Em <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: abr. 2009.

preocupação com a diversidade cultural brasileira, como podemos perceber na matéria “Missa dos Quilombos reúne 20 mil em Aparecida”: “Os tradicionais símbolos católicos se misturavam a estandartes representando as caravelas portuguesas e símbolos da cultura popular, como as bandeiras do frevo, maracatu e do Divino”³⁹⁵.

No que diz respeito à “religiosidade afro”, Dom José Maria Pires, então Arcebispo de João Pessoa, comenta a importância da religião enquanto elemento de resistência elaborado pelos negros:

Obrigado a abandonar suas divindades e a trocar de nome no “Batismo”, o negro soube fazer a síntese do antigo com o novo: aceitou a religião de seus opressores, transformando-a por vezes em símbolo de crença de seus antepassados. As imagens de santos tornaram-se as materializações de seus orixás. Nossa Senhora da Conceição é Iemanjá, São Jorge é Ogum, Santa Bárbara, Iansã... Nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário para os Homens Pretos, no candomblé ou no Xangô, a religião ofereceu aos escravos um espaço de liberdade onde, pelo menos enquanto durava o ato religioso, eles podiam sentir-se eles mesmos e recuperar a dimensão de pessoa humana.³⁹⁶

De acordo com Reginaldo Prandi, as religiões afro-brasileiras, sobretudo a umbanda e o candomblé, que até meados do século XX mantinham um caráter de resistência, desprendem-se então das “amarras étnicas, raciais, geográficas e de classes sociais”³⁹⁷. Na medida em que a classe média ganha os terreiros a partir dos anos 1960 e 70, observa-se uma crescente popularização das religiões afro. O autor resume a sua trajetória no contexto brasileiro:

(...) ao longo do processo de mudanças mais geral que orientou a constituição das religiões dos deuses africanos no Brasil, o culto aos orixás primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo; depois apagou elementos negros para ser universal e se inserir na sociedade geral, gestando-se a umbanda; finalmente, retomou origens negras para transformar também o candomblé em religião para todos, iniciando um processo de africanização e dessincretização para alcançar sua autonomia em relação ao catolicismo.³⁹⁸

³⁹⁵ Matéria “Missa dos Quilombos reúne 20 mil em Aparecida”, do jornal Folha de São Paulo, de 16/11/1995 – disponível no *site* oficial do artista.

³⁹⁶ Encarte do LP, p.05.

³⁹⁷ PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. In <http://www.scielo.br/>. Acesso em: abr. 2009.

³⁹⁸ Idem. Ibidem.

No entanto, essa impressão não deve ser confundida com uma súbita convivência harmoniosa entre as diferentes religiões de uma sociedade predominantemente católica. Trabalhando com dados estatísticos, Prandi aponta a existência de 0,6% de afro-brasileiros declarados no censo de 1980, número que, segundo o autor, está aquém da realidade e demonstra certa dificuldade do brasileiro em assumir-se enquanto adepto de religiões como a umbanda e o candomblé. Trazer à tona elementos da religiosidade afro continua sendo uma atitude de positividade e, portanto, de resistência. Não é à toa que “A de Ó” faz menção ao sentido pejorativo atribuído a ela: “Estamos chegando dos pretos rosários / estamos chegando dos nossos terreiros / dos santos malditos nós somos / viemos rezar”. “Ofertório” amplia ainda a dimensão do preconceito, referindo-se aos “pés tolerados na roda de samba” e ao “corpo domado nos ternos do congo”.

“Em nome do Deus” é um bom exemplo da inclusão e valorização das religiões afro-brasileiras, lembrando que a ideia de “inculturação da fé” só viria bem mais tarde, com a Conferência de Santo Domingo, em 1992. Isso nos ajuda a entender e dimensionar a ousadia da Missa dos Quilombos e os consequentes problemas com o Vaticano (que serão tratados mais adiante). Na música, divindades africanas são colocadas em pé de igualdade com o Deus cristão: “Em nome do Deus de todos os nomes / Javé / Obatalá / Olorum / Oió”. Obatalá é o “orixá superior iorubano, criador, por delegação de Olofin, da Terra e dos seres humanos, tendo participado como modelador de seus corpos físicos”; Olorum, “uma das divindades iorubanas da criação, é a divindade na sua manifestação visível. (...) É, no Brasil, constantemente associado ao Deus judaico-cristão”³⁹⁹. A menção a tais orixás do panteão afro-brasileiro pode ser vista como um pontapé inicial na mencionada proposta de inculturação.

Num primeiro momento, a referência a orixás iorubanos poderia nos remeter ao predomínio, nas composições, de um candomblé nagô, tipicamente baiano. No entanto, como bem frisou Prandi, houve um processo de assimilação daqueles orixás pelos bantos, devido à “proximidade do candomblé dos ritos angola e caboclo (em que já estão esquecidos os inquices bantos, substituídos pelos orixás – os deuses nagôs)”⁴⁰⁰. Com isso não endossamos o coro daqueles que veem os bantos como mais aculturados

³⁹⁹ Verbetes extraídos de LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Op.cit. A definição que o autor dá a Oió não se encaixa no contexto da música. Segundo ele, Oió pode ser a nação do batuque gaúcho ou referir-se – Oyó – à região e cidade da Nigéria.

⁴⁰⁰ PRANDI, Reginaldo. *Modernidade com feitiçaria...* Op.cit., p. 49-74.

que os iorubás, ainda assim, é preciso ter cuidado com as associações simples e diretas entre um orixá e esta ou aquela religião.

Enfim, no que diz respeito ao culturalismo, o álbum não nega as especificidades da cultura e religiosidade afro-brasileiras, mas também não abre mão de trazer à tona a sua pluralidade. Mas quem canta a Missa dos Quilombos, e para quem canta? De que negro, ela fala? Qual o seu lugar em meio aos “pobres da Terra”? Passemos então à questão identitária.

III-2.2. Identidades

Desviar o foco dos “pobres da Terra”, para uma parcela mais específica da sociedade – o negro – poderia parecer contraditório para a teologia da libertação. No entanto, como bem destacou Pierre Sanchis, tal iniciativa abria novos caminhos, novas articulações de conflito à proposta da esquerda católica. É bom lembrar que, dessa maneira, *Missa dos Quilombos* acompanha um movimento mais amplo de fragmentação e especificação da categoria *povo*, dos anos 1960 para os 70 – como vimos no capítulo anterior. Em texto recitado, “Rito Penitencial” traz o seguinte:

(...)
Padres estudados
pastores ouvidos
freiras ajeitadas
doutores da sorte
cantores de turno
monarcas de estádio
Não negueis o sangue
o grito dos mortos
o cheiro do Negro
o aroma da Raça
a força do Povo
a voz de Aruanda
a volta aos quilombos
(...)

Poderíamos citar uma série de outros trechos que trazem a relação negro/povo. Típico dos anos 60, o movimento de “ida ao povo” é fortemente explorado pela teologia da libertação, o que faz dela e conseqüentemente de *Missa dos Quilombos*, herdeiros do romantismo revolucionário – caracterizado pela valorização da comunidade, do “povo”.

Mas, pensando na especificidade da Missa, de que maneira a identidade negra é pensada? O depoimento de “Dom Zumbi”, como era conhecido Dom José Maria Pires, traz interessantes apontamentos sobre a questão identitária. Embora não tenha colaborado na composição das músicas, suas concepções se aproximam do teor do disco:

Pretos, meus irmãos! Como nossos antepassados, vindos de vários lugares, diferentes deles e menos puros do que eles, trazemos na pele colorações variadas. Na alma, crenças diferentes. Mas neles e em nós estão presentes e estão indeléveis as marcas de negritude. Somos negros e não nos envergonhamos, não queremos mais nos envergonhar de sê-lo.⁴⁰¹

Percebemos, nesse trecho, a defesa de uma identidade negra. Tanto é que, mais a frente, o sacerdote se dirige ao restante de seus leitores: “Branços, nossos amigos...”. É corrente, ao longo do disco, o verso “negros e brancos vermelhos no sangue”, que vai de encontro à velha, mas por vezes ainda corrente, concepção de raça como um conjunto de fatores biologicamente determinantes. Já em 1955, Lévi-Strauss, em “Raça e História” escreve que as diferenças entre os grupos humanos se devem “a circunstâncias geográficas, históricas e sociológicas, e não a aptidões distintas ligadas à constituição anatômica ou fisiológica dos negros, dos amarelos ou dos brancos”⁴⁰². Entretanto, essa caracterização não exclui a existência de uma identidade mestiça – de “colorações variadas”, e não significa, dentro da sociedade brasileira, uma separação total entre as diferenças, como demonstra Dom José:

Chegou o tempo de tanto sangue ser semente, de tanta semente germinar. Está sendo longa a espera, meus irmãos. Da morte de Zumbi até nós são decorridos já quase três séculos. Mas a terra conservou o sangue de nossos mártires. Este sangue fala, clama e seu clamor começa a ser ouvido. Primeiro por nós negros que estamos recuperando nossa identidade e começando a nos orgulhar do que somos e do que foram nossos antepassados. A sociedade também escuta esse clamor. Muitos do seio dela nos apoiam e se colocam ao nosso lado para caminharmos juntos. A viagem é longa e penosa. Quase tudo está por fazer.

⁴⁰¹ Os depoimentos de Dom José Maria Pires citados no decorrer deste subitem estão disponíveis no encarte do LP, pp.05-06.

⁴⁰² APUD TEIXEIRA, Selma. *Missa dos Quilombos...* Op.cit.

Mas não seria contraditória a defesa, em um mesmo discurso, das identidades negra e mestiça? No “Rito Penitencial”, temos: “Alma não é branca / luto não é negro / negro não é folk”. Nos dois primeiros versos, observamos um questionamento das conotações pejorativas das cores branca/positiva e preta (ou negra)/negativa. Mas, ainda mais interessante, é o verso seguinte: *folk*, do inglês, *povo*, aponta para uma discussão já antiga acerca da mestiçagem do povo brasileiro. Se, nos anos 60, espetáculos como “Arena conta Zumbi” falavam do negro que era “povo”, *Missa dos Quilombos*, duas décadas mais tarde, opta pela distinção: “negro não é povo”.⁴⁰³ Mais a frente, um convite ao mestiço: “Mulato iludido / fica do teu lado / do lado do negro / Não faças, mulato / a branca traição”. Vejamos ainda outro trecho: “Negro embranquecido / pra sobreviver / (Branco enegrecido / para gozação) / Negro embranquecido / morto mansamente / pela *integração*”. Aqui, temos uma clara referência ao “mito da democracia racial”, divulgador da imagem de uma convivência harmoniosa entre os brasileiros.

Ainda na primeira metade do século XX, as teorias racistas, defendidas por estudiosos como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, sofrem uma espécie de reviravolta com os trabalhos de Gilberto Freyre. Em 1933, o sociólogo publica “Casa Grande & Senzala”⁴⁰⁴, onde apresenta um olhar positivo sobre as contribuições dos negros e indígenas, que somados aos brancos, formariam a base constitutiva do povo brasileiro. Interpretadas como afirmadoras de uma relação harmoniosa entre tais elementos, suas idéias foram contestadas, nos anos 60, pelos intelectuais da chamada Escola Sociológica Paulista, tendo a sua frente Florestan Fernandes. Aquilo que se convencionou chamar de “mito da democracia racial” torna-se, a partir de então, frequente nas discussões raciais no Brasil, inclusive, é claro, naquelas que diziam respeito ao negro⁴⁰⁵.

Porém, podemos entender mestiçagem e democracia racial como ideias sinônimas? Ao abordar a questão identitária na obra da cantora Clara Nunes, Silvia Brügger conclui dizendo que:

⁴⁰³ E aqui temos um caso exemplar da especificidade de Milton e do Clube no panorama da música brasileira dos anos 60 e 70: embora fossem herdeiros do romantismo da primeira década, não compartilhavam, como muitos da última, de uma visão homogeneizadora sobre a categoria “povo”.

⁴⁰⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1961.

⁴⁰⁵ Parte dessas discussões encontra-se em SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instruções e questão racial no Brasil 1870/1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Se a intenção das elites racistas do século XIX e do começo do XX era construir uma uniformidade cultural e étnica, no imaginário do “povo brasileiro” a afirmação da mestiçagem se associou, ao contrário, ao reconhecimento da diversidade. Entendo que é neste sentido que a obra, a carreira e as performances de Clara Nunes podem ser interpretadas como afirmadoras simultaneamente de uma identidade negra e de uma identidade mestiça, sem que nisto haja contradição. Outro ponto importante diz respeito à associação entre mestiçagem e democracia racial ou ausência de conflito. Clara e sua música não compartilham dessa postura. Afinal, a mestiçagem tanto étnica quanto cultural pode dar-se também pela via do conflito.⁴⁰⁶

Concordamos com a historiadora, ao questionar o fato de mestiçagem e democracia racial serem muitas vezes tomadas como “pares necessários”. A afirmação de uma identidade mestiça não está necessariamente vinculada à aniquilação das diferenças. Por isso, poderíamos dizer que a mestiçagem parece estar mais próxima da ideia de heterogeneidade, de conflito, do que de um processo harmonioso de homogeneização. Assim, a defesa, em um mesmo discurso, das identidades negra e mestiça deixa de ser contraditória. Como vimos acima, a crítica da Missa estaria direcionada não à mestiçagem, mas à idéia de democracia racial, como demonstra Pedro Tierra: “Quando a gente meteu a cara no material histórico para fazer a Missa, a primeira reação foi de arrepiar. Nos deparamos com a chamada democracia racial, onde o negro entra com o suor, o índio com a terra e o branco com o lucro”⁴⁰⁷. Tal fato também é questionado na fala de Dom José:

Neste encontro histórico, faltam muitos irmãos negros que, levando ainda vida de escravos, não puderam compartilhar dessa celebração da liberdade. E faltam descendentes daqueles que nos reduziram ao cativeiro. Eles não acreditam que os negros, enquanto tais, são os mais marginalizados no Brasil. Veem nosso encontro como uma espécie de provocação ou *uma demonstração de racismo que, segundo eles, não existe nem deve ser despertado entre nós, como um gesto de conteúdo mais ideológico e político do que evangélico e religioso*. [grifo nosso]

Assim, questionar a “unidade” do povo brasileiro, ressaltando a diferença – no caso, a negritude – torna-se uma atitude “racista” e por isso reprovável num país onde vigora a “democracia racial”. Mas, se as relações raciais são, como sugere Hanchard,

⁴⁰⁶ BRÜGGER, Silvia. *O canto mestiço de Clara Nunes*. Op.cit., pp.152-153.

⁴⁰⁷ Matéria “O Cristo negro e a proibição da “Missa dos Quilombos”, do jornal goiano “O Popular”, de 31/08/1984 – disponível no *site* oficial do artista.

também relações de poder, de que modo o disco vê o lugar social do negro no Brasil dos anos 80?

III-2.3. Relação passado/presente

Na avaliação de Frei Paulo Cezar Botas sobre a Missa dos Quilombos, “o poema dos Pedros desnudava os anos de escravidão e abria as perspectivas de esperança cantando os quilombos da resistência e das novas alternativas para os homens e a sociedade”⁴⁰⁸. Assim, o disco, ao mesmo tempo em que retomava o passado, propunha o questionamento e a transformação do presente – comportamento típico das práticas marcadas pelo romantismo revolucionário. Parece estranho, no entanto, pensar o retorno ao passado escravista como tentativa de resgate de um “encantamento do mundo”. Vejamos então como a relação “passado / presente” é trabalhada na obra. Em “A de Ó”, temos:

(...)
Estamos chegando da morte nos mares
estamos chegando dos turvos porões
herdeiros do banzo nós somos
viemos rezar

(...)
Estamos chegando dos ricos fogões
estamos chegando dos pobres bordéis
da carne vendida nós somos
viemos amar

Estamos chegando das velhas senzalas
estamos chegando das novas favelas
das margens do mundo nós somos
viemos dançar
(...)

A canção propõe uma continuidade, que vai desde as “velhas senzalas” às “novas favelas”. Interessante observar os últimos versos de cada uma das suas 13 estrofes: “viemos lembrar / chorar / rezar / criar / louvar / amar / dançar / cantar / gingar / cobrar / gritar / clamar / lutar”, que percorrem um caminho que vai da referência ao

⁴⁰⁸ Encarte do LP, p.02.

passado, passa pelo que chamamos de culturalismo, chegando até a atitude diante do presente. No “Rito da Paz”, outra referência interessante, agora à questão da abolição:

(...)
A louca esperança
de ver todo irmão
caindo na dança
da vida
cantando vencida
toda escravidão

Vai ser abolida
a paz da abolição
que agora temos
e contra a paz cedida
a paz conquistada teremos
(...)

A escravidão é, sem dúvidas, vista de maneira negativa, mas não só ela. Também a abolição é questionada, dado o discurso de um caráter contínuo e não interrompido da opressão sofrida pelos negros ao longo da história. O aspecto que poderíamos chamar de positivo, capaz de trazer de volta o “encantamento do mundo”, é, ao lado da valorização das religiões afro, o que Dom José Maria Pires chamou de “combatividade”. E para isso, era necessário escolher um modelo, uma figura que representasse a resistência à escravidão e inspirasse as lutas no presente:

(...)
Recebe, Senhor
a cabeça cortada
do negro Zumbi
guerreiro do povo
irmão dos rebeldes
nascidos aqui
do fundo das veias, do fundo da raça
o pranto dos negros, acolhe Senhor
(...)

No “Ofertório”, o líder quilombola Zumbi dos Palmares torna-se, então, um exemplo a ser seguido nos anos 80. A retomada do passado escravista é inclusive um dos elementos da vertente culturalista do movimento negro, segundo Hanchard. No “Rito Penitencial”, passado e presente são postos lado a lado:

(...)
Carne em toneladas
fardos de porão
Quota da Coroa
fichas de batismo
marcados a ferro
para a salvação
Entregues à morte
sendo Cristo a vida
Humanos leilões
peças de cobiça
300 milhões
de africanos mortos
na segregação

(...)
Peões de fazenda
pé de boia-fria
artista varrido
no pó da oficina
garçom de boteco
sombra de cozinha
mão de subemprego
carne de bordel
Pixotes nas ruas
calçados nos morros
mortos no xadrez
(...)

Também a “Ladainha” segue a proposta dos compositores de fazer um apanhado da história do negro no Brasil e no mundo. Em texto recitado: “Recolhemos na mesma comunhão / o trabalho, as lutas, o martírio / do povo negro de todos os tempos e de / todos os lugares”. A lista contempla uma série de nomes, começando, como era de se esperar, por Zumbi, e cita: Francisco José do Nascimento, o “mestre-sala dos mares”⁴⁰⁹ João Cândido, Pedro Ivo, Angelim dos Cabanos “e todos os rebeldes do Povo, na Terra e no Mar”; seguidos pelos “Haussás, Nagôs, e Alfaiates da negra Bahia e todos os grupos e movimentos negros que reivindicam o futuro”. Alguns estrangeiros também são citados, como os africanos (Patrice Émery) Lumumba, Chimpa Vita e Amílcar Cabral; o haitiano Arturo Alfonso Shomburg; e os norte-americanos James Meredith e Martin Luther King. Também são mencionados os *massacres* de Soweto e Atlanta. No âmbito da arte, aparecem Aleijadinho, o personagem folclórico Negrinho do Pastoreio,

⁴⁰⁹ Música de João Bosco e Aldir Blanc que homenageia o líder da chamada Revolta da Chibata, João Cândido, e fez sucesso na voz de Elis Regina. Em REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1974.

o cantor e trompetista Louis Armstrong, além do “Negro Spiritual”, gênero musical criado pelos escravos levados para os Estados Unidos. Em seguida, alguns nomes de santos, como: os Santos Reis, São Benedito, Santo Agostinho, São Martinho de Lima, Santa Efigênia, São Pedro Claver, São Gonçalo de Amarante, São Cosme e Damião, Santo Onofre, “São Carlos Lwanga e companheiros mártires de Uganda”; e religiosos, como o colombiano Valência Cano, Irmão Lourenço, Frei Gregório de José Maria, Padre Canabarro e “todos os pastores, romeiros, missionários, ermitães e confrades devotados ao pranto e à esperança do Povo Negro”. A lista não deixa de contemplar nomes da história recente do país, como Solano Trindade, além de Luiz José da Costa e Santo Dias, mortos pela ditadura militar em 1973 e 1979, respectivamente.⁴¹⁰

O texto recitado onde aparecem tais sujeitos é entremeado pelo canto “Caô – cabê em si – lobá”, referência a “caô cabecile”, saudação a Xangô, “grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão”⁴¹¹. Xangô é ainda conhecido como o orixá da justiça e, por isso, se encaixa bem nos propósitos da “Ladainha” e da Missa, de maneira geral.

Enfim, acreditamos que a dimensão política de Missa dos Quilombos não possa ser negada, visto que o álbum percorre um caminho que vai da valorização da cultura afro-brasileira ao claro questionamento da realidade vivida pelos negros na virada das décadas de 1970 e 80, o que não deixaria de atrair alguns poderosos adversários. Em 1995 – já decorridos alguns anos das manifestações do Centenário da Abolição, vistas por Hanchard como uma das poucas ocasiões em que o movimento negro brasileiro funcionou como uma forma social coletiva –, a Missa faria parte do calendário da chamada “Marcha Zumbi contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida”, arrematando milhares de pessoas até a cidade de Aparecida⁴¹².

III-2.4. Dupla censura: da ditadura militar ao Vaticano

⁴¹⁰ Pesquisamos tais nomes em um site de buscas que nos encaminhou a uma série de outros. No entanto, podemos citar <http://pt.wikipedia.org/wiki/> como o mais utilizado. Para alguns nomes que não foram citados, como Isidoro Mártir e “Marlys das baixadas”, não encontramos qualquer referência.

⁴¹¹ LOPES. Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Op.cit.

⁴¹² “Missa dos Quilombos reúne 20 mil em Aparecida”. Folha de São Paulo, de 16 de novembro de 1995 – disponível no *site* oficial do artista.

Pensando ainda no discurso de *continuidade*, Dom José Maria Pires afirma que “o negro como negro continua marginalizado. Não existe em grau de embaixador, em posto de general, em função de ministro de Estado. Na própria Igreja, são tão poucas as exceções, que não abalam a tranquilidade do preconceito racial”⁴¹³. Ao questionar a marginalização dos negros e, de maneira geral dos pobres, no Brasil, a Missa dos Quilombos ia de encontro ao próprio planejamento econômico adotado pelos militares desde a sua tomada do poder:

No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o caminho consistiria em dinamizar a demanda da classe média alta mediante formas de financiamento que subsidiassem o consumo e a criação de mecanismos para ampliar o acesso dessa classe a títulos financeiros e propriedades, além de perspectivas de maior renda futura. (...) Portanto, a sociedade brasileira poderia manter-se desigual, com renda concentrada, injusta, mas dinâmica.⁴¹⁴

Ao propor, então, um novo olhar sobre o que chamou de os “pobres da Terra”, a teologia da libertação acabou se aproximando de teorias sociológicas, sobretudo, como vimos, do marxismo. Tal fato trouxe problemas à esquerda católica, que passou a sofrer a perseguição não só de uma ala mais conservadora da Igreja, mas também do próprio regime militar, como pareceu prever Dom Helder Câmara em “Invocação à Mariama”:

“O importante é que a CNBB, a Conferência dos Bispos, embarque de cheio na causa dos negros, (...). Claro que dirão, Mariama, que é política, subversão, que é comunismo”⁴¹⁵. Sobre a conturbada relação entre militares e comunistas, Nilson Borges afirma que:

O que a Doutrina [de Segurança Nacional] queria, sob os moldes da Escola Superior de Guerra, era resgatar o desejo secular do Brasil de se tornar uma potência mundial e de colocar *as Forças Armadas como defensoras da civilização cristã ocidental contra o comunismo*.⁴¹⁶ [grifo nosso]

⁴¹³ Encarte do LP, p.06.

⁴¹⁴ PRADO, Luiz Carlos Delorme & EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura...* Op.cit.

⁴¹⁵ Contracapa do encarte do LP.

⁴¹⁶ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. Em FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). Op.cit.

Aqui vemos o comunismo como um “vilão” a ser duplamente combatido, tanto pelas Forças Armadas, quanto pela “civilização cristã ocidental”. Inevitavelmente, a Missa dos Quilombos também sofreria com a dupla perseguição:

(...) devido estar mostrando uma realidade inquestionável, é que a Missa dos Quilombos passou a ser perseguida de todos os lados: enquanto a Censura Federal no Rio [de Janeiro] vetou quatro faixas da fita musical da Missa, o Vaticano, por intermédio do seu setor mais ortodoxo, proibia a sua celebração.⁴¹⁷

Mas vejamos com um pouco mais de detalhes o processo de proibição da Missa pelo Vaticano, desde o questionamento da negligência da Igreja diante da causa dos negros pelos adeptos da teologia da libertação, até a surpreendente celebração em 1995 na Basílica de Nossa Senhora Aparecida, o terceiro maior templo católico do mundo⁴¹⁸.

No encarte do álbum, Dom Pedro Casaldáliga fala da “máxima culpa cristã”, pelo silêncio da Igreja diante da questão do negro no Brasil. Dom José Maria Pires também comenta esse fato:

Estamos presenciando hoje e aqui os sinais de uma nova aurora, que vem despertar a Igreja de Jesus Cristo. No passado, ela não se mostrou suficientemente solidária com a causa dos escravos. Não condenou a escravidão do negro, não denunciou a tortura de escravos, não amaldiçoou o pelourinho, não abençoou os quilombos, não excomungou os exércitos que se organizaram para combatê-los e destruí-los. A Igreja não estava com os negros e hoje parece que começa a estar. Começa a nos querer bem. A respeitar nossa cultura e a não tratá-la mais como grosseira superstição. A Igreja começa a ficar do nosso lado, a nos ajudar a ressuscitar nossa memória e história, a incentivar nossa organização.⁴¹⁹

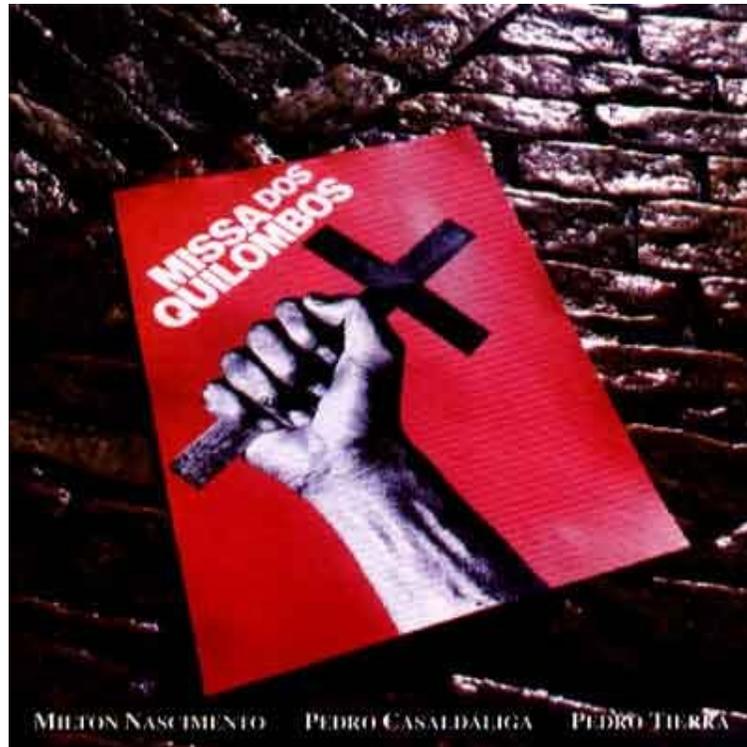
No entanto, “a Igreja que começa a estar com os negros” a que o sacerdote se refere parece não ser a instituição como um todo, mas apenas uma parte dela, na verdade uma “filha bastarda”: a teologia da libertação. Décadas mais tarde, ao rememorar a trajetória da Missa dos Quilombos, o mesmo Dom José acusa aqueles que ele chama de “dominantes”, de deturparem as intenções da Missa, responsáveis pela

⁴¹⁷ Matéria “O Cristo negro e a proibição da “Missa dos Quilombos”, do jornal goiano “O Popular”, de 31/08/1984 – disponível no *site* oficial do artista.

⁴¹⁸ Em http://pt.wikipedia.org/wiki/Basilica_de_Nossa_Senhora_Aparecida. Acesso em: abr. 2009.

⁴¹⁹ Encarte do LP, p.05.

veiculação de uma imagem da capa do LP, onde, no lugar de uma cruz, a mão segurava uma foice e um martelo – conhecidos símbolos do comunismo.⁴²⁰



Capa original do LP Missa dos Quilombos

De acordo com Dom José, esse material teria sido enviado à Santa Sé pelos tais opositores, vindo de Roma, em março de 1982, uma carta endereçada ao então presidente da CNBB, Dom Ivo Lorscheiter, determinando que “a Missa dos Quilombos não correspondia ao sentido da Eucaristia”. Dom Ivo teria então repassado a carta à Comissão de Liturgia, integrada dentre outros por Dom José Lamartine, um dos celebrantes da Missa em Recife, no ano anterior. A Comissão ficaria responsável por elaborar uma carta esclarecendo à Sé Apostólica os reais propósitos da celebração, que foi respondida de maneira taxativa, como podemos ver na matéria “O Cristo negro e a proibição da Missa dos Quilombos”, do jornal goiano “O Popular”, de agosto de 1984:

⁴²⁰ Depoimento de Dom José Maria Pires no documentário “Missa dos Quilombos”, de 2006.

O pretexto da proibição, subjetivo-intrínseco, está no texto de uma correspondência endereçada ao presidente da CNBB, Dom Ivo Lorscheiter, pelo prefeito da Congregação para o Culto Divino, Dom Giuseppe Casoria, onde, em determinado trecho, ele diz: “Permita-me, Excelência, poder dizer que a resposta recebida, bem meditada, não parece ter notado exatamente o válido significado da alusão feita à chamada Missa dos Quilombos, nem exprime na realidade a esperada resposta que se desejava, assegurando que no futuro a celebração da eucaristia será como deve ser, e é: somente memorial da morte e ressurreição do Senhor, e não reivindicação de qualquer grupo humano ou racial”.

O documentário “Missa dos Quilombos” apresenta alguns *flashes* de jornais da época, cujos títulos das matérias nos permitem imaginar a repercussão e polêmica da celebração: “Igreja explica às autoridades a Missa Negra”; “Grupo clandestino ameaçou com bomba”; “Vaticano proíbe Missa”; “Missas políticas são vetadas pelo Vaticano”. Mais tarde, em 1995, Milton Nascimento comenta as dificuldades enfrentadas nos anos 80, em entrevista à Folha de São Paulo:

“Em 82, o disco foi boicotado pela gravadora, pela imprensa, pela Igreja”, recorda Milton. Sinal disso foi o fato de o arcebispo Dom Aloísio Lorscheider ter autorizado a realização da Missa dentro da Basílica [de Nossa Senhora Aparecida] desrespeitando uma proibição do Vaticano.⁴²¹

Mas o que teria causado uma mudança tão radical na postura da Igreja? Para Dom José Maria Pires, essa mudança é explicada pela importante atuação do episcopado brasileiro na Conferência de Santo Domingo, em 1992. Segundo ele, Dom Ivo, já no seu primeiro pronunciamento, questionou o fato de o programa a ser discutido “vir de cima”, de Roma, ao invés de ser proposto pelo próprio grupo de bispos latino-americanos. Assim, a Conferência, que colocava em debate o oportuno tema da *cultura*, pôs-se a repensar a relação entre a Igreja e “as culturas indígena, africana [ou negra] e popular”. De acordo com Dom José, o projeto de “inculturação da fé, do Evangelho” foi, para sua surpresa, completamente aprovado pelo Vaticano. O sacerdote conclui dizendo que “Santo Domingo canonizou a inculturação, isto é, a minha fé deve se expressar de acordo com a minha cultura”. É de se ressaltar o fato de tanto a proibição,

⁴²¹ Matéria “Milton faz a celebração da tolerância”, do jornal Folha de São Paulo, de 11/11/1995 – disponível no *site* oficial do artista.

quanto a permissão da Missa dos Quilombos terem acontecido dentro de um mesmo pontificado, o de João Paulo II.

III-3. “Marcha final”

Embora seja instrumental, a faixa 11 de *Missa dos Quilombos*: “Marcha Final (de Banzo e de Esperança)” faz, em texto recitado, uma espécie de apanhado das principais questões trabalhadas ao longo do disco. Além disso, ela explora o tema da libertação, caro à esquerda católica, e sua realização em um “novo Palmares”. Desta vez, optamos por reproduzir todo o texto:

Banzo da Terra que será nossa
banzo de todos na liberdade
banzo da vida que vai ser outra
banzo do Reino, maior saudade

saudade em luta do amanhã
vontade da Aruanda que um dia virá
saudade da Terra e dos Céus
o banzo do homem, saudade de Deus

Trancados na noite, milênios afora
forçamos agora
as portas do dia
faremos um Povo de igual rebeldia
faremos um Povo de bantus iguais
faremos de todos os lares
fraternas senzalas, sem mais
faremos a Negra Utopia
do Novo Palmares
na só casa-grande dos filhos do Pai

Os negros da África
os afros da América
os negros do mundo
na aliança com todos os Pobres da Terra

Seremos o Povo dos Povos
Povo resgatado
Povo aquilombado
livre de senhores
de ninguém escravo
senhores de nós
irmãos de senhores
Filhos do Senhor

Sendo negro o negro
sendo índio o índio
sendo cada um
como nos tem feito
a mão de Olorum

seremos zumbis, construtores
dos novos quilombos queridos

Nos muros remidos
da nossa cidade
nos campos, por fim repartidos
na Igreja do rei
de novo do Povo
seremos a lei
da nova irmandade
iremos vestidos
das palmas da vida
teremos a cor da igualdade
seremos a exata medida
da humana feliz dignidade

Berimbaus da Páscoa marcarão o pé
o pé quilombola do novo Toré
pela Terra inteira
juntos dançaremos
nossa capoeira
seremos bandeira
seremos foliões
no novo Israel plantaremos
as tendas dos filhos do Santo
os prantos, os gritos, unidos num canto
de irmãos corações
na luta e na festa do ano inteiro

no rosto de todos os homens sinceros
a marca da tribo de Deus
o sangue sinal do Cordeiro

E à espera do nosso Quilombo total
o alto quilombo dos céus
os braços erguidos, os povos unidos
serão a muralha ao medo e ao mal
serão valhacouto da aurora desperta
nos olhos do povo
da Terra liberta
no Quilombo Novo.

Como podemos perceber, a canção retoma as principais temáticas analisadas no decorrer deste capítulo: na 9ª estrofe, a referência aos aspectos culturais; na 4ª, 5ª e 6ª, a questão identitária, da compreensão da mestiçagem – os “negros da África” que, na

América, tornam-se “afros” (afro-brasileiros, etc.) – à defesa das especificidades, “sendo negro o negro / sendo índio o índio”; na 3ª estrofe, o resgate do passado escravista, de onde vem a inspiração para se fazer a “Negra Utopia”, ideia retomada na finalização do texto. Instrumental, a música apresenta um arranjo suave: a melodia, cantada pelo coro, é acompanhada basicamente pelo violão, efeitos de sintetizador, além de uma leve e constante marcação no chimbau (um dos pratos da bateria), que dá a ideia de marcha, de continuidade.

Já nos primeiros versos, “Marcha Final” fala em *liberdade*. No início dos anos 80, *Missa dos Quilombos* propunha a “libertação” dos negros, presente direta (com a recorrência da própria palavra) ou indiretamente (referindo-se ao universo da temática) em todas as 11 faixas do álbum. Mas como aconteceria tal libertação? Ela aconteceria pela via do questionamento das privações históricas sofridas pelos negros, tornando-se plena na utopia do “Novo Palmares”, a imagem poética de uma realidade alternativa para a população negra e, de maneira geral, pobre do Brasil.

Recuperando a religião e a combatividade do negro – nas palavras de Dom José Maria Pires : “forças de aglutinação e de preservação de seus valores originais” – o álbum propõe a construção do “Quilombo Novo”, a realização terrena da “Aruanda” (morada mítica dos orixás e entidades superiores da umbanda), que podem ser compreendidos como o componente revolucionário do romantismo de *Missa dos Quilombos*. É nesse sentido que aparecem, no “Rito da Paz”, os versos “Saravá / Aiê / Abá”: Saravá, saudação dos umbandistas traduzida como “salve!”; Aiê, do iorubá “o mundo visível”; e Abá, também do iorubá “esperança”⁴²², e que traduzem o olhar do disco sobre o negro na história do Brasil – olhar que, como se intitula a “Marcha Final”, é de *banzo*, mas também de *esperança*.

⁴²² Verbetes retirados de LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Op.cit.

CONCLUSÃO

Em “Culturas híbridas”, Néstor Canclini avalia:

No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam em suas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que têm com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido.⁴²³

A avaliação de Canclini é pertinente na medida em que trata de sujeitos, ou melhor, de discursos opostos: de um lado, os românticos; do outro, os ilustrados – elaboração que, para nós, parece distante da realidade dos homens. Ao longo do tempo, as sociedades demonstraram as mais diferentes formas de relacionar, mais ou menos conscientemente, as rupturas e continuidades do processo histórico, ou seja: deram vida à aparência opaca de dicotomias como *tradição e modernidade*.

Como vimos no decorrer desta dissertação, os artistas do Clube da Esquina, através de uma obra vasta e plural, fizeram duras críticas ao capitalismo e seu modo de vida, reafirmando elementos que o novo contexto insistia em negar. Não foram apenas românticos, limitando-se a um projeto ingênuo de retorno ao passado. Foram também revolucionários, ao proporem a transformação de uma realidade marcada tanto pelo avanço de uma mentalidade capitalista, quanto pela vigência de um regime militar castrador da produção e fruição artísticas. Assim, Milton e seus parceiros reabilitam a História de sua dimensão libertadora, que por vezes tem sido tratada injustamente como um clichê: compreender o passado, ou melhor, o processo histórico, para atuar (na) e transformar a realidade.

Por outro lado, como bem observaram Michael Löwy e Robert Sayre⁴²⁴, sendo contemporâneos da modernidade, os românticos fazem, na verdade, uma espécie de “autocrítica”. Isso nos permite entender a relação dialética entre sujeito e contexto, que

⁴²³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas...* Op.cit., p.209.

⁴²⁴ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia...* Op.cit.

não é e nem poderia ser de completa rejeição (o que, em nossa opinião, resultaria na total insatisfação e infelicidade do primeiro). No Clube da Esquina, temos exemplos do aproveitamento de elementos potencialmente positivos da modernidade: o diálogo com movimentos contemporâneos, como a contracultura, através do universo do psicodelismo e sobretudo da apropriação de gêneros como o *rock* e o *pop*; além da relação com a indústria fonográfica e seus avanços tecnológicos (lembrando que o próprio Marx apreciava o desenvolvimento trazido pela burguesia industrial, ao mesmo tempo em que a criticava pela exploração da mão-de-obra⁴²⁵).

Também a mineiridade, apontada por nós como personificação do romantismo, acompanha essa relação dialética do Clube com a modernidade capitalista. Se “Todo artista tem de ir aonde o povo está”, Milton e seus parceiros trouxeram à tona um “Brasil do interior” de lugar e nome específicos: Minas Gerais. No entanto, as Minas que emergiram de sua obra não constituíam uma região folclorizada, inerte no tempo e espaço: nem as Minas a se resgatar e preservar, dos românticos; nem as Minas empecilho à modernidade, dos ilustrados. A mineiridade reelaborada e valorizada pelo Clube oferecia, é verdade, um modo de vida “não capitalista”: a maria-fumaça, o carro-de-boi, morros, procissões. No entanto, na obra do grupo, manifestações da cultura popular – realidades dinâmicas! – mantêm diálogo constante com as artes nacionais e do mundo.

No clássico “Voz de Minas”, Alceu Amoroso Lima – ou Tristão de Ataíde – escreve:

(...) o que a história e a observação nos revelam é que o homem mineiro possuiu muito mais as características do homem eterno que do homem moderno. Não se trata de rejeitar o progresso. Não se trata de qualquer romantismo do passado. Já vimos mesmo que o mineiro é naturalmente anti-romântico. Trata-se de ser fiel à sua própria natureza *em qualquer estágio de progresso*. Pode-se ser moderno numa casa de taipa e eterno num arranha-céu⁴²⁶ [grifo do autor].

Diríamos, entretanto, que Milton Nascimento e o Clube da Esquina foram sim *românticos*, mas de fato não só: foram também *revolucionários*. Assim, se nossos sujeitos estabeleceram uma relação dialética com a modernidade – “de banzo e de esperança”, “nuvem no céu e raiz” – eles acabaram por empreender uma relação

⁴²⁵ MARX, Karl. *O capital*: edição resumida. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

⁴²⁶ LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas...* Op.cit., p.40.

dialógica entre Minas e mundo, quebrando as polarizações simplificadoras tradição/modernidade, local/global, etc. Ao mesmo tempo, Milton e seus parceiros desmistificaram outro logro: o da ênfase exagerada nas rupturas entre as décadas de 1960 e 70 no Brasil. Como vimos, o álbum *Missa dos Quilombos*, de 1982, é um caso exemplar da dimensão das continuidades do processo histórico.

Para finalizar, propusemos nesta pesquisa observar o Clube através de Milton, o que nos trouxe uma de suas tantas faces. Fica o convite para novos estudos que se dediquem a esse ou outros sujeitos do grupo, para que tragam à tona toda a riqueza e diversidade do movimento. Admitindo o relativismo da ciência e a consequente impossibilidade de uma “História total”⁴²⁷, só nos resta uma certeza: a de que “respostas virão do tempo”⁴²⁸.

⁴²⁷ Para uma relação entre o grupo de historiadores dos *Annales* e o projeto de uma “História total”, ver BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.

⁴²⁸ “Ao que vai nascer”, Milton Nascimento e Fernando Brant. NASCIMENTO, Milton & BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Odeon, 1972.

FONTES DISCOGRÁFICAS

Principais:

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Odeon, 1970.

NASCIMENTO, Milton & BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Odeon, 1972.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes*. Odeon, 1973.

_____ *Milagre dos Peixes Ao Vivo*. EMI-Odeon, 1974.

_____ *Minas*. EMI-Odeon, 1975.

_____ *Geraes*. EMI-Odeon, 1976.

_____ *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.

_____ *Sentinela*. Ariola, 1980.

_____ *Caçador de mim*. Ariola, 1981.

_____ *Ânima*. Ariola, 1982.

_____ *Missa dos Quilombos*. Ariola, 1982.

_____ *Milton Nascimento Ao Vivo*. Ariola, 1983.

Secundárias:

ANGELO, Nelson; JOYCE. *Nelson Ângelo e Joyce*. Odeon, 1971.

ANGELO, Nelson; NOVELLI; VASCONCELOS, Naná. *Naná Vasconcelos, Nelson Angelo e Novelli*. Saravah, 1974.

BORGES, Lô. *Lô Borges*. Odeon, 1972.

_____ *A Via Láctea*. EMI-Odeon, 1979.

_____ *Nuvem cigana*. EMI-Odeon, 1982.

BORGES, Os. *Os Borges*. EMI-Odeon, 1980.

CAYMMI, Danilo; GUEDES, Beto; HORTA, Toninho; NOVELLI. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta*. Odeon, 1973.

GUEDES, Beto. *A Página do Relâmpago Elétrico*. EMI-Odeon, 1977.

_____ *Amor de Índio*. EMI-Odeon, 1978.

_____ *Sol de Primavera*. EMI-Odeon, 1979.

_____ *Contos da lua vaga*. EMI-Odeon, 1981.

IMAGINÁRIO, Som. *Som Imaginário I*. Odeon, 1970.

_____ *Som Imaginário II*. Odeon, 1971.

_____ *Matança do Porco*. Odeon, 1973.

HORTA, Toninho. *Terra dos Pássaros*. EMI-Odeon, 1979.

- _____ *Toninho Horta*. EMI-Odeon, 1980.
- MARIANO, César Camargo; TISO, Wagner. *Todas as teclas*. Barclay/Ariola, 1983.
- MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978.
_____ *Tavinho Moura*. RCA Victor, 1980.
_____ *Cabaret Mineiro*. EMI-Odeon, 1981.
_____ *Engenho Trapizonga*. EMI-Odeon, 1982.
- NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967.
_____ *Courage*. A&M Records/Odeon, 1968.
_____ *Milton Nascimento*. Odeon, 1969.
_____ *Milton*. A&M Records/EMI-Odeon, 1976.
_____ *Journey to down*. EMI-Odeon, 1979.
- REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1966.
_____ *Elis*. Philips, 1974.
- SAMBACANA, Quarteto. *Muito pra frente*. Odeon, 1965.
- SAMBATIDA, Quinteto; SEXTETO, Aécio Flávio; TRIO, Berimbau. *Música Popular Brasileira em expansão*. Produções Sonoras Festival LTDA, 1965.
- SHORTER, Wayne; NASCIMENTO, Milton. *Native Dancer*. Columbia/EMI-Odeon, 1975.
- TISO, Wagner. *Wagner Tiso*. EMI-Odeon, 1978.
_____ *Assim Seja*. EMI-Odeon, 1979.
_____ *Trem Mineiro*. EMI-Odeon, 1981.
_____ *Toca Brasil*. Ariola, 1982.
_____ *Ao Vivo na Europa*. Ariola, 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- AVELAR, Idelber. *De Milton ao metal: política e música em Minas*. Em: ArtCultura, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, nº 9, 2004.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática, 1991.
- AUGUSTA, Anna. *Cantigas de reis e outros cantares*. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1979.
- BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. *ANOS 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Europa-América, 1993.
- BOFF, Clodovis. *Teologia e prática. Teologia do político e suas mediações*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1994.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: História do Clube da Esquina*. 4ª ed. – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRANT, Fernando. Música e mineiridade. Em *Cadernos de História*. Belo Horizonte, v.9, n.11, 1º sem. 2007.
- BRÜGGER, Silvia (Org.). *O canto mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei – MG. UFSJ: 2008.
- BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.
- BUSCÁCIO, Gabriela. “A chama não se apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2005.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2006.
- CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santuza Naves. *ANOS 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- CATÃO, Francisco. *O que é teologia da libertação?* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história*. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? Em: Revista de História da Universidade de São Paulo – USP. Programa de Pós-Graduação em História Social. Número 157, 2º semestre de 2007.
- COUTO, Hildo Honório do. *Linguística e semiótica relacional*. Brasília: Thesaurus, 1982.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- Dicionário de Ciências Sociais*, Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação; Benedicto Silva, coordenação geral; Antônio Garcia de Miranda Neto... /et al./ – 2ªed. – Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1987.
- DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (orgs.). *O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1961.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2000. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2006. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC da UNE*. Disponível em : www.scielo.br. Acesso em: set. 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: *Manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM- LA*, Buenos Aires: 2005. Em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>. Acesso em: set. 2009.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina. Museu Clube da Esquina. Belo Horizonte: 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: Movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas – Ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1946, 2ª edição.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MAGALHÃES, Marionilde. A lógica da suspeição sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, 1997, 17/34, 203-220.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Som imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARX, Karl. *O capital*: edição resumida. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Uncamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, p.8. Acesso em: mai. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70*. Em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html. Acesso em: fev. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). Em: *Estudos Históricos*, nº 28, 2001. RJ: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

NAPOLITANO, Marcos. O coro dos descontentes. In *Nossa História*. Ano 3 / nº 26, dezembro de 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES, S. C.; COELHO F. O.; BACAL, T. *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Campinas, SP: [s.n.], 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Uberlândia,

MG: [s.n.], 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, Marcelo Whately (Org.). *O pensamento vivo de Che Guevara*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

PARANHOS, Adalberto. *Mares de morros: a Bossa Nova nas Gerais*. S/d. Disponível em <http://www.anpuhsp.org.br/downloads>. Acesso em: set. 2009.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRANDI, Reginaldo. *Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. Tempo Social, São Paulo: s.n, v.2, n.1, p. 49-74, 1990.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. In <http://www.scielo.br/>. Acesso em: abr. 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *A música no contexto congadeiro*. Em <http://www.unimontes.br/unimontescientifica>. Acesso em: out. 2009.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. Em *Cadernos de História*. Belo Horizonte, v.9, n.11, 1º sem. 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANCHIS, Pierre. *Inculturação? Da cultura à identidade, um itinerário político no campo religioso: o caso dos Agentes de Pastoral Negros*. Em: <http://www.iser.org.br/religioesociedade/>. Acesso em: abr. 2009.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Franca, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de História, Direito e Serviço Social.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instruções e questão racial no Brasil 1870/1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *O “pai de família” e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969/78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.129.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Campinas, SP: [s.n.], 2000. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

TEIXEIRA, Faustino. *Teologia da libertação: eixos e desafios*. Em: <http://www.iserassessoria.org.br/>. Acesso em: abr. 2009.

TEIXEIRA, Selma. *Missa dos Quilombos: um canto de axé*. Em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/>. Acesso em: abr. 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1998, 132 fl. mimeo. Dissertação de Mestrado em Poética.

Matérias on line:

Entrevista de Pedro Terra à Revista Cultura Crítica, EDIÇÃO N° 01 - 1° SEMESTRE/2005. Em <http://www.apropucsp.org.br/revista/>. Acesso em: abr. 2009.

“Documentário refaz caminhos das etnias africanas”. Fonte: Correio Brasiliense. Em <http://www2.afrobras.org.br/>. Acesso em: abr. 2009.

“Missa dos Quilombos e acordeão na programação da TV Senado”, de 16/11/2006, em <http://www.direito2.com.br/>. Acesso em: abr. 2009.

Sites de consulta contínua:

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.ensaioaberto.com>

<http://www.jornalismocultural.com.br/musica>

<http://www.memoriamusical.com.br>

<http://www.museuclubedaesquina.org.br>

<http://www.prelaziasaofelixdoaraguaia.org.br>

<http://www.santamissa.com.br>

<http://www.wikipedia.org>

<http://www2.uol.com.br/miltonnascimento>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)