

UnB
Universidade de Brasília
Programa de Pós-graduação em História

Uma Certa Musicalidade nas Esquinas de Minas (1960 – 1970)

Ada Dias Pinto Vitenti

Brasília
2010

Uma Certa Musicalidade nas Esquinas de Minas (1960 – 1970)

Dissertação de Mestrado elaborada sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Vanessa M. Brasil e apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, área de concentração: História Social; linha de pesquisa em Sociedades, Instituições e Poder.

Ada Dias Pinto Vitenti

Brasília
2010

Uma Certa Musicalidade nas Esquinas de Minas (1960 – 1970)

Ada Dias Pinto Vitenti

Dissertação de Mestrado elaborada sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Vanessa M. Brasil e apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, área de concentração: História Social; linha de pesquisa em Sociedades, Instituições e Poder.

Examinada por:

Presidente, Prof.^a Dr.^a Vanessa Maria Brasil (HIS/UnB)

Prof.^a Dr.^a Diva do Couto Gontijo Muniz (HIS/UnB)

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos (HIS/UFU)

Prof.^a Dr.^a Albene Miriam Ferreira Menezes (HIS/UnB)

Brasília
Outubro de 2010

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho ao Clube da Esquina e a todos aqueles que compartilham dessa paixão.

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo agradeço a meus pais Aldo e Maria Ângela. Agradeço à minha mãe cujo gosto musical influenciou decisivamente minha vida e sem o qual talvez esse trabalho não fosse possível. A meu pai por seu apoio intelectual e sua palavra sempre marcante. Aos meus avós, Hilda, Ângelo, Avelina e Sandro nem sei como agradecer... Agradeço por existirem e me darem sempre tanto amor. Livia, minha irmã em todos os sentidos que essa palavra possa ter, companheira de todas as horas, nem preciso dizer mais nada. Agradeço ao meu irmão Sandro com quem compartilho ideias, sentimentos e à Mariana, cunhada para todas as horas, obrigada, pois vocês sempre ajudam. Minha madrinha Irene, obrigada por ser minha madrinha, obrigada pelo seu amor.

Erivelto, meu eterno melhor amigo, obrigada por existir. Patrícia, grande companheira, obrigada. Amanda, obrigada pela enorme amizade e ajuda nas horas difíceis. Sapeca, Pancinha, Carol Hofs, Caê e Thiaguinho, pelo amor constante, obrigada. Ao meu pai Robson e à minha outra família que me orientam por outros caminhos. Enfim, agradeço a todos os amigos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desse trabalho. Meu padrinho Chico Dias (o verdadeiro padrinho da neném), à tia Elza e os primos Marina, Joana, Vânia e Pedro pelas boas memórias de infância na 716 norte e ao constante carinho serei sempre grata. Cleto, Gabriel e Fifa, Tia Éldia e Cid, embora distantes sempre presentes, obrigada.

Por fim gostaria de agradecer a três pessoas cuja presença foi imprescindível para feitura desse trabalho: à professora Tereza Negrão que me orientou nos primeiros passos, à minha orientadora Vanessa M. Brasil, por sua força, dedicação, carinho e iluminação intelectual e à professora Diva do Couto Gontijo Muniz, cujos questionamentos sobre história, a escrita da mesma, o nosso ofício e tudo o que o cerca me motivam a continuar a trilhar esse caminho.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objeto a musicalidade de Minas Gerais a partir da experiência do Clube da Esquina. O Clube da Esquina é um grupo de músicos de Belo Horizonte, cuja produção remonta às décadas de 1960 e 1970. A princípio o Clube da Esquina pode ser definido como um grupo de músicos, composto por jovens estudantes, aspirantes a músicos e músicos experientes. Entre os membros do grupo houve uma maioria mineira, que teve contato com a música ainda na infância e vivenciou a sua juventude em Belo Horizonte durante a década de 1970.

Nosso propósito é analisar possíveis interpretações que o Clube da Esquina construiu sobre a sua cidade, Belo Horizonte, de Minas Gerais, do cenário político, de seu cotidiano, presentes no seu repertório e em fragmentos discursivos por ele deixados. Contudo, considerando que o Clube da Esquina não se encaixa no perfil de um movimento musical formal, até porque nunca houve um número fixo de participantes e muitos deles consideram o Clube vivo até hoje, articulei falas antigas e atuais, reveladoras das manifestações culturais que engendram o espírito mineiro.

Palavras – chave: Identidade, Minas Gerais, Música, Imaginário, História regional, Movimentos Culturais, Clube da Esquina.

ABSTRACT

This Master's Essay has as its object of study the musicality of Minas Gerais as experienced by Clube da Esquina. The Clube da Esquina is a group of musicians from Belo Horizonte, who produced from 1960 and 1970, and encompassed music students, wanna-be musicians and experienced musicians. The majority of the group was from Minas Gerais, having spent their early years in Belo Horizonte during the 1970s and practicing music since their formative years.

Our purpose is to analyze possible interpretations by Clube da esquina over their city, Belo Horizonte; Minas Gerais; over the political scene; their daily lives, and so on, using fragments and little pieces of discourses left by the artists. However, keeping in mind that the Clube da Esquina is not what we may call a formal musical movement – the number of participants was ever fluid, and some of them consider that the Clube is still alive and well- I have put together discourses from the past and the present, aiming for the ones that could reveal us some of the of the cultural manifestation that conceive the “mineiro” spirit.

Keywords: Identity, Minas Gerais, music, imaginary, regional history, cultural movements, Clube da Esquina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - E da arte se faz história?.....	17
1.1 – Acordes Históricos: encontros da história com a música.....	27
CAPÍTULO 2 – Minas e Geraes.....	40
2.1 – A vocação libertária.....	49
2.2 – Paixão e Fé.....	52
2.3 – Saudades do ouro e construção do espaço urbano.....	57
2.4 – Trastevere (ou a cidade é moderna).....	64
CAPÍTULO 3 – Na esquina, um clube.....	72
3.1 – A primeira geração do Clube da Esquina.....	76
3.2 – Fé cega, faca amolada.....	88
3.3 – Por que vocês não sabem do lixo ocidental?.....	100
3.4 – A música popular brasileira do Clube da Esquina.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
BIBLIOGRAFIA.....	118
ANEXOS.....	126

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília faz parte de um conjunto mais amplo de reflexões sobre música e história. Desde a graduação no curso de História na Universidade de Brasília venho refletindo acerca da pluralidade de tipos de documentos com os quais o historiador pode trabalhar. A Nova História¹ contribuiu muito na pluralização das noções que existiam sobre o que poderia ser ou não uma fonte de análise historiográfica. Essa “revolução” na historiografia habilitou uma gama de vestígios que podem ser utilizados como fonte historiográfica, portanto dirigi a atenção no sentido de aprofundar as reflexões sobre como trabalhar música, mais especificamente a canção popular², e história.

Contudo, a música utilizada como fonte de pesquisa ainda suscita várias questões de cunho teórico e metodológico. Assim, tendo em mente as dificuldades que, por ventura, enfrentaria ao escolher tal objeto de pesquisa, mas motivada pela paixão que o mesmo me inspira, tive como primeira experiência nesse campo a monografia com a qual concluí o curso de graduação e que tinha como objeto as representações de Nordeste inscritas nas músicas do compositor Elomar Figueira Mello.

Durante o curso de mestrado pude aprofundar tais reflexões, especialmente na disciplina “História e Historiografia” ministrada pela professora doutora Diva Muniz e no “Tópico Especial em História Social I”, ministrado pela professora doutora Vanessa M. Brasil que tinha como mote a discussão de teoria e metodologia da pesquisa em história. Estas duas disciplinas, em conjunto com outras leituras e reflexões, abriram minha cabeça para novas perspectivas, dando novo fôlego ao meu entendimento do ofício de historiadora, como bem nos ensina o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr.,

Ao contrário do que pensamos, se as margens limitam e contêm o rio, dão a ele forma e curso, não são as margens que produzem o rio, mas justamente o contrário, é o fluxo das águas, o passar incessante de seus torvelinhos que vai escavando as margens, dando a ela contornos, é o rio que produz suas margens. O mesmo tipo de engano costumamos cometer ao pensarmos a História, tanto quando colocamos os sujeitos, as subjetividades, as representações como sendo seu ponto de partida, como quando colocamos os

¹ BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro” in BURKE, Peter (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 07 – 37.

² Forma musical que combina letra, melodia e harmonia.

sujeitos, as subjetividades, as representações como ponto de partida. Nem os objetos, nem os sujeitos preexistem à história que os constitui. A História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os, assim como o rio inventa o seu curso e suas margens ao passar. Mas estes objetos e sujeitos também inventam a história, da mesma forma que as margens constituem parte inseparável do rio, que o inventam.³

Nesta pesquisa para a dissertação de mestrado o objeto escolhido foi a experiência do grupo de músicos denominado Clube da Esquina a partir de sua musicalidade e do registro de suas memórias. A produção do Clube da Esquina remonta às décadas de 1960 e 1970. A princípio o grupo pode ser definido como a reunião de músicos, composto por jovens estudantes, aspirantes a músicos e músicos experientes. A maioria de seus membros é mineira, teve contato com a música ainda na infância e vivenciou a sua juventude em Belo Horizonte durante a década de 1970. Não obstante, o número de seus componentes sempre foi fluido e o surgimento do grupo se deu de forma espontânea ao longo dos anos de convivência e trabalho.

Logo, não se pode dizer que houve o propósito de se criar o grupo da esquina. Este surgiu da vontade de criar uma música mais afeita às raízes locais com características diferenciadas de grande parte das obras identificadas com a chamada “Música Popular Brasileira” produzida no mesmo período. Com base, entre outros⁴, na pesquisa da musicista Thaís dos Guimarães Alvim Nunes⁵ temos como princípio de que o grupo ajudou a constituir no Brasil a ideia de uma música mineira durante as décadas de 1960 e 1970, segundo a autora,

A escolha em estudar a sonoridade da produção musical do Clube da Esquina esteve diretamente ligada ao aparente caráter de especificidade sonora que o grupo apresenta. O contato com seus discos e a análise intuitiva das gravações identifica nele características particulares frente à Música Popular Brasileira produzida entre a segunda metade da década de 1960 e década de 1970.⁶

Portanto, partindo do pressuposto de que o grupo criou uma musicalidade específica⁷ o

³ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 29.

⁴ Vide anexos.

⁵ NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. “A sonoridade específica do Clube da Esquina”. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

⁶ Idem, *ibidem*, p.02.

⁷ Idem, *ibidem*

primeiro objetivo, balizador de todo o pensamento neste trabalho, é a investigação da constituição da experiência desse grupo de músicos que paulatinamente construiu uma sonoridade perpassada por uma série de características que a identificaram como mineira. Acreditamos que a especificidade musical do grupo foi formada, entre outros, pelos entendimentos que o grupo tinha das influências culturais que compuseram a sociedade mineira⁸ e de como as mesmas poderiam dar uma feição própria a sua sonoridade.

No entanto, faz-se necessário explicar que a opção pela musicalidade como fonte central de pesquisa deu-se por uma escolha de caráter afetivo, pois entendemos, assim como o pesquisador Bruno Viveiros Martins⁹, que a música e mais especificamente a canção popular brasileira¹⁰, constituem uma forma peculiar de narrativa. Assim, a partir investigação do cruzamento dessa musicalidade com os registros de memórias seus componentes, localizados em meios diversos, pretendemos pontuar algumas questões acerca das representações sociais construídas sobre a mineiridade¹¹ as quais, a nosso ver, contribuíram na constituição identitária do Clube da Esquina.

Assim, como foi exposto, nos interessa trabalhar aqui alguns possíveis caminhos da experiência do grupo a partir da análise, entre outros, de sua musicalidade, como o da presença nas canções investigadas das memórias construídas sobre Minas Gerais e a vivência na cidade de Belo Horizonte representada pela menção constante de elementos como as serras, o barulho do trem, as estradas, as ruas e claro, esquinas. Também notamos referências a temáticas afro-brasileiras e latino-americanas, assim como alusões à religiosidade mineira.

Esta apropriação de elementos afro-brasileiros e latino-americanos, em nossa interpretação, constitutivos da identidade do Clube da Esquina, aparece em suas canções de diversas formas: na temática de suas letras, na estrutura rítmica, nas vocalizações. No tocante às referências ao universo religioso as mesmas podem ser observadas nos títulos de algumas canções, como *Paixão e Fé* e *Credo*, por exemplo, como também pela presença em várias canções de coros que lembram os corais do hinário cristão, assim como as referências à travessia pelas ruas das cidades, que pode ser uma reminiscência das procissões religiosas e

⁸ Tendo em mente que tais influências fazem parte do conjunto de representações sociais que inventaram a mineiridade.

⁹ MARTINS, Viveiros Bruno. *Clube da Esquina: viagens, sonhos e canções*. Departamento de História, FAFICH, UFMG, 2005. Monografia de bacharelado.

¹⁰ A categoria “canção popular brasileira” será trabalhada posteriormente.

¹¹ O termo mineiridade será trabalhado no capítulo 2.

das congadas muito presentes em Minas Gerais¹².

Desse modo podemos colocar que a investigação das apropriações que o grupo fez deste conjunto de representações, que estão presentes tanto em sua linguagem musical quanto poética, é fundamental para a pesquisa proposta. No entanto estas presenças não são entendidas como inserções artificiais, mas como parte do corpo de sua obra, tendo em vista que outros elementos também compuseram/compõe o trabalho do grupo. Contudo, o objetivo não é esgotar o repertório do Clube da Esquina em um esquema totalizante de análise. A proposta é de pensar suas condições de produção por meio de fragmentos discursivos pré-selecionados em seus sentidos possíveis engendrados pelo tecido histórico-social que os constitui.

Por ser a obra do grupo muito vasta e estar dispersa em vários discos solo de cada um de seus componentes, a escolha do nosso recorte recaiu sobre os discos lançados durante a década de 1970, a maioria sob a “autoria” de Milton Nascimento, o que significa que a presente pesquisa dedica-se ao repertório da primeira geração¹³ do Clube da Esquina. É importante destacar que apesar dos discos escolhidos, com exceção do Clube da Esquina de 1972, serem discos a princípio do Milton Nascimento, estes são o que para nós reúnem de forma mais marcante as características da musicalidade que aqui procuraremos investigar¹⁴.

Como colocamos, além das canções citadas em nota explicativa também utilizei outros tipos de fonte na pesquisa como as recordações de seus membros contidas no livro *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*¹⁵ de Márcio Borges e no site “Museu Virtual do Clube da Esquina”¹⁶, afinal, considerando que o Clube da Esquina não se encaixa no perfil de um movimento musical formal, até porque nunca houve um número fixo de participantes e muitos deles consideram o Clube vivo até hoje, articulamos falas antigas e atuais.

É necessário esclarecer que tanto o livro de Márcio Borges quanto os registros de memórias situados no “Museu Virtual do Clube da Esquina” são vistos aqui como recordações dos membros do grupo sobre a experiência “Clube da Esquina”. Logo, partimos do

¹² GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 2000, p. 01.

¹³ O entendimento de geração aqui utilizado será explicado no terceiro capítulo.

¹⁴ NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. “A sonoridade específica do Clube da Esquina”. Op. cit.

¹⁵ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

¹⁶ www.museuclubedaesquina.org.br

pressuposto que as reconstruções memoriais sobre tal experiência são de suma importância na investigação aqui proposta, uma vez que influenciam nas escutas múltiplas que podem advir das canções selecionadas, ou seja, cada partícipe do Clube da Esquina constituiu uma memória específica sobre tal experiência, e sua fala revela o que se escolhe lembrar e o que se escolhe esquecer.

As lembranças pessoais – a memória propriamente dita – nunca são neutras e nem completas: são fragmentos do passado, resultam não somente da limitação física da memória humana, mas também de escolhas conscientes ou inconscientes, feitas em função daquilo que consideramos mais significativo para a nossa vida, para a vida dos que nos são próximos e para aquela do(s) grupo(s) a que pertencemos. Falar de escolha e significação implica que a memória pessoal, a mais pessoal das memórias, já é uma reconstrução individual e social do passado. Individual, naquilo que ela tem de mais íntimo, mas sempre social, não somente porque ela se refere, em boa medida a nossas relações com os outros e aos grupos a que pertencemos, mas também porque ela depende dos códigos e referências culturais desses grupos: de seus valores, de seus imaginários, daquilo que eles acreditam ser sua identidade e seu passado.¹⁷

Partimos da premissa que a musicalidade gerada pelo grupo foi atravessada por um desejo de criar um som que os diferenciasse da música produzida no eixo Rio-São Paulo, algo que identificasse sua música como mineira. Uma das nossas suposições é a de que grande miscelânea sonora criada pelo grupo, embora a princípio tenha contribuído para a criação de uma música difícil de ser absorvida pelos grandes meios de comunicação, entre as décadas de 1970 e 1980 tornou-se audível a um público cada vez mais amplo. Sendo assim, embora o grupo tenha sido paulatinamente identificado como pertencente à categoria MPB, o mesmo manteve sonoridades específicas, em outras palavras acreditamos que o Clube da Esquina tenha atingido um de seus objetivos, ou seja, criar uma música própria, inovadora, transformadora e conectada às especificidades locais, no sentido de escapar, ao menos parcialmente, às exigências estéticas do eixo Rio - São Paulo. Uma música que dentre outros fosse uma forma de posicionamento político, que carregasse as marcas do seu lugar.

A dissertação foi estruturada da seguinte maneira, no primeiro capítulo “E da arte se faz história?” nos dedicamos a fazer uma breve reflexão sobre como arte e, mais

¹⁷ GUERRA, François-Xavier (org). *Mémoires en devenir. Amérique latine XVI – XX siècle*. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 9 – 27. (Tradução: Jaime de Almeida).
http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista3/revista_anphlac_3.pdf. Em 14/03/2007.

especificamente, a música podem servir de fonte para a pesquisa em história, ressaltando questões de cunho teórico e metodológico no que concerne o tratamento dessas fontes. O mesmo possui dois acordes, o primeiro dedicado a questões de teoria da história e a condição da arte enquanto documentação da investigação histórica. O segundo “Acordes históricos: encontros da música com a história” foi dedicado à análise mais específica do objeto sonoro enquanto fonte e a alguns apontamentos metodológicos escolhidos para trabalhar com o mesmo.

No segundo capítulo, “Minas e Geraes” procuramos fazer a análise de alguns estereótipos que ajudaram a construir a ideia de mineiridade. Partindo do pressuposto de que a constituição da identidade mineira também esteve ligada à formação de Minas Gerais, pois consideramos importante dentro do tema proposto analisar, pelo menos sucintamente, estas construções e de que maneira o Clube se apropriou das mesmas. Este capítulo possui cinco acordes: “Minas e Geraes”; “A vocação libertária”; “Paixão e Fé”; “Saudades do ouro e construção do espaço urbano” e “Trastevere (ou a cidade é moderna)”.

Em “Minas e Geraes” foram conduzidas algumas reflexões sobre a construção das regiões brasileiras, especificamente Minas Gerais e a consequente constituição de sujeitos identificados com a mineiridade. A segunda parte “A vocação libertária” trata de um estigma bastante difundido sobre o ser mineiro, a Inconfidência e o caráter libertário desse povo, e de como o Clube da Esquina se apropriou do mesmo.

Na terceira parte, “Paixão e Fé”, trabalhamos com uma das características que também nos chamaram a atenção: a presença recorrente no repertório do Clube da Esquina de elementos que fazem referência à religiosidade mineira, a princípio profundamente católica, mas que se prestarmos mais atenção também notamos elementos de outras religiosidades, como a afrobrasileira.

Na quarta parte “Saudades do ouro e construção do espaço urbano” faremos uma breve incursão na questão de como ciclo do ouro aparece com frequência no discurso historiográfico como um dos fatores que diferenciaram a formação da sociedade mineira do resto do país e de que modo a mineração deu a Minas Gerais um de seus traços mais marcantes, como o precoce processo de urbanização da região. A quinta parte “Trastevere (ou a cidade é moderna)” é uma espécie de continuação da que a precede, mas dedicada aos impactos da urbanização na sociedade mineira e das maneiras pelas quais o Clube da Esquina

fala da mesma.

Ao perceber que tanto a cidade de Belo Horizonte quanto a geografia de Minas Gerais ocupam um dos papéis centrais no repertório do Clube da Esquina, não apenas pela constante presença das palavras cidade e minas, mas também pela repetição dos elementos que a constituem: ruas, avenidas, esquinas, estradas, procuramos fazer uma investigação acerca de suas representações e do impacto da modernização nas mudanças ocorridas neste espaço.

O terceiro capítulo, “Na esquina, um clube”, possui quatro acordes: “A primeira geração do Clube da Esquina”; “Fé cega, faca amolada”¹⁸; “Por que vocês não sabem do lixo ocidental?”¹⁹e “A música popular brasileira do Clube da Esquina”. O acorde inicial “A primeira geração do Clube da Esquina” foi dedicado à apresentação do grupo Clube da Esquina e de seus membros a partir de breves biografias de seus principais integrantes, relatando de onde vieram e como se conheceram, de modo a poder situá-los no tempo e no espaço.

Em “Fé cega, faca amolada” procuraremos investigar de que modos essa identidade mineira e suas subjetivações engendraram o posicionamento do Clube da Esquina frente a questões como postura política, a música como profissão, o trabalho de criação artística e a convivência cotidiana. Nos mostra reveladoras as maneiras pelas quais o grupo apreendeu as representações acerca da mineiridade e incorporo-as na escolha do tipo de participação no cenário político pós 1964. A atitude que estabeleceram entre música e trabalho também nos mostra como esses personagens encaravam/encaram a atividade artística, do seu valor enquanto uma profissão, na tentativa de ampliar o entendimento do fazer artístico, quebrando os vários estereótipos que o estigmatizam.

No acorde “Por que vocês não sabem do lixo ocidental?”²⁰ faremos uma análise sobre os possíveis diálogos do Clube da Esquina com as identidades brasileira/latinoamericana, além de esboçar uma breve reflexão sobre o diálogo dos mesmos com a questão racial no Brasil. Enfim, no quarto acorde “A música popular brasileira do Clube da Esquina” trataremos de como a música do Clube situou-se no entrecruzamento entre diversos estilos, os quais manejaram de forma magnífica, mesclando a música regional mineira, com rock, jazz e

¹⁸ **Fé cega, faca amolada** - Milton Nascimento e Ronaldo Bastos / Participação: Beto Guedes (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

¹⁹ **Para Lennon e MacCartney** – Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

²⁰ **Para Lennon e MacCartney** – Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

MPB, procuro evidenciar a desterritorialização de tais gêneros, pois ao comporem utilizando temáticas próprias de seu universo, lhes deram novos significados, imprimindo a esta musicalidade uma significativa singularidade em meio a generalidade da MPB produzida à época.

Pretendemos assim refletir sobre algumas representações apropriadas pelo o grupo, como a da mineiridade e a de artista, e como as mesmas dialogaram e confrontaram-se com memórias passadas e com o tempo presente de seus participantes, historicizando dessa maneira seu discurso. Como outras questões provavelmente surgirão, nosso objetivo não é buscar respostas, mas sim refletir em cima das perguntas. Logo, a intenção não é esgotar o repertório do Clube da Esquina em um esquema totalizante de análise. Repito, a proposta é de pensar suas condições de produção por meio de fragmentos discursivos pré-selecionados e seus sentidos possíveis engendrados pelo tecido histórico-social que os constitui.

Nos últimos anos vários trabalhos produzidos em diversas áreas (como Música, Letras, Comunicação, História e Turismo, por exemplo) têm se dedicado a refletir sobre o grupo, desde o seu lugar na chamada MPB até as características formais de sua obra. Tendo a cidade de Belo Horizonte como *lócus* de produção, os integrantes do Clube responderam às interpelações de seu tempo de várias formas, dentre as quais a mais visível é a formulação poético-musical, devolvida em forma de arte.

Este trabalho é apenas mais um que se dedicou a pensar na musicalidade de um grupo que se tornou tão emblemático no cenário da música produzida no Brasil. Dizemos isso, pois temos consciência de não estar falando nada que já não tenha sido dito antes, mas apenas contribuir com outras interpretações, esboçar em linhas gerais alguns questionamentos e apontar novas veredas, novos caminhos de acesso ao Clube da Esquina, mesmo que estas encontrem afinidades e/ou desencontros com outras já feitas.

CAPÍTULO 1

E da arte se faz história?

“Da janela lateral do quarto de dormir
 Vejo uma igreja, um sinal de glória
 Vejo um muro branco e um vôo pássaro
 Vejo uma grade, um velho sinal
 Mensageiro natural de coisas naturais.”²¹
 Lô Borges e Fernando Brant

Inspiradas na canção de Lô Borges e Fernando Brant faremos aqui uma analogia entre o trabalho do historiador e o do observador de *Paisagem da Janela*, cuja letra sugere um cenário que se modifica a cada instante da observação, pois a cada novo olhar delinea-se um novo cenário, olhar limitado à moldura que a janela impõe. Do mesmo modo se faz o trabalho do historiador, nosso olhar é limitado por nosso tempo, nossa cultura, nossos valores, ideologia, assim também como pelos pressupostos teóricos que elegemos para guiá-lo, sendo que há uma verdadeira profusão de teorias e/ou métodos a disposição do historiador. Não é possível alcançar o passado, nem mesmo o presente em sua totalidade. Igualmente não se pode olhar do mesmo modo para o mesmo objeto. A cada olhar, um novo se descortina. Concordamos com a historiadora Eleonora Zicari quando a mesma argumenta que:

Isso ocorre porque reunimos sob um mesmo rótulo práticas bastante variadas, como bem sinalizou Pomian, ao observar que chamamos de história “exercícios literários e pesquisas acadêmicas, um jornalismo superior e trabalhos de erudição, memórias na primeira pessoa e tratados que visam a objetividade”. Também as “épocas, as línguas, os espaços, os países, os documentos e os monumentos por ela estudados”²² evidenciam a diversidade do ofício e a ausência de qualquer padrão capaz de “medir” satisfatoriamente o que vem a ser história.²³

Desse modo, respeitando os limites de uma dissertação de mestrado, não pretendemos neste espaço construir um resumo da trajetória da historiografia nos séculos XIX e XX. Contudo, acreditamos ser importante para o tema aqui trabalhado ressaltar alguns

²¹ **Paisagem na janela (Lô Borges e Fernando Brant) Interpretação: Lô Borges** (Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

²² POMIAN, Krzysztof. “Avant-propos” in *Sur l’histoire*. Paris: Gallimard, 1999, p. 7 a 11. APUD BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “O Campo Historiográfico: entre o realismo e as representações”. In: *Universitas*. Vol. 1, nº1, Faculdade de Ciências da Educação – História _ UNICEUB, 2003, p. 10.

²³ BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Op. Cit.

pressupostos teóricos que utilizamos e que dentre os quais o mais importante talvez seja a reabilitação da narrativa. Tendo em mente que a história emergiu como disciplina acadêmica no decorrer do século XIX²⁴, durante este período uma pluralidade de correntes historiográficas emergiu, contudo, do nosso ponto de vista, a corrente que mais disseminou princípios para o século XX foi a Escola Metódica, uma aproximação das correntes positivistas adotadas nas outras ciências humanas e sociais.

Deste modo, faz-se necessário colocar que alguns pressupostos formulados por essa história que se pretendia científica, presa aos rigores da análise das fontes escritas, pois os mesmos ainda podem ser percebidos no trabalho de historiadores contemporâneos, dentre eles o paradigma da verdade e a separação/oposição de fato e ficção.

A escola metódica quer impor uma investigação científica afastando qualquer especulação filosófica e visando a objectividade absoluta no domínio da história; pensa atingir os seus fins aplicando técnicas rigorosas respeitantes ao inventário das fontes, à crítica dos documentos, à organização das tarefas na profissão. (...) Portanto, esta corrente de pensamento, funda simultaneamente uma disciplina científica e segrega um discurso ideológico. Perante este “monstro intelectual”, é-se vítima de uma dúvida sobre a capacidade de todo o saber em ciências humanas em abstrair-se do meio social de que é oriundo.²⁵

A cientificidade imposta à pesquisa e à escrita histórica da citada escola rechaçou de seus limites a narrativa, ligada à literatura e à ficção. Ilusão daqueles historiadores que nunca deixaram de produzir grandes narrativas, ainda que estas não recebessem esse nome e viessem revestidas da autoridade de verdade factual²⁶, pois estes historiadores, e justamente por isso, permaneceram fiéis, ainda que sem saber, aos “ossos de seu ofício” qual seja ele a invenção de histórias²⁷. Nessa direção fazemos coro com as palavras do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr.,

O homem narra e neste momento realiza a mediação entre o que é material e o que é ideal, entre o que é empírico e o que é simbólico. A narrativa atravessa e articula as diferenças, mistura-as, captura-as, agencia-as. Como

²⁴ BOURDÉ, Guy Bourdé e MARTIN, Hervé. *As Escolas Históricas*. Publicações Europa-América, 1983.

²⁵ Idem, *ibidem*, p.97

²⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar”. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 50.

²⁷ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. “Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção” in *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Op. cit.

nos diz Michel Serres, nós historiadores, como humanos que somos, e somos humanos somente na condição de narradores, de viajantes do sentido, de seres capazes de metáfora, somos seres da invenção através do estabelecimento de vizinhanças, de misturas, de hibridismos, de mestiçagens. Somos navegantes das margens da inventividade, esta terceira margem em que se transporta sentido, veiculam-se diferentes formas e matérias e as articulamos, amalgamamo-las. Somos seres da terceira margem do rio, seres que, na condição de habitantes do fluxo temporal, tentam construir narrativas-barcos, que privilegiam um ou outro acidente do percurso, um ou outro elemento que compõe a historicidade.²⁸

Portanto, é imprescindível lembrar que a produção historiográfica ocidental (inicialmente francesa) passou por uma série de questionamentos, tanto teóricos quanto metodológicos, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930 pelo movimento que foi conhecido como *École des Annales*. Podemos dizer que a Escola dos *Annales* foi um movimento historiográfico que se constituiu em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale* fundado por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929. Segundo o historiador Peter Burke a principal diretriz do mesmo era a substituição da tradicional narrativa historiográfica dos acontecimentos por uma história-problema, portanto ao invés de tratar apenas da história política e dos eventos, procuravam compreender e narrar todas as atividades humanas ancorados nos princípios da interdisciplinaridade.

Originalmente chamada *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo por modelo os *Annales de Géographie* de Vidal de La Blache, a revista foi planejada, desde o seu início, para ser algo mais do que uma outra revista histórica. Pretendia exercer uma liderança intelectual nos campos da história social e econômica. Seria o porta-voz, melhor dizendo, o auto-falante de difusão dos apelos dos editores em favor de uma abordagem nova e interdisciplinar.²⁹

A Escola dos *Annales* passou por três fases emblemáticas. Burke considera a primeira fase (1920 – 1945) coordenada por Lucien Febvre e Marc Bloch um movimento pequeno, mas radical, que usava uma tática de “guerrilha” na tentativa de abalar as bases da escrita da história tradicional. Na segunda fase (pós-segunda guerra mundial) o autor nota as delineações da Escola dos *Annales* propriamente dita, com conceitos (estrutura e conjuntura) e novos métodos (história serial das mudanças na longa duração), dominada principalmente

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 34.

²⁹ BURKE, Peter. A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 33.

pelas ideias do historiador Fernand Braudel e seu mais notável trabalho, a tese de doutorado “O Mediterrâneo”.

O Mediterrâneo é um livro de grandes dimensões, mesmo que consideremos os padrões da tradicional tese de doutoramento francesa. Sua edição original continha aproximadamente 600.000 palavras, o que perfaz seis vezes o tamanho de um livro comum. Dividido em três partes, cada uma das quais – como o prefácio esclarece – exemplifica uma abordagem diferente do passado. Primeiramente, há a história “quase sem tempo” da relação entre o “homem” e o ambiente; surge então gradativamente, a história mutante da estrutura econômica, social e política e, finalmente, a trepidante história dos acontecimentos.³⁰

Em decorrência da fase que o autor intitula “A Era de Braudel” o movimento atinge vasta amplitude. A terceira fase (1968) foi o momento de fragmentação do movimento, cuja bandeira era a liberdade na produção historiográfica, deste modo o mesmo acabou rompendo as barreiras nacionais (francesas) e disseminou-se mundo afora em abordagens conhecidas como Nova História.³¹ Assim, a terceira geração da escola dos *Annales* ou Nova História, é vista por Burke como a consolidação de uma reação à escrita da tradicional da história.

No entanto, como o próprio autor expõe a Nova História não pode ser vista como um evangelho que foi seguido à risca em todos os lugares. Dessa maneira, é necessário ressaltar que a mesma obteve várias respostas tanto na França como no exterior, e ainda que não tenha sido bem aceita em vários locais, suas bases proporcionaram uma grande abertura no trabalho do historiador tanto pelo surgimento de “novas fontes, novos problemas e novas abordagens”³² assim como a preocupação em produzir trabalhos interdisciplinares.

Da minha perspectiva, a mais importante contribuição do grupo dos *Annales*, incluindo-se as três gerações, foi expandir o campo da história por diversas áreas. O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos historiadores tradicionais. Essas extensões do território estão vinculadas à descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las. Estão também associadas à colaboração com outras ciências, ligadas ao estudo da humanidade, da geografia à linguística, da economia à psicologia. Essa colaboração interdisciplinar manteve-se por mais de

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 46.

³¹ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

³² BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro” in: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 9.

sessenta anos, um fenômeno sem precedentes na história das ciências sociais.³³

Portanto, o movimento Escola dos *Annales* e especialmente a Nova História³⁴ contribuiu muito para a flexibilização da noção que se tinha sobre o que poderia ser ou não uma fonte historiográfica, assim como fomentou a criação de novos problemas e abordagens³⁵. Tal abertura habilitou uma maior variedade de registros da atividade humana, inclusive as manifestações artísticas em sua plenitude. Embora nessa pesquisa tomemos de empréstimo reflexões de outras áreas do saber, não acreditamos que tal fato inviabilize a sua inserção no campo da História Social. Tomamos de empréstimo aqui as reflexões do historiador Eric Hobsbawm sobre a aplicação de técnicas oriundas de outras disciplinas à pesquisa historiográfica,

No extremo oposto, experimentamos igual necessidade das técnicas para a observação e análise em profundidade de indivíduos específicos, pequenos grupos e situações que também foram desbravados fora da história, e que podem ser adaptadas aos nossos objetivos – por exemplo a observação participante dos antropólogos sociais, a entrevista-em-profundidade, talvez até métodos psicanalíticos. No mínimo essas várias técnicas podem estimular a procura de adaptações e equivalentes em nosso campo que podem ajudar a responder questões de outro modo impenetráveis.³⁶

Desse modo, uma de nossas escolhas foi tomar de empréstimo noções cunhadas no campo da Antropologia seja ela Social ou Cultural. Dentro das noções antropológicas por nós apropriadas talvez a mais importante seja a de cultura, tema central da discussão antropológica desde o século XIX.³⁷

O conceito de cultura ao qual adiro [...] denota um padrão, transmitido historicamente, de significados corporizados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento e as atitudes perante a vida.³⁸

³³ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. Op. cit., p. 126-127.

³⁴ BURKE, Peter (org.): *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

³⁵ Idem, ibidem, p. 7 – 37.

³⁶ HOBBSAWM, Eric. “Da história social à história das sociedades” in HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 89.

³⁷ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

³⁸ GEERTZ, Clifford. “The interpretation of cultures”, Nova York, Basic Books Inc., 1973, p.89. APUD CHARTIER, Roger. “História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação” in CHARTIER,

A apropriação do conceito de cultura para a análise desse objeto de estudo reside na intenção de se propor uma reflexão, cada vez mais premente nas Ciências Humanas, sobre as possibilidades de produção de trabalhos interdisciplinares. Sendo o tema escolhido o “Clube da Esquina” – grupo de músicos mineiros da década de 70 – a intenção é investigar sua experiência a partir, principalmente, da música produzida por eles, por sua vez entendida como uma narrativa histórica construída a partir dos códigos culturais compartilhados pelos membros do grupo, tendo sempre em mente embora as apropriações das representações sócias sejam plurais, todos foram interpelados em maior ou menor grau pelas mesmas, principalmente a da mineiridade. Dessa maneira, a apropriação de conceitos cunhados por disciplinas vizinhas nos auxilia na quebra de barreiras entre os campos de saber. Marshall Sahlins defende que,

A história é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática. A síntese desses contrários desdobra-se nas ações criativas dos sujeitos históricos, ou seja, as pessoas envolvidas. Porque por um lado, as pessoas organizam seus projetos e dão sentido aos objetos partindo das compreensões preexistentes da ordem cultural. Nesses termos, a cultura é historicamente reproduzida na ação.³⁹

Então, por mais que o presente trabalho desenvolva-se no campo da História Social, não acreditamos que tomar de empréstimo a noção de cultura formulada dentro da Antropologia inviabilize o mesmo, afinal partimos do pressuposto de que a cultura é socialmente arranjada, assim ao nos apropriarmos de tal noção não a utilizamos tal qual os antropólogos o fazem, mas apenas a utilizamos como um norte para a discussão que pretendemos construir nesse espaço.

(...) O relativismo cultural aqui implícito merece ser enfatizado. A base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. O compartilhar dessa ideia, ou sua suposição, por muitos historiadores sociais e antropólogos sociais ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas (...). Este relativismo também destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na

Roger. *História Cultural. Entre práticas e representações*. RJ/Lisboa: Difel/Bertrand, Brasil, 1990, p. 67.

³⁹ SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999, p.7.

história.⁴⁰

Assim, uma das nossas preocupações nesta pesquisa é trabalhar com a ideia da pluralidade de registros que entrecruzam temporalidades sejam estes o repertório de um compositor, um arquivo de polícia, uma pintura ou um registro oficial de falecimento. Segundo o historiador Robert Darnton⁴¹, através de uma variedade de documentos é possível interpretar como numa determinada época e local as pessoas pensavam, sentiam e atribuíam valor ao mundo que as cercava. A noção de leitura que o autor propõe é bastante interessante para este trabalho, pois partindo do princípio que assim como um texto filosófico ou uma comemoração podem ser lidos e servir de fonte para a investigação de uma determinada cultura acreditamos que a música também possa servir para o mesmo fim.

Lembra o mesmo autor que a partir da investigação da cultura é possível perceber como se dão os arranjos no campo das relações sociais, pois a cultura forja visões de mundo, sendo que as pessoas pertencentes a uma sociedade, mesmo levando em consideração diferenças sociais, econômicas, partilham em menor ou maior grau os mesmos significados, em outras palavras, as nuances pessoais que determinados atores dão as suas produções, não apagam as marcas dos “esquemas” compartilhados coletivamente, garantia de se produzir sentidos socialmente plausíveis. Nesse sentido, as artes (plástica, a música, a escultura, o cinema, o teatro, a dança, a arquitetura etc.) são aqui entendidas enquanto discursos veiculados de um lugar de fala assim como ocorre, por exemplo, com o discurso midiático e o acadêmico, concluindo-se que a mesma constitui um gênero discursivo dentre tantos outros que se podemos considerar nas diversas atividades da esfera humana, segundo Bakhtin,

As diversas esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão todas relacionadas com o uso da língua. Por esta razão fica claro que o caráter e as formas de seu uso são tão multiformes quanto as esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. O uso da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana⁴².

⁴⁰ BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro.” In: BURKE, Peter (org.) *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 11.

⁴¹ DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 13 a 18.

⁴² BAJTÍN, M. M.. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1982, p. 248. BRAIT, Apud Beth. “O Discurso sob o olhar de Bakhtin” in GREGOLIN, Maria do Rosário e BARONAS, Roberto (orgs.). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, S.P.: Claraluz, 2001, p. 32.

Outra noção balizadora desta pesquisa é a de Representação Social; embora seja comum a vários campos do saber⁴³, aqui foi retirada principalmente da leitura do livro “História Cultural: entre práticas e representações” do historiador Roger Chartier⁴⁴. Nessa obra o autor elabora sua visão de Representação Social e sua ligação com a produção historiográfica. O autor entende que o objetivo do historiador deve ser o de tentar identificar como uma realidade social é construída num determinado momento, não podendo ser dissociada das representações que a permeiam, pois como numa via de mão dupla a coletividade imprime sentidos à realidade assim como a própria realidade é criada a partir desses sentidos, portanto torna-se complicado separar os discursos dos locais onde são proferidos⁴⁵.

(...) Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse⁴⁶.

Portanto, aproveitando este espaço, propomos ainda uma breve reflexão sobre como a arte, e mais especificamente a música, pode servir de fonte à pesquisa historiográfica. Retomando alguns pontos colocados anteriormente, a Nova História,⁴⁷ ao propor novas abordagens, objetos e problemas, abriu espaço para outras possibilidades de escrita da história na contemporaneidade, contribuindo desse modo para um diálogo mais amplo entre arte e história. Nas palavras da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, “Dessa maneira, se a arte se apresenta como *fonte* ao historiador – ou seja, como marca de historicidade que guarda uma impressão de vida – ela é uma fonte que diz sobre o seu momento de feitura [...]”⁴⁸.

Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das

⁴³ A indicação de Chartier não me desobriga de lembrar que a noção de Representação Social é trabalhada em vários campos do saber como a psicologia social, a antropologia e a sociologia. Tenho claro também que não se trata de enfoques divergentes, mas antes complementares. Cf. . Serge Moscovici. *A Representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

⁴⁴ CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre práticas e representações*. Op. cit.

⁴⁵ Idem, ibidem

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 19.

⁴⁷ BURKE, Peter (org.): *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

⁴⁸ Idem, ibidem

sensibilidades da época que as engendrou. Se a definição aristotélica as coloca do lado das coisas não verdadeiras, por contraste à história, narrativa do acontecido, tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente. Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo⁴⁹.

No entanto, o historiador que se dedica ao estudo da arte se vê por vezes enfrentando alguns obstáculos, sendo o principal deles as linguagens específicas de cada expressão artística. Desse modo a mesma é muitas vezes trabalhada enquanto um reflexo das impressões de seus autores sobre a realidade circundante, e não como produtora de sentidos, de práticas. Nosso entendimento é que a obra de arte traz em si as leituras que seu autor faz da época em que vive transformando-se assim em um outro meio de atingirmos uma dimensão da realidade à qual se refere.

Ao mesmo tempo, não podemos perder de vista questões de cunho metodológico, pois se a arte é uma tradução poética, literária, pictórica ou musical da realidade a mesma possui linguagens próprias. Desse modo, ainda que a estudemos em ligação com outros testemunhos utilizáveis, não podemos perder de vista que a arte, em todas as suas manifestações, possui linguagem específica. Como nos atenta a historiadora Sandra Jatahy Pesavento o pesquisador que tem na arte seu objeto de estudo não precisa necessariamente conhecer profundamente os elementos que constituem, mas é necessário que o mesmo não apenas conheça seus elementos básicos como respeite as especificidades da mesma. Ainda que o foco da autora nesse trecho sejam as artes pictóricas, acreditamos que a reflexão cabe perfeitamente ao universo musical.

“Por outro lado, como diz Francis Haskell (1995: 22), as imagens de um outro tempo permitem que o passado se torne para nós mais acessível, mas é preciso saber lê-las, ou seja, buscar a imagem que o passado deixou de si mesmo. Como diz Haskell (1995: 23), “o historiador interpreta melhor aquilo que nós escolhemos nomear de ‘arte’ se ele o estuda em ligação com os outros testemunhos utilizáveis, mas a arte possui uma ‘linguagem’ própria que só podem compreender aqueles que procuram penetrar, em sua diversidade, seus objetivos, convenções, estilos e técnicas”.”⁵⁰

Para a historiadora Hebe Castro a história social prioriza em sua abordagem a

⁴⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história*. CPCOC/FGV, Estudos Históricos, Arte e História, n°30, 2002/2, p. 1.

⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 4

experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivas⁵¹. O olhar sobre o repertório dos artistas e compositores brasileiros que participaram do Clube da Esquina parte do pressuposto de que a linguagem musical enquanto “expressão do mundo, diz o real de outra forma, falando por metáforas que se referem as formas de pensar, agir, sonhar de uma época.”⁵² Assim as canções e memórias do Clube da Esquina constituem-se um valioso aporte para a investigação proposta.

Logo, a presente pesquisa parte da investigação de algumas canções e memórias do Clube da Esquina, vistas aqui como registro do imaginário compartilhado por eles. Tais registros, portanto constituem-se como aporte para a investigação sobre as representações que o grupo construiu sobre Minas Gerais e a mineiridade⁵³ e de que modo essa identidade informou o seu fazer musical.

O imaginário trabalha um horizonte psíquico habitado por representações e imagens canalizadoras de afetos, desejos, emoções, esperanças, emulações; o próprio tecido social é urdido pelo imaginário – suas cores, matizes, desenhos reproduzem a trama do fio que os engendrou. O imaginário seria condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura e instrumento de sua transformação⁵⁴.

A intenção aqui não é fazer um estudo aprofundado da constituição da identidade mineira, nem tampouco fazer um inventário de todos os estereótipos que ajudaram a forjar a ideia de mineiridade, mas sim refletir sobre algumas imagens que ajudaram a construir tal ideia e de que modos o Clube da Esquina se apropriou da mesma. O imaginário construído em torno do ser mineiro ajudou a forjar essa mesma identidade regional. “Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as suas épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.”⁵⁵ Dessa forma, acreditamos que as identidades são construídas a partir de impressões colhidas cotidianamente, cuja complexidade do real forja e é forjada no imaginário, reunindo memórias individuais e coletivas sob um único signo.

⁵¹ CASTRO, Hebe. “História Social” in CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 45 – 59.

⁵² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história*. Op. Cit., p. 1.

⁵³ A noção “mineiridade” será melhor trabalhada posteriormente.

⁵⁴ SWAIN, Tânia Navarro. “Você disse imaginário?”. in Sônia Lacerda. *Historia no plural*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 5.

⁵⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar” in *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 43.

1.1 – Acordes históricos: encontros da história com a música

Como foi colocado anteriormente, das várias expressões artísticas que podem servir de fonte para o historiador, a escolhida nesse trabalho foi a música. Segundo o historiador José Geraldo Vinci de Moraes⁵⁶ a música é a forma artística que organiza os sons e ruídos. A música contemporânea ocidental tem dentre as suas principais características fazer parte da nossa cotidianidade de maneira tão presente que a mesma insere-se na nossa vida diária porque a escuta de seus mais variados ritmos e gêneros não exige necessariamente uma atenção centrada do receptor. O autor entende a canção popular (verso e música) como a forma musical que se apresenta de maneira mais constante no nosso dia-a-dia e por isso tem um amplo alcance na sociedade tornando-se, portanto um acervo importante para a pesquisa em história.⁵⁷

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente, como apontou Antonio Alcântara Machado, citado na epígrafe, ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social.⁵⁸

Contudo, segundo o mesmo autor⁵⁹, no Brasil as pesquisas em história que têm a canção popular⁶⁰ como fonte ainda são muito raras e enfrentam os mesmos problemas que a grande parte das pesquisas em história: a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional, etc.; além do menosprezo das universidades e agências financiadoras em relação às pesquisas em torno da música popular urbana moderna que se apresenta como um dos principais entraves ao

⁵⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. Op. Cit., p.203 – 221.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 205

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 204.

⁵⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico” em *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p.203 – 221.

⁶⁰ O termo *popular* será melhor trabalhado ao longo da dissertação.

estudo⁶¹.

Assim, durante muito tempo, os estudos e pesquisas sobre os diversos gêneros da música popular urbana continuaram restritos ao universo da crítica, realizados tradicionalmente por jornalistas, diletantes e amadores, portanto, distantes das universidades e das investigações acadêmicas⁶². Ainda que estas reflexões do historiador José Geraldo da Vinci Moraes acerca da pesquisa em música no Brasil remontem ao ano 2000, ou seja, lá se vão dez anos, e nesse tempo o número de pesquisas em história que têm a canção popular como fonte ter aumentado consideravelmente, algumas barreiras ainda se impõe ao historiador que pretende levá-las a cabo, sendo a principal talvez a pouca intimidade que muitos têm com a linguagem musical especificamente.

Apesar do quadro renovador originário na universidade, o trabalho investigativo especificamente nessa área da história social e cultural tendo a música popular como eixo, ainda permanece bastante tímido e com avanço apenas residuais. O considerável crescimento e a diversidade da produção acadêmica, inundada por um incontável número de obras e pesquisas, muitas delas inspiradas ou influenciadas por essa categoria bastante genérica e indefinida de História Nova (que pelo menos deu certo reconhecimento acadêmico a diversos e marginalizados temas, entre eles, as recentes pesquisas e investigações sobre a música popular urbana), ainda não significou uma colaboração concreta no aspecto quantitativo e, principalmente, de qualidade nesta área da história cultural. Isso significa conseqüentemente, que o uso da canção popular urbana como fonte continua bastante restrito e precário, e aparentemente ainda mantém um *status* de segunda categoria no universo da documentação.

Desse modo, se continuarmos a entender a música como uma documentação de segunda categoria para a pesquisa em história estaremos perpetuando o discurso de que o objeto sonoro é subjetivo demais, dado a interpretações múltiplas e de que o ofício do historiador tem de ser pautado pelas regras de um “método científico”. Entretanto, ao perpetuarmos este discurso acabamos deixando de lado toda a discussão no meio acadêmico sobre a qualidade narrativa e artística da escrita da história e que mesmo o “método científico”, hoje é visto de uma maneira diferente da que o era no século XIX. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. coloca que,

A pós-modernidade, ao romper com o cientificismo e o racionalismo

⁶¹ MORAES, “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. Op. Cit.

⁶² Idem, ibidem

moderno, instaura um novo paradigma calcado nas artes. Diante, pois, da emergência de um paradigma ético-estético na pós-modernidade, o conhecimento histórico, a escrita da história mudam de estatuto. Podemos, enfim, livrar-nos da exigência da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza. Podemos voltar a enfatizar a dimensão artística do nosso conhecimento e da nossa prática. Tomar a História como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele⁶³.

No entanto, por serem as discussões em torno do caráter artístico da escrita histórica uma questão complexa, e por não ser este o assunto central desta dissertação, não faremos neste espaço maiores elucubrações sobre o mesmo, apenas gostaríamos de assinalar que, se contemporaneamente a história admite as artes como documentação válida para pesquisa, quanto mais trabalhos tiverem a canção popular como fonte, melhor poderemos discutir e afinar os usos da mesma, uma vez que, ironicamente, enquanto os historiadores debatem sobre a condição artística de seu ofício, os musicólogos tentam afirmar o caráter científico de seu objeto.

Um dos obstáculos gerais colocados às investigações no campo da música é a dificuldade em circunscrevê-la como uma “disciplina” voltada claramente para a produção do conhecimento. Algumas discussões e debates internos na área da musicologia têm procurado ressaltar a condição da música como um objeto do conhecimento, estabelecendo, assim, a distinção – se é possível mesmo fixar tal distinção! - entre “o fazer ciência e o fazer arte” e, conseqüentemente, entre os pesquisadores e os artistas. Sua identificação e organização como disciplina possibilitou certo avanço científico nos últimos anos ao incorporar as contribuições vindas da etnologia, arqueologia, linguística, sociologia e, mais tradicionalmente, da estética e história. Portanto, na musicologia, aparentemente uma questão relevante sobre o conhecimento nessa área passa por sua afirmação como ciência ou disciplina. É interessante observar que, de forma diferente, algumas tendências recentes da produção historiográfica caminharam justamente no sentido oposto, ou seja, tentando colocar em dúvida a condição científica da história, construída principalmente a partir de meados do século XIX. Várias delas questionam a possibilidade de a história construir “verdades”, pois ela seria inatingível, privilegiando as escolhas e seleções individuais do historiador e os aspectos imaginativos e narrativos da trama histórica⁶⁴.

Se nos assalta, por ventura, a questão de que o trabalho com a canção é perigoso

⁶³ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história*. Op. cit., p. 63.

⁶⁴ MORAES, “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. Op. cit., 209

devido a sua condição demasiadamente subjetiva é porque ainda convivemos com vários paradigmas historiográficos do século XIX e início do século XX. Por sermos e por ser a história uma disciplina fluida, movente, entendemos, portanto como que dúvidas supostamente superadas também façam parte do nosso arcabouço cultural. Contudo, tendo em mente justamente o campo movediço que é o nosso ofício e que estaremos sempre em lugares múltiplos é que podemos arriscar a nos aventurar a trabalhar com outros tipos de documentos, aumentando assim a pluralidade de reflexões e de pensamento.

Aqueles que se arriscam em trabalhar com a canção popular como fonte documental, também apontam sua suposta condição excessivamente subjetiva como dificuldade adicional. Inicialmente porque a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador. Todo esse processo de releituras e filtros pode criar certos embaraços a alguns historiadores, adicionando novos elementos de recusa e marginalização da fonte musical. Contudo, nunca é demais lembrar que qualquer fonte sempre passa por inúmeros e às vezes complexos processos de filtragens sociais e culturais, nunca traduzindo de maneira completa e objetiva o passado⁶⁵.

Portanto, como já foi colocado, este trabalho visa trabalhar a musicalidade de Minas Gerais a partir da experiência do Clube da Esquina. Gostaríamos de deixar claro que entendemos utilização da música como fonte de pesquisa vista como produtora de sentidos, de práticas e não como reflexo das impressões de seus compositores sobre a realidade circundante, pois lemos e ouvimos tais textos cujo alimento é o imaginário compartilhado, instituído e instituinte das representações reatualizadas cotidianamente. No prefácio de seu livro *O som e o sentido*⁶⁶, José Miguel Wisnik propõe um entendimento sobre a música que é aqui para nós muito caro.

O livro não pretende enfim “traduzir” o “sentido” – intraduzível – da música. Ele pretende apenas se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um,

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 211 – 212.

⁶⁶ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.⁶⁷

Por ser este um trabalho de história e não de musicologia, pretendemos fazer a análise das canções e dos relatos deixados pelos integrantes do grupo ao longo dos anos, tentando buscar um equilíbrio entre não menosprezar os aspectos formais/estéticos de sua musicalidade, mas também não fugir ao propósito que é o de investigar no material escolhido as impressões forjadas sobre sua realidade, o diálogo travado entre as representações coletivas e individuais, os sentidos possíveis de seu discurso, a historicidade de sua música. Por não ser musicista, a minha aproximação com a canção se deu a partir de uma escuta intuitiva, na qual tentei estar atenta a pluralidade de interpretações possíveis das canções aqui estudadas.

Para o historiador que está relativamente distante dos debates acalorados, das angústias científicas e discussões estritas da musicologia e da música propriamente dita, naturalmente se coloca como primeiro problema às investigações lidar com os códigos e a linguagem musical. Certamente esse é um problema sério, não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum)⁶⁸.

Ou seja, a pouca intimidade com a linguagem musical não invalida o trabalho do historiador interessado na utilização da canção como fonte de pesquisa. No entanto é fundamental estarmos atentos para a especificidade desse tipo de fonte, a canção é o casamento de letra e música, logo a análise da mesma tem que levar em consideração tal interação, não ficando o pesquisador ligado somente a letra ou a melodia. Além disso, por ser a canção um artefato cultural, o mesmo tem os seus sentidos moventes e portanto não

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 12-13.

⁶⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. Op. Cit., p. 210.

podendo ser apreendidos dentro de somente um significado, assim como nos alerta o historiador Adalberto Paranhos,

Em primeiro lugar, a decifração da linguagem estritamente musical, conectada à eventual filiação a gêneros musicais, à família instrumental que intervém na geração de uma determinada sonoridade ou formatação timbrística, nada disso é estranho a quem se disponha a percorrer todo o arco de opções ao lidar com música. Afinal, a música fala sem recorrer necessariamente a palavras impressas e cantadas.

Quantas vezes ela não se insinua como um discurso nu de palavras, mas nem por isso menos eloquente que as formas de expressão verbal cristalizadas?

Além do mais, as palavras que aparentemente injetam sentido nunca canção não deixam de passar, em muitas situações, por um processo de dessignificação e/ou de resignificação. Daí que o sentido das letras das canções seja cambiante, mudando, por vezes, com o tempo, na dependência do contexto histórico-cultural e musical em que ressurgam.

Quando não permanecemos refêns da mera literalidade das letras das canções, aí sim estamos aptos a perceber que o significante não se acha irremediavelmente comprometido com um significado único, esvaziado de historicidade. Na perspectiva aqui adotada, uma canção está longe de reter um sentido fixo, pré-fabricado ou predeterminado. Afinal, examinada dialeticamente, a produção de sentidos, como parte de uma espécie de jogo polissêmico, abriga múltiplas leituras possíveis, por mais ambíguas e contraditórias que sejam. O sim pode transmutar-se em não, e vice-versa, ou em talvez.⁶⁹

Dessa maneira, os estudos sobre Análise de Discurso, especialmente os trabalhos da autora Eni P. Orlandi, também se inserem como eixo norteador do nosso pensamento, afinal uma de nossas escolhas metodológicas nessa pesquisa foi o cruzamento das fontes utilizadas, ou seja, a leitura da linguagem musical e os sentidos possíveis por ela produzidos em conjunto com as reminiscências de seus membros do Clube da Esquina sobre o mesmo. A análise do repertório do grupo, assim como a dos registros de suas memórias tornam-se um meio de refletir sobre os sentidos que esses sujeitos deram ao tempo e ao lugar no qual viviam, pois todo discurso é engendrado historicamente. Segundo a autora,

(...) a noção de discurso é uma noção fundadora e a questão do sentido, fundamental para esta perspectiva, é uma questão aberta. Para tratá-la é preciso considerar a ordem da língua, sua materialidade na relação (que, nesse caso, não é mera extensão) com a materialidade da história, já que,

⁶⁹ PARANHOS, Adalberto. *Ciladas da canção: usos da música na prática educativa*. p. 01. In <http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/442AdalbertoParanhos.pdf>

para que haja sentido, é preciso que a língua se inscreva na história. A discursividade é justamente definida por esse fato, por essa inscrição⁷⁰.

Reiterando, como questão de método optamos por fazer um cruzamento entre o repertório do Clube da Esquina e as memórias construídas sobre o grupo, contidas, tanto no livro de Márcio Borges, quanto no *Museu do Clube da Esquina*. Portanto, levando em consideração a especificidade de cada lugar de fala, mas considerando que o denominador comum entre eles é a linguagem, Portanto, a possibilidade de realizar uma pesquisa de caráter exploratório, preocupada em trabalhar as matrizes de sentido contidas nos discursos do/sobre o Clube da Esquina, sugere que a investigação tenha como um dos eixos norteadores a noção de intertextualidade.

A intertextualidade pode ser vista sob dois aspectos: primeiro, porque pode se relacionar um texto com outros nos quais ele nasce e outros para os quais ele aponta; segundo, porque se pode relacioná-lo com suas paráfrases (seus fantasmas), pois sempre se pode referir um texto ao conjunto de textos possíveis naquelas condições de produção. A intertextualidade é, pois, um dos fatores que constituem a unidade do texto.⁷¹

Sobre o Museu do Clube da Esquina é necessário fazer alguns esclarecimentos. O Museu é um site da internet idealizado por Márcio Borges em meados do ano de 2003 quando o mesmo foi apresentado ao diretor do também site virtual Museu da Pessoa, José Santos Matos, que o auxiliou a concretizar o seu projeto de registrar as memórias, as histórias, os estudos, enfim reunir uma série de registros sobre o Clube da Esquina. No entanto, gostaríamos de esclarecer que o site enquanto reunidor de recordações escritas, imagéticas e musicais do Clube da Esquina também nos apresenta como um texto dado a ler, a ser interpretado, pois lembremos que o site não pode ser visto como uma tela em branco a ser preenchida, pois o que o compõe é fruto de escolhas de seus organizadores e colaboradores.

O Clube da Esquina é uma fonte inesgotável de memórias desde o início da década de 1960, quando ocorreu o primeiro contato entre os músicos, até os dias de hoje. Disperso entre os músicos, produtores, gravadoras, fãs e outros artistas, esse acervo de histórias pessoais é fonte essencial para a

⁷⁰ ORLANDI, Eni P.. “Análise de Discurso e Cidade”. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004, p. 18.

⁷¹ ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1983, p. 148.

compreensão do surgimento do Clube, das trajetórias de cada um dos músicos envolvidos e de sua permanente influência no processo criativo da música popular brasileira.

O Museu Clube da Esquina surge para ser o espaço de reunião da história viva desse movimento contada por seus protagonistas. É também um veículo para que essa mesma história seja contada pelo público, ou seja, você, que também vivenciou e vivencia de alguma forma a história, o sucesso e o legado cultural do Clube da Esquina.

O papel deste museu é revelar a memória do Clube da Esquina por meio da constituição e publicação desse acervo, que inclui depoimentos, fotografias, documentos, vídeos e áudios⁷².

Como o *Museu do Clube da Esquina* é uma fonte virtual e talvez sua utilização possa vir a suscitar questionamentos quanto a validade de seu uso, nesse sentido é necessário ressaltar que o entendemos como uma fonte de pesquisa tão válida quanto qualquer outra, uma vez que nosso intuito é o cruzamento de narrativas, estejam elas impressas em papel, gravadas em LP's e CD's ou disponíveis no espaço virtual. Em outras palavras, as fontes escolhidas oferecem um excelente aporte para a investigação, pois acredito que a partir da articulação dessas narrativas seja possível atingir alguns sentidos que estes músicos deram a diversas experiências, como a ditadura militar e o movimento estudantil, o trabalho artístico, a identificação e construção de uma identidade mineira. Procuramos assim investigar nestes textos as impressões forjadas sobre sua realidade, o diálogo travado entre as representações coletivas e individuais, os sentidos possíveis de seu discurso, a historicidade de sua fala. Especialmente, desejo na dissertação pensar de que modo esses personagens responderam às interpelações do seu tempo.

Assim, a construção do corpus e análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam a critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visa à demonstração, mas a mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos⁷³.

Tal procedimento, o de investigar o diálogo da canção popular com outros tipos de

⁷² http://www.museudapessoa.net/clube/o_museu.htm - Em 20/09/2010.

⁷³ ORLANDI, Eni Pulcinelli. "Dispositivo de Análise". *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 5ª edição, 2003, p. 63.

documentos, é uma metodologia válida para quem tem a canção popular como fonte de estudo. Os objetos artísticos, e nesse caso a canção popular, são elementos culturais e por isso, passíveis de interpretações sobre o passado, no entanto devido ao seu caráter hermético é de suma importância que levemos em consideração a circularidade inerente a produção de conhecimento histórico⁷⁴. A fonte de pesquisa pode ser vista dentro de um quadro mais amplo sem que nos esqueçamos que a mesma também é formadora desse quadro, afinal os enunciados são sempre determinados historicamente e socialmente, o que quer dizer que eles são parte constituinte das condições de produção de uma época⁷⁵, assim como nos atenta o historiador Adalberto Paranhos,

Como a obra musical não guarda um significado por si só, torna-se necessário atentar para a sua realização histórica, o seu fazer-se e refazer-se nesse ou naquele momento histórico, graças à ação desse ou daquele sujeito. Sujeito que é portador de uma bagagem cultural, de uma experiência de vida que funciona como um filtro para a sua percepção das coisas⁷⁶.

É importante também colocar que, para nós, todo discurso é dado a múltiplas leituras. As formas de interpretação variam desde a orientação epistemológica do leitor quanto ao tempo e espaço no qual o mesmo está inserido. Assim como todo texto possui uma historicidade, assim também é o olhar de quem o observa. Não há isenção nem neutralidade na leitura. O que lemos também revela como nos posicionamos diante das interrogações de nosso tempo, as perguntas feitas ao passado são anseios do presente. Somos assim limitados pelas condições de produção do nosso próprio discurso. Nesse ponto Orlandi coloca que,

Em outras palavras, é preciso que o analista não se reconheça apenas na interpretação (não se identifique com ela) mas conheça, isso sim, o movimento da interpretação inscrita em seu material simbólico. É assim que ele constrói uma escuta. É a possibilidade de contemplar o movimento da interpretação que caracteriza a posição compreensiva do analista. (...) Desse modo, permanecemos sensíveis ao fato de que a descrição está exposta ao equívoco e os sentidos podem ser outros⁷⁷.

⁷⁴ MACEDO, Suianni Cordeiro. *Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores*. Cadernos de História, vol. IV, n.º 2, ano 2, pp. 52-69. www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria - Em 15/04/2009.

⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 133.

⁷⁶ PARANHOS, Adalberto. *A Música Popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, p. 05. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> - Em 11/08/2010.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 24.

Para este trabalho selecionamos algumas canções que estão reunidas no LP *Clube da Esquina* (1972) de Milton Nascimento e Lô Borges e em discos solo de Milton Nascimento lançados na década de 1970, a saber, *Milton* (1970), *Minas* (1975) e *Geraes* (1976). Gostaríamos de fazer uma ressalva a duas canções: "Clube da Esquina nº 2" e "Nos bailes da vida". "Clube da Esquina nº 2" é parceria de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges, gravada pela primeira vez no disco *Clube da Esquina*, de 1972, como um tema instrumental. Mais tarde, a canção recebeu letra de Márcio Borges e foi gravada diversas vezes. A versão⁷⁸ que escolhemos é a que está registrada por Lô Borges, no seu disco "Via-Láctea" (1979).

Embora a canção "Nos bailes da vida" tenha sido gravada primeiramente no LP de Milton Nascimento, *Caçador de mim*, de 1981, e desse modo não estar exatamente dentro do recorte proposto, escolhemos a mesma por trazer bem claro o entendimento que o grupo possuía da música como profissão. Nesse sentido, é fundamental ressaltar que segundo a nossa perspectiva, conquanto os LPs da década de 1970 tenham sido assinados por Milton Nascimento acreditamos que os mesmos possuem as características da musicalidade do Clube da Esquina que buscamos explorar nessa pesquisa. Em outras palavras, este recorte foi feito porque, assim como a autora Thaís Nunes, concordamos os LPs escolhidos configuram-se nos trabalhos que melhor apresentam a especificidade sonora que este trabalho busca investigar.

Foi possível visualizar quatro LPs, dentre os 21, em que este amálgama mostra-se mais representativo para o estudo da sonoridade do grupo. São eles: *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges, *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978), apenas de Milton Nascimento. A reunião de características musicais, a relação que esses estabelecem entre si, a repetição de participantes dentre músicos, arranjadores, compositores e a supervisão musical de Milton Nascimento são responsáveis para que os quatro discos assumam esta força representativa⁷⁹.

Do LP *Milton* foram escolhidas as canções "Para Lennon e McCartney"⁸⁰, "Clube da Esquina"⁸¹ e "Canto latino"⁸²; do LP *Clube da Esquina* de 1972 foram escolhidas as canções:

⁷⁸ **Clube da Esquina 2** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento (*A Via-láctea* 1979 – Odeon)

⁷⁹ NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. "A sonoridade específica do Clube da Esquina". Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, p. 03. www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

⁸⁰ **Para Lennon e McCartney** – Márcio Borges, Lô Borges e Fernando Brant (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

⁸¹ **Clube da Esquina** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento/Participação: Lô Borges (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

⁸² **Canto latino** – Ruy Guerra e Milton Nascimento (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

“Tudo o que você podia ser”⁸³, “San Vicente”⁸⁴ e “Paisagem na janela”⁸⁵; do LP *Minas* selecionamos “Minas”⁸⁶, “Fé cega, faca amolada”⁸⁷, “Saudades dos aviões da Panair (conversando no bar)”⁸⁸, “Ponta de areia”⁸⁹ e “Trastevere”⁹⁰; do LP *Geraes* escolhemos: “Fazenda”⁹¹, “Carro de boi”⁹², “Lua girou”⁹³, “Minas Gerais”⁹⁴ e “O cio da terra”⁹⁵; do LP *Clube da Esquina 2* de 1978 escolhemos as canções: “Credo”⁹⁶; “Ruas da cidade”⁹⁷; “Paixão e fé”⁹⁸; “E daí? (A queda)”⁹⁹; “Casamiento de negros”¹⁰⁰, “O que foi feito deverá / O que foi feito de Vera”¹⁰¹, “Clube da esquina nº 2”¹⁰², “*Canción por la unidad de Latino América*”¹⁰³ e “Reis e rainhas do Maracatu”¹⁰⁴; por fim do LP *Caçador de mim* utilizamos a canção “Nos

⁸³ **Tudo que você podia ser – Márcio Borges e Lô Borges Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

⁸⁴ **San Vicente** – Milton Nascimento e Fernando Brant / Interpretação: Milton Nascimento (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

⁸⁵ **Paisagem na janela** – Lô Borges e Fernando Brant. Interpretação: Lô Borges (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

⁸⁶ **Minas** – Novelli *Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

⁸⁷ **Fé cega faca amolada** – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos / Participação: Beto Guedes (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

⁸⁸ **Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)** – Milton Nascimento e Fernando Brant) (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

⁸⁹ **Ponta de Areia** – Milton Nascimento e Fernando Brant (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

⁹⁰ **Trastevere** – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

⁹¹ **Fazenda** – Nelson Ângelo (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

⁹² **Carro de boi** – Maurício Tapajós de Cacaso (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

⁹³ **Lua girou** – Milton Nascimento (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

⁹⁴ **Minas Gerais** – Novelli e Ronaldo Bastos (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

⁹⁵ **O cio da terra** – Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

⁹⁶ **Credo** – Milton Nascimento e Fernando Brant. Participação: Grupo Tacuabé (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

⁹⁷ **Ruas da cidade** – Márcio Borges - Lô Borges. Participação: Lô Borges (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

⁹⁸ **Paixão e fé** – Tavinho Moura e Fernando Brant. Participação: Canarinhos de Petrópolis (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

⁹⁹ **E daí? (A queda)** – Milton Nascimento e Ruy Guerra. (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

¹⁰⁰ **Casamiento de negros** – Polo Cabrera – Folclore. Participação: Grupo Tacuabé (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

¹⁰¹ **O que foi feito deverá (Milton Nascimento - Fernando Brant) / O que foi feito de Vera (Milton Nascimento-Márcio Borges) Participação: Elis Regina** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

¹⁰² **Clube da Esquina nº 2** – Lô Borges e Milton Nascimento / Interpretação: Milton Nascimento (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

¹⁰³ **Canción por la unidad de Latino America** – Pablo Milanes - Chico Buarque. Participação: Chico Buarque (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

¹⁰⁴ **Reis e rainhas do Maracatu** (Tema dos estudantes do Samba de Três Pontas) – Milton Nascimento, Novelli, Nelson Ângelo e Fran. (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

bailes da vida”¹⁰⁵ e do LP *Via-Láctea* “Clube da Esquina 2”¹⁰⁶ cujas justificativas foram feitas anteriormente.

Um dos pontos mais marcantes da musicalidade do Clube da Esquina é a miscelânea de influências sonoras que a constituíram. É importante ressaltar que ainda que possamos classificar essa musicalidade de diversas maneiras, a princípio entendemos a mesma enquanto canção popular urbana, canção porque se estrutura a partir do casamento verso e música, urbana, pois o lócus de produção, o lugar de fala do grupo é a cidade de Belo Horizonte, quanto ao termo popular, definitivamente o mais controverso dessa tríade, é aqui por nós visto como uma sonoridade que mesclou elementos do cânone musical ocidental identificado pela música erudita de origem europeia com sons locais, mais familiares aos músicos, sons da infância, como a toada mineira, ritmos folclóricos como a folia-de-reis e as sonoridades de influência de matrizes africanas¹⁰⁷.

Num primeiro momento (67-69), em que os trabalhos do grupo restringiam-se aos discos de Milton, a diversidade musical era menor, e a proposta parecia ser a fusão dos ritmos regionais com a sofisticação da bossa e do *jazz*, nada surpreendente naquele contexto da MPB. Depois, um momento de experimentação e abertura (70-73) onde elementos do *rock* e do *rock* progressivo (influenciado pela música europeia de concerto e particularmente visível nos trabalhos do *Som Imaginário*¹⁰⁸) e de tradições musicais latino-americanas encontram-se com ousadias formais e a forte ênfase nas raízes culturais negras e ibéricas das tradições musicais presentes no interior de Minas. Após esta mudança de rumos, veio um momento menos extremado, mais homogêneo (74-79), que consolidava tudo aquilo que havia sido incorporado e simultaneamente alcançava maior difusão no mercado fonográfico, quer pelo aumento nas vendas dos discos de Milton, quer pela ativação (ou reativação) das carreiras - solo de outros membros, como Beto Guedes e Lô Borges¹⁰⁹.

Como colocamos na introdução, em consequência da grande miscelânea sonora criada por eles e o pelo fato de sua música ter se tornado gradativamente um marco no cenário da música brasileira, acreditamos ser importante situar o trabalho do Clube da Esquina no

¹⁰⁵ **Nos bailes da vida** – Milton Nascimento e Fernando Brant (*Caçador de mim* 1981 – Ariola)

¹⁰⁶ **Clube da Esquina 2** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento (*A Via-láctea* 1979 – Odeon)

¹⁰⁷ AVELAR, Idelber. *De Milton ao metal: política e música em Minas*. ArtCultura, nº 09, 2004 – Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p. 34.

¹⁰⁸ Banda formada no princípio da década de 1970 para acompanhar o cantor Milton Nascimento no show "Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário".

¹⁰⁹ GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer – o Clube da Esquina como formação cultural*. FAFICH, UFMG, 2000, p. 1. Dissertação de Mestrado.

cenário da MPB, assim como refletir sobre a própria ideia de uma música *popular* brasileira. Portanto, ainda que a produção musical do Clube da Esquina tenha sido informada esteticamente e ideologicamente pelos princípios orientadores da chamada MPB é importante lembrar que o Clube também foi guiado por outros vários estilos e ideais, de modo que a investigação aprofundada de sua poética musical torna-se imprescindível.

Sendo assim, nossa pesquisa sobre a musicalidade de Minas Gerais a partir da experiência do Clube da Esquina leva em consideração tanto as influências que o grupo sofreu quanto os paradigmas que o mesmo legou ao panorama da música produzida no Brasil. O Clube da Esquina tornou-se ao longo de sua existência um ícone da música, ou melhor, da música brasileira de qualidade e que tem por especificidade carregar em si as marcas de Minas Gerais. Desse modo, dando continuidade às nossas reflexões propomos a abertura de uma senda nos múltiplos sentidos que as Minas e as Gerais ganharam ao longo de sua invenção.

CAPÍTULO 2

Minas e Geraes

*“Espírito mineiro, circunspecto talvez,
Mas encerrando uma partícula de fogo embriagador;
que lavra súbito,
E, se cabe, a ser doidos nos inclinas: não me fujas no
Rio de Janeiro,
Como a nuvem se afasta e a ave se alonga, mas abre
um portulano ante meus olhos que a teu profundo mar
conduza, Minas, Minas além do som. Minas Gerais.”
Carlos Drummond de Andrade¹¹⁰*

Iniciamos fazendo a seguinte pergunta: o que há no mineiro que o torna mineiro? Perguntamos igualmente: todo o carioca é malandro, folgado e receptivo? E todo paulista, ao oposto, é fechado, sisudo e viciado em trabalho? E os baianos, são todos preguiçosos e tranquilos? Essas imagens podem ser vistas ao lermos um jornal ou assistirmos um programa de televisão, ao escutarmos música ou lermos um livro, nos quais podemos observar as representações sociais das identidades regionais que formam a diversidade nacional.

Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento. A Identidade é uma construção imaginária que produz coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade e estabelece a diferença. A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro.¹¹¹

Os clichês citados são um pequeno exemplo da crença de que nossa personalidade é em grande medida moldada pelo lugar em que nascemos, eco das teorias sobre determinismo geográfico, populares em fins do século XIX e início do século XX, e que defendiam o ambiente físico como principal responsável pela formação das características de seus habitantes¹¹². No entanto, ainda que pessoas nascidas em um mesmo local compartilhem um mesmo universo simbólico, não podemos perder de vista que os imaginários que o constituem

¹¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Prece de mineiro no Rio” in *Antologia Poética* (organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 56/57.

¹¹¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar”. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 89-90.

¹¹² LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2003, p. 21.

são apropriados pelos sujeitos e pelos grupos de formas as mais variadas no tempo e no espaço.

No caso da pesquisa aqui empreendida as representações sociais trabalhadas referem-se às construções acerca da identidade mineira. A produção bibliográfica como veremos adiante sobre o ser mineiro é vasta, portanto nossa proposta é pincelar algumas características que compuseram/compõem esse estereótipo. À guisa de exemplificar o que estamos dizendo, usaremos como mote uma fala de Carlos Drummond de Andrade “Espírito mineiro, circunspecto talvez (...)”¹¹³. Assim como o poeta citado no poema “Prece de mineiro no Rio”, entende os mineiros, entre outras características, como sujeitos circunspectos, no Clube da Esquina a mesma característica também aparece com certa frequência, como podemos observar no depoimento abaixo de Toninho Horta,

Esse disco¹¹⁴ pra mim é um marco da música brasileira. O “Clube da Esquina”, mais que a “Tropicália”, é uma revolução musical. O tropicalismo é coisa mais da estética, da letra, da revolução de costume, porque eles colocaram guitarras na música popular brasileira. Os baianos, como os cariocas ou o pessoal que vive nas praias, têm muito mais oratória, mais descontração. E o mineiro é aquela coisa contida, meio arredia. Mas a potencialidade musical que cada um tinha era absurda.¹¹⁵

Como colocamos anteriormente não acreditamos ser possível conceber os bens materiais e imateriais produzidos pela vida social de modo separado, pois os últimos constituem “um conjunto de representações, cujo domínio é a comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagem, discursos que se materializam em textos imagéticos, iconográficos, impressos, orais, gestuais etc.”¹¹⁶, lembrando ainda que seus sentidos são subjetivados de formas múltiplas e só se tornam unívocos na ordem do discurso.

O poder e suas formas de legitimação estão no centro do imaginário social, que se relaciona e se mistura com imaginários subjetivos, literários ou artísticos. Em épocas de crise e de conflito, os indivíduos procuram apagar as incertezas que as escolhas sociais implicam, de modo que aquilo que se oferece como alternativa, ou uma entre outras possibilidades de representação, passa a funcionar como necessário e de sentido único, parecendo um destino imposto que não se pode evitar.¹¹⁷

¹¹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Prece de mineiro no Rio”. Op. cit., p. 56/57.

¹¹⁴ Sobre o LP *Clube da Esquina* lançado em 1972.

¹¹⁵ www.museuclubedadesquina.org.br

¹¹⁶ SWAIN, Tânia Navarro. Op. cit., p. 3.

¹¹⁷ PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo os baús: tradições e valores das Minas e das Gerais*. Belo Horizonte:

Desse modo, em torno da ideia de identidades regionais brasileiras construiu-se diversos estereótipos, que caracterizam o habitante de cada região brasileira como se o fato de nascer em um lugar geográfico comum determina-se naturalmente sua personalidade. Ora, é claro que por serem estereótipos não traduzem a especificidade de cada sujeito, independente do local onde tenha nascido, mas em contrapartida esses mesmos estigmas ajudam a construir o imaginário de tais identidades e, ao fazê-lo institui na realidade sujeitos que se identificam em maior ou menor grau com os estereótipos que lhe são atribuídos e, portanto, sintam-se pertencentes a determinado local. “O estudo de valores, do imaginário e das mentalidades não se desvincula dos fatores geográficos. A vida em sociedade é um mosaico no qual as condições espaciais, climáticas e a ação do homem se entrelaçam em um painel móvel.”¹¹⁸

Nesse sentido, utilizamos a palavra estereótipo, pois partimos do princípio de que o conjunto de características atribuídas aos sujeitos de um determinado lugar não são fixas, pois constituem o imaginário formador das representações sociais que na prática cotidiana se pluralizam de acordo com as múltiplas formas que são subjetivadas. Dessa forma as peculiaridades de um grupo não podem ser vistas como naturais, condicionados apenas por um recorte geográfico, mas sim como o entrecruzamento de discursos antigos e atuais que servem para moldar e reatualizar tais identidades¹¹⁹. Lembramos ainda que segundo o autor Durval Muniz de Albuquerque Júnior¹²⁰ a criação de uma região se dá tanto no plano político quanto no cultural, por isso acredita que a análise de imagens confeccionadas tanto pelo discurso intelectual assim como pelo artístico é importante.

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza.¹²¹

No Brasil, entre o final do século XIX e início do XX, parte do discurso tanto historiográfico quanto político ajudou a construir uma tradição intelectual que entendia a Proclamação da República e as consequências da implantação do sistema federativo no Brasil

Autêntica, 1999, p. 19.

¹¹⁸ NEVES, Lucília de Almeida. “Prefácio”, in PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo os baús: tradições e valores das Minas e das Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 14/15.

¹¹⁹ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

¹²⁰ Idem, *ibidem*

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 24.

como o marco divisor de águas na história do país. A emergência de uma preocupação em formular modelos para organizar a nação motivou uma ampla parte da classe dirigente e da intelectualidade brasileira a trabalhar no sentido de tentar responder às indagações do que viria ser o Brasil e o que definiria o país como tal.

O próprio regionalismo constitui-se no nível da ideologia das classes dominantes nos estados, numa contrapartida à concentração e à centralização da política e da economia no âmbito nacional. Por isso, o centro dos movimentos regionalistas no Brasil diz respeito a motivações essencialmente políticas e econômicas, reproduzindo uma forma de resistência à crescente absorção da parte pelo conjunto¹²².

É nas respostas que pululam em torno da nacionalidade brasileira que o sistema federativo surge como um dos elementos responsáveis pela articulação dos estados que por sua vez permitiria a soberania da nação. Um dos intelectuais preocupados em responder tais questões foi o economista Celso Furtado, que em seu livro *O longo amanhecer – reflexões sobre a formação do Brasil*¹²³ dedicou uma parte à sua concepção de como se processou a formação da nacionalidade brasileira, segundo a sua análise, herdeira da oscilação entre centralismo político e sistema federativo.

A pulsação centralismo-federalismo deve, portanto, ser situada na história tendo-se em conta esses dois traços fundamentais de nossa cultura, que são a consciência de unidade nacional e o irreduzível da identidade regional. Mas daí não surgiram quadros institucionais conflituosos ou excludentes, e sim uma síntese que não se deve perder de vista quando olhamos para o futuro.

¹²⁴

Portanto, ainda que este trabalho não tenha pretensões de um estudo de História Regional, é importante lembrar que se um de nossos objetivos é a investigação da formação da identidade mineira e da conseqüente mineiridade, não podemos deixar de citar que a noção de região é histórica, aparecendo no Brasil justamente quando o discurso nacionalista torna-se mais evidente, dessa maneira as regiões brasileiras foram inventadas de maneira que fosse possível localizar as origens da sua identidade, conferindo-lhes homogeneidade e

¹²² ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade. O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p.39.

¹²³ FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

¹²⁴ Idem, ibidem, p. 47/48.

continuidade.¹²⁵

O procedimento que preside a “História Regional”, o de definir uma região, um espaço geográfico ou um espaço de produção, como um *a priori*, que é anacronicamente remetido para antes da sua própria constituição, sendo transformado numa transcendência, naturalizado, não leva em conta o fato de que uma época ou um espaço não preexistem aos enunciados que os exprimem, nem às visibilidades que os preenchem. (...) ¹²⁶

As identidades, sejam elas regionais ou nacionais, emergem do diálogo de sujeitos em um determinado tempo e espaço com os discursos circulantes sejam eles historiográfico, literário, musical, iconográfico. Como coloca o autor Stuart Hall, as formações identitárias são resultado de construções discursivas. A identidade é na prática cambiante, pois é decorrente do fluxo de memórias passadas e vivências presentes. Embora o processo de identificação exija uma definição identitária a priori, pois, ela joga no sentido de marcar uma diferença entre o eu e o outro, a ideia de sua completude é uma fantasia.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou muito pouco – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais que um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui¹²⁷.

Contudo por ser esta identidade mineira forjada historicamente, os diversos entendimentos da mesma criam espaços de tensão e negociação. A evidência das diferenças se presta a fundar identidades que inevitavelmente introduzem também dúvidas e rupturas. Deste modo, não se pode negar as marcas da herança e tampouco a impossibilidade da homogeneização. Tendo em mente que a constituição identitária é dinâmica, pois trabalha no diálogo de memórias passadas e presentes, torna-se interessante pensar nas diversas maneiras que a identidade mineira e a mineiridade constituíram-se ao longo do tempo, amparadas por memórias reatualizadoras de discursos que funcionaram e funcionam como amálgama dessa

¹²⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Op. cit.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 29.

¹²⁷ HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?” in SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 106.

identidade.

Tal mecanismo impõe que a memória seja sempre selectiva. Ela nunca poderá ser um mero *registro*, pois é uma *representação* afectiva, ou melhor, uma *re-presentificação*, feita a partir do presente dentro da tensão tridimensional do tempo. E, nesta, o futuro é ligado ao passado por um fio *totalizador* e *teleológico*. Isto é, toda a recordação tende a objectivar-se numa narrativa coerente que, em retrospectiva, domestica o aleatório, o casual, os efeitos perversos do real-passado quando este foi presente, actuando como se, no caminho, não existissem buracos negros deixados pelo esquecimento.¹²⁸

Ora, se as identidades não são um dado da natureza, mas sim uma invenção produzida no universo das práticas sociais, é na apropriação pelo Clube da Esquina de alguns dos seus elementos constitutivos que reside parte da nossa análise, portanto pretendemos investigar os possíveis diálogos do Clube da Esquina com os mesmos e de que modos o grupo se apropriou destes na construção de sua própria identidade. No trânsito de identidades individuais e coletivas, acreditamos que a crença de que os mineiros tinham algo específico que os diferenciava do resto do país informou o grupo durante todo o seu percurso, desde seus posicionamentos políticos até a maneira de fazer música.

Mas o que vem a ser a mineiridade? Tanto para falar de mineiridade quanto de Minas Gerais temos que levar em conta numerosos trabalhos sobre os temas, pesquisas em várias áreas do saber que se debruçaram/debruçam na análise dos mesmos. Portanto, pelo grande número de pesquisas em torno do tema a escolha de um recorte faz-se necessária, portanto os autores citados aqui não esgotam as pesquisas sobre Minas Gerais e a mineiridade.

No livro “Mitologia da Mineiridade”¹²⁹, da socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda, a mineiridade é vista como um conjunto de atributos que supostamente definem as pessoas nascidas no mesmo espaço físico/geográfico hoje denominado Minas Gerais. Arruda parte do pressuposto de que as identidades não são um dado da natureza, mas sim uma invenção produzida no universo das práticas sociais, portanto defende que,

A mineiridade exprime, em contrapartida, uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e de práticas sociais. Por fundar a figura abstrata dos mineiros, a mineiridade tem as características do mito; estes ao

¹²⁸ CATROGA, Fernando. “Memória e história” in PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 46.

¹²⁹ ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. Cit.

identificarem-se com essa construção absorvem o pensamento mítico e colaboram para a sua permanência; o mito quando politicamente instrumentalizado, adquire dimensão ideológica. Memorialistas e escritores, ao navegarem no mar dessas concepções, reproduzem o imaginário tecido sobre Minas. Em suma, sob várias formas expressivas, por diversas circunstâncias e em diferentes momentos, a mineiridade permeia certas práticas sociais.¹³⁰

Dentro do recorte escolhido percebemos que Minas Gerais existe sob o signo da multiplicidade, Minas são muitas, são as minas e os sertões, que podem ser vistos de forma apartada, mas também entendidos como complementares. O título deste capítulo é uma alusão a dois dos discos escolhidos como fonte de pesquisa deste trabalho, *Minas* de 1975 e *Geraes* de 1976. Obviamente que a investigação desses dois LPs – *Minas* e *Geraes* – daria por si só uma dissertação de mestrado.

Portanto, correndo o risco de mesquinhez na aproximação com os mesmos, os utilizamos aqui como uma das fontes que contribuíram para o nosso entendimento de que na constituição imaginária da mineiridade apropriada pelo Clube da Esquina acha-se a memória dos tempos do ouro, a vivência nas fazendas, as procissões nas ruas das cidades, o trem de ferro e a ambiência rural, para citar alguns exemplos. O LP *Geraes*, como o nome revela, faz uma alusão ao espaço das Gerais, dessa forma as canções escolhidas para análise aqui são as que fazem referências ao sertão mineiro.

Água de beber / bica no quintal / sede de viver tudo / e o esquecer era tão normal / que o tempo parava / e a menina respirava o vento / até vir a noite / e os velhos falavam coisas dessa vida / eu era criança / hoje é você e no amanhã nós / água de beber / bica no quintal / sede de viver tudo / e o esquecer era tão normal / que o tempo parava / tinha sabiá, tinha laranjeira / tinha manga-rosa / tinha o sol da manhã / e na despedida / tios na varanda / jipe na estrada / e o coração lá¹³¹

Se prestarmos atenção em algumas de suas canções como, “Fazenda”, perceberemos fortes alusões ao universo das Gerais. A citada canção, de Nelson Ângelo, tem a sua letra repleta de signos que nos remetem à ambiência rural de forma, como a bica no quintal, as árvores frutíferas, a varanda, a estrada.

Que vontade eu tenho de sair / num carro de boi ir por aí / estrada de terra

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 198.

¹³¹ **Fazenda – Nelson Ângelo** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

que/só me leva, só me leva/nunca mais me traz/que vontade de não mais voltar/quanta coisa que vou conhecer/pés no chão e os olhos vão/procurar, onde foi/que eu me perdi/num carro de boi ir por aí/ir numa viagem que só traz barro, pedra, pó e nunca mais¹³²

Em “Carro de boi”, de Maurício Tapajós e Cacaso, novamente notamos a construção da paisagem campestre, como o próprio carro de boi e a estrada de terra. A canção “Lua girou” por ser uma adaptação de Milton Nascimento de uma canção do folclore da região de Beira-Rio, na Bahia também nos passa a forte ligação que o grupo estabeleceu com as regiões sertanejas de Minas.

Debulhar o trigo/Recolher cada bago do trigo/Forjar do trigo o milagre do pão/E se fartar de pão/Decepar a cana/Recolher a garapa da cana/Roubar da cana a doçura do mel/Se lambuzar de mel/Afagar a terra/Conhecer os desejos da terra/Cio da terra propícia estação/E fecundar o chão¹³³

As duas últimas canções que gostaríamos de citar desse LP são “Minas Geraes” uma canção instrumental cujo título não deixa dúvidas ao que ela recorre e “O cio da terra”, canção de Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda, que traz com muita força as representações mais comuns de um ambiente ligado à lavoura, ao trabalho no campo e os frutos que decorrem do mesmo.

Em contrapartida o LP Minas está mais ligado ao universo do progresso, da riqueza proporcionada pela descoberta do ouro, que conseqüentemente também ajudou na configuração da urbanização e modernização das cidades mineiras ao mesmo tempo em que engendrou o desmantelamento da cidade colonial e de antigas formas de sociabilidade. A canção de abertura do disco é instrumental e foi batizada como “Minas” o que por si só já dá pistas do quanto a região era cara ao grupo; outra canção emblemática do LP é “Saudades dos aviões da Panair”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, cuja letra fala dos efeitos da modernidade simbolizados na oposição entre o bonde e o advento do avião.

Lá vinha o bonde no sobe desce ladeira/e o motorneiro parava a orquestra um minuto/para me contar casos da campanha da Itália/e do tiro que ele não levou/leve um susto imenso nas asas da Panair/descobri que as coisas

¹³² **Carro de boi** – **Maurício Tapajós de Cacaso** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

¹³³ **O cio da terra** – **Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)

mudam e que tudo é pequeno/nas asas da Panair ¹³⁴

O mesmo LP também traz os impactos da urbanização na paisagem mineira com “Trastevere”¹³⁵ de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Não poderíamos deixar de citar ainda “Ponta de areia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, a qual conta de como a construção da estrada Bahia-Minas alterou profundamente não só a paisagem, mas também as antigas formas de sociabilidade, pois ao substituírem os trilhos de trem pelo asfalto, a maria-fumaça deixa de cantar as para moças e a praça fica vazia.

Ponta de Areia ponto final / da Bahia-Minas estrada natural / que ligava Minas ao porto, ao mar / Caminho de ferro mandaram arrancar / velho maquinista com seu boné / lembra o povo alegre que vinha cortejar / maria-fumaça não canta mais / para moças, flores, janelas e quintais / na praça vazia um grito um ai / casas esquecidas viúvas nos portais¹³⁶

Portanto, a escuta destes dois LPs, “Minas” e “Geraes” que para nós mostra como os vários signos atribuídos a Minas Gerais povoaram/povoam o imaginário do Clube da Esquina. Desse modo, interpretamos que o Clube da Esquina brincou com estes signos, atribuindo às Minas o espaço da mudança, da insegurança, mas também do progresso e da renovação e ao espaço da Geraes o sentido de preservação e conservadorismo, da luta do homem ligado à terra, mas também preso à mesma.

Por outro lado, há a saudade, a lembrança das cidades coloniais que tiveram seu tempo de glória durante o ciclo do ouro, a vocação libertária e o desenvolvimento de uma religiosidade com feições muito próprias. Dessa maneira, os diálogos e confrontos dessas representações que ajudaram a formar o imaginário sobre o ser mineiro no Clube da Esquina nos parecem os mais interessantes para a investigação a qual propomos nesse trabalho, ainda que durante a pesquisa outras características possam emergir enquanto constitutivas da identidade mineira. Nas palavras de Tanya Pitanguy de Paula,

Minas da decadência, da miséria, da saudade de um passado de ouro e de diamantes. Minas da inconfidência, dos sonhos de liberdade. Minas de Curvelo. Minas de Diamantina. E de tantas outras Minas. Do tempo do garimpo, da mobilidade e da insegurança. Do tempo do sertão, de

¹³⁴ **Saudades dos aviões da Panair – Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

¹³⁵ Analisaremos essa canção adiante.

¹³⁶ **Ponta de Areia – Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)

estabilidade e de permanência!¹³⁷

2.1 – A vocação libertária

Dentre as várias características que compõem a mineiridade, a vocação libertária talvez seja uma frequente nas canções do Clube da Esquina. Arruda¹³⁸ salienta que não se pode esquecer que uma das experiências mais importantes vivenciadas em Minas Gerais foi a Inconfidência Mineira. Segundo a autora, a importância atribuída a tal evento reside no fato do mesmo exprimir a decadência da política colonial e ao mesmo tempo a influência das ideias iluministas sobre a elite colonial que, na prática, foi quem organizou o movimento, ainda segundo Arruda, vários foram os motivos que determinaram o início do movimento, reunindo proprietários rurais, intelectuais, clérigos e militares, numa conspiração que pretendia eliminar a dominação portuguesa e criar um país livre no Brasil, em 1789.

Dentre as percepções dos mineiros, aliás, a sensibilidade política ganha notável realce. O movimento da Inconfidência e, principalmente, os significados que lhe foram atribuídos posteriormente, encontram-se na gênese da formação desse conceito. A associação entre a conjura mineira e o caráter politizado e rebelde dos mineiros, inseminou uma percepção prenhe de ambiguidade, pois, ora acentua-se o lado libertário, romântico e incontido, ora realça-se a faceta prática, conciliatória e realista¹³⁹.

Dessa forma pode-se observar que grande parte do discurso historiográfico posterior transformou o episódio em um mito político nacional, especialmente por considerá-lo como a primeira revolta a realmente manifestar com clareza a intenção da Colônia de romper suas relações com a metrópole, assim grande parte da historiografia percebe que embora outras rebeliões já houvessem ocorrido na colônia, as mesmas possuíam reivindicações parciais, locais, que nunca propuseram a independência em relação a Portugal assim como fez a Inconfidência Mineira. Claro está que não pretendemos fazer aqui uma análise da construção desse mito, mas apenas salientar a sua importância enquanto elemento formador e constitutivo da mineiridade, uma vez que se transformou no ponto alto da luta por liberdade de uma população que sempre a reivindicou.

¹³⁷ PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo os baús: tradições e valores das Minas e das Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 23.

¹³⁸ ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. Cit.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 63.

Enquanto no Brasil atlântico as rebeldias são episódicas, no geral “exprimindo a revolta da massa oprimida, miserável, contra a aristocracia dos grandes proprietários”¹⁴⁰, nas Minas são elas persistentes, contínuas, de toda a população contra o poder real. O ouro as incita, as insufla, as mantém

¹⁴¹.

O anseio por liberdade, a luta contra as opressões sociais também aparece em várias canções do Clube da Esquina. “(...) A primavera que espero/ Por ti, irmão e *hermano*/ Só brota em ponta de cano/ Em brilho de punhal puro/ Brota em guerra e maravilha/ Na hora, dia e futuro/ Da espera virar (...)”. Esse trecho de “Canto Latino”¹⁴², composição de Milton Nascimento e Ruy Guerra e que reúne elementos de música regional, jazz e bossa nova, nos traz a ideia de que novos tempos, a primavera, só serão possíveis através de batalhas, batalhas essas empreendidas pelos irmãos e pelos *hermanos*, um indício de como a união latino-americana¹⁴³ era uma questão importante para o grupo. Claro está que o cenário político é outro, mas podemos pensar no modo como o grupo invocou para sua realidade este aspecto tão marcante da mineiridade.

A luta pela liberdade é o outro componente determinante na constituição do imaginário mineiro. A liberdade, as inconfidências, a rebeldia, o espírito de aventura, o amor à arte, a preservação das festas religiosas com o sentido de religião expressam desejo de expansão, estabelecendo possibilidades de saída do discurso conservador de sentido único.¹⁴⁴

Outro ponto interessante para esse trabalho é a análise que Arruda fez dos relatos dos viajantes oitocentistas no Brasil. Dentre as várias leituras que a autora propõe ressaltamos aqui as caracterizações físicas e psicológicas dos habitantes de Minas Gerais. A autora destaca que grande parte dos estrangeiros em visita ao Brasil descreveu a população mineira como sendo em sua maioria magra, alta, altiva, delicada e nobre, cuja descrição para ela os aproxima da figura de Dom Quixote. O Romantismo, movimento importante na Europa nos séculos XVIII/XIX, configura-se principal característica das obras desses viajantes imbuídos

¹⁴⁰ BASTIDE, Roger. *Brasil – Terra de contrastes*. Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1964, p. 23. APUD VASCONCELLOS, Sylvio. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1968, p. 22.

¹⁴¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1968, p. 22.

¹⁴² **Canto latino** - Ruy Guerra e Milton Nascimento (Milton – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

¹⁴³ Os entendimentos do grupo sobre a latino americanidade e os diálogos com a mesma serão trabalhados mais aprofundadamente no terceiro capítulo.

¹⁴⁴ PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo baús*. Op. cit., p. 22.

pelos ideais de uma corrente de pensamento que tem no passado uma de suas fontes de inspiração.

Dom Quixote se tornou um símbolo do homem moderno em suas lutas contra as agruras de uma realidade desencantada. Miguel de Cervantes em sua obra mais famosa procurou construir uma narrativa a qual satirizasse o declínio dos valores aristocráticos, representados pelas gestas cavaleirescas medievais. Desse modo não apenas anunciou os impasses da cultura moderna nascente, quanto denunciou o esvaziamento da fantasia e do idealismo em um mundo cada vez mais submetido aos rigores da razão prática e dos interesses materiais¹⁴⁵.

Ao romantismo e intrepidez dos homens das minas combinou-se o extremo pragmatismo, deixando entrever que, na apropriação do projeto separatista dos inconfidentes, minimizou-se a dimensão quixotesca que, por vezes, aparece avivada.¹⁴⁶

Nesse sentido a analogia com a figura Dom Quixote parece bastante apropriada, inclusive no que diz respeito à desilusão com a vida, à revolta contra as opressões mundanas e a necessidade de rebelar-se contra as injustiças, tais características, portanto vão ao encontro de uma das facetas da vocação libertária do espírito mineiro. Desse modo pensamos tanto na permanência das imagens do cavaleiro e de suas lutas contra os moinhos-de-vento, assim como suas resignificações quando as mesmas são evocadas em tempos e espaços diferentes, mantendo, contudo, “uma partícula de fogo embriagador”¹⁴⁷.

E eu era apenas/Cavaleiro marginal lavado em ribeirão/Cavaleiro negro que viveu mistérios/Cavaleiro e senhor de casa e árvores/Sem querer descanso nem dominical/Cavaleiro marginal, banhado em ribeirão/Conheci as torres e os cemitérios/Conheci os homens e os seus velórios/Eu olhava da janela lateral/Do quarto de dormir.¹⁴⁸

Na canção “Paisagem da Janela”¹⁴⁹, composição de Lô Borges e Fernando Brant,

¹⁴⁵ LLOSA, Mario Vargas. “Una novela para el siglo XXI” in CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Alfaguara, 2004, p. XIII – XXVIII.

¹⁴⁶ ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. Cit., p. 63.

¹⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Prece de mineiro no Rio” in *Antologia Poética* (organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 57.

¹⁴⁸ **Paisagem na janela (Lô Borges e Fernando Brant) Interpretação: Lô Borges** (*Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon*)

¹⁴⁹ Idem, ibidem

gravada no LP *Clube da Esquina* de 1972, o cavaleiro emerge para compor a paisagem, tal imagem talvez sugira que essa pessoa está em trânsito, ele visitou diversos lugares e não é à toa que ele pode trazer à lembrança o grande cavaleiro Dom Quixote de La Mancha na sua luta contra os moinhos de vento, pois este cavaleiro, assim como o famoso, está à margem da sociedade, sua luta não possui credibilidade e ele sente que está sendo feita em vão.

2.2 – Paixão e Fé

Uma das características que também nos chamaram a atenção é a presença recorrente no repertório do Clube da Esquina de elementos que fazem referência à religiosidade mineira, a princípio profundamente católica, mas que se prestarmos mais atenção também notamos elementos de outras religiosidades. São várias as referências ao universo religioso no repertório pesquisado, as mesmas podem ser observadas nos títulos de algumas canções, como *Paixão e Fé*, *Credo* e *Reis e Rainhas do Maracatu*. A gravação de *Paixão e fé* conta com a presença de um coro que lembra os corais do hinário cristão, a letra é repleta de referências ao universo do cristianismo e da igreja católica, assim como a própria melodia. No entanto notamos na letra algumas críticas a uma fé que coloca a divindade em primeiro plano em detrimento da felicidade de seus fiéis.

Já bate o sino, bate na catedral/E o som penetra todos os portais/A igreja está chamando seus fiéis/Para rezar por seu Senhor/Para cantar a ressurreição/E sai o povo pelas ruas a cobrir/De areia e flores as pedras do chão/Nas varandas vejo as moças e os lençóis/Enquanto passa a procissão/Louvando as coisas da fé/Velejar, velejei/No mar do Senhor/Lá eu vi a fé e a paixão/Lá eu vi a agonia da barca dos homens/Já bate o sino, bate no coração/E o povo põe de lado a sua dor/Pelas ruas capistranas de toda cor/Esquece a sua paixão/Para viver a do Senhor.¹⁵⁰

Assim como *Paixão e Fé*, a canção *Credo* também traz fortes referências ao universo cristão/católico, além da alusão das travessias pelas ruas das cidades, que pode ser uma reminiscência das procissões religiosas e das congadas muito presentes em Minas Gerais. No entanto, esta canção possui uma melodia bem mais alegre e otimista, na qual o cantor convoca a população a sair pelas ruas reverenciando a juventude, a liberdade e a fé no povo.

¹⁵⁰ **Paixão e Fé** – Tavinho Moura e Fernando Brant (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

Caminhando pela noite de nossa cidade/Acendendo a esperança e apagando a escuridão/Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade/Viver derramando a juventude pelos corações/Tenha fé no nosso povo que ele resiste/Tenha fé no nosso povo que ele insiste/E acorda novo, forte, alegre, cheio de paixão/Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova/Viver semeando a liberdade em cada coração/Tenha fé no nosso povo que ele acorda/Tenha fé em nosso povo que ele assusta/Caminhando e vivendo com a alma aberta/Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal/Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade/Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real/Caminheemos pela noite com a esperança/Caminheemos pela noite com a juventude.¹⁵¹

Em Reis e rainhas do Maracatu delinea-se a forte presença dos elementos religiosos afro-brasileiros. A canção foi estruturada como um maracatu, manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira, formada por uma percussão que acompanha um cortejo real, cujo ritual e sonoridade assemelham-se bastante com as congadas mineiras. Além disso, a letra da canção revela o quanto era importante para o grupo à reverência ao nosso passado de escravidão e as entidades de origem africana, como os reis e as rainhas do Congo, que povoam nosso imaginário e que fizeram parte da nossa constituição como sujeitos engendrados em uma sociedade cujas marcas africanas não podem ser apagadas.

Dentro das alas/Nações em festa/Reis e rainhas cantar/Ninguém se cala/Louvando as glórias/Que a história contou/Marinheiro, capitães, negros sobas/Rei do congo/A rainha e seu povo/As mucamas/E os escravos no canavial/Amadês senhor de engenho e sinhá/Traz aqui maracatu nossa escola/Do Recife nos trazemos/Com alma/A nação maracatu/Nosso tema geral/Vem do negro esta festa de reis.¹⁵²

Não aspiramos fazer aqui um estudo aprofundado da constituição da religiosidade em Minas Gerais, apenas atentar para o fato de que nos trabalhos sobre mineiridade pesquisados a religiosidade mineira aparece como um tópico relevante na construção desse imaginário. Os autores aqui estudados são unânimes em apontar a construção da religiosidade em Minas como um diferencial do resto da Colônia que não pode ser ignorado. Por conta das dificuldades da entrada de religiosos em Minas Gerais por conta da desconfiança de que os mesmos poderiam desviar o ouro, a fé nas Minas foi comandada pelas irmandades leigas que acabaram misturando elementos sagrados e profanos, além de elementos oriundos de outras

¹⁵¹ **Credo** – Milton Nascimento e Fernando Brant (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

¹⁵² **Reis e Rainhas do Maracatu** (Tema dos Estudantes do Samba de Três Pontas) – Milton Nascimento, Novelli, Nelson Angelo e Fran (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon).

religiosidades, como as de origem africana e das populações nativas do Brasil.

Agregue-se, ainda, que se interditou a presença jesuítica e de outras ordens religiosas, em Minas Gerais, durante o período colonial, impedindo, assim, que a mais eficiente e consistente das armas da contrarreforma, a Companhia de Jesus, exercitasse ali sua pedagogia, seus métodos, sua catequese, sua estética. Todos esses aspectos, e mais a insularidade mineira, seu virtual isolamento físico, que não impedia o influxo externo, mas que bloqueava maior contato dos mineiros com o mundo europeu, produziu um ambíguo instrumento que tanto sancionava a ordem absolutista e colonial quanto a contestava, à medida da transformação que impunha ao modelo europeu.¹⁵³

A arte barroca surgiu no início do século XVII, na Itália, e estendeu-se por toda a Europa e América Latina, onde se desenvolveu durante o século XVIII e início do XIX. Na sua emergência europeia a arte barroca foi muito informada pelo crescente alastramento do protestantismo, o movimento da Contra Reforma e o Absolutismo. Portanto pode-se observar nesse movimento artístico um forte laço com a afirmação da fé católica. Também tem como característica principal a oposição à estética renascentista, tendo como pilares dessa nova estética a exuberância de formas e a dramaticidade. A sobreposição do emocional sobre o racional tinha como propósito impressionar os sentidos do observador, baseando-se no princípio segundo o qual a fé deveria ser atingida através dos sentidos e da emoção e não apenas pelo raciocínio.¹⁵⁴

Em consequência da colonização portuguesa, o barroco chegou à América Latina, especialmente ao Brasil, com os missionários jesuítas, que entendiam o novo estilo como instrumento de doutrinação cristã. Em um primeiro momento pode-se pensar que os primeiros templos surgiram como uma transplantação cultural, pois se utilizaram de modelos arquitetônicos e de peças construtivas e decorativas trazidas diretamente de Portugal. Contudo, segundo Sylvio de Vasconcellos¹⁵⁵, ao longo de seu desenvolvimento a arte barroca em Minas Gerais foi muito mais a apropriação dos elementos estéticos do movimento à visão de mundo dos artistas locais que a simples transposição, ou cópia, do movimento artístico em terras brasileiras.¹⁵⁶

¹⁵³ PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte. Autêntica, 2000, p. 119.

¹⁵⁴ MACHADO, Lourival Gomes. “O Barroco Mineiro” in *O Barroco Mineiro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.

¹⁵⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Op. cit., p. 139.

¹⁵⁶ MACHADO, Lourival Gomes. *O Barroco Mineiro*. Op. cit.

O barroco não é, nas Minas, expressão do absolutismo, veículo da contra reforma, instrumento de elites. Por mais que teoricamente o estilo, em si mesmo, responda a estas condicionantes de seu tempo, nas Minas não serve a elas. Não foi implantado em seu favor, mas manuseado, ao contrário, por gente a elas infensa. Não havia reforma a combater, nem gentio a catequizar, nem aristocracia a sustentar.¹⁵⁷

Desse modo, durante o século XVIII, com a descoberta do ouro, o movimento barroco se alastrou pelo Brasil. Em Minas Gerais o barroco tomou feições próprias, pois pouco influenciado pelos ideais jesuítas e mais afeito ao espírito libertário e crítico próprio dos princípios iluministas, assumiu traços paradoxais que transitavam entre o questionador e conservador. A distância do litoral, a proibição de religiosos entrarem na região das minas, as dificuldades de importação de materiais e técnicas construtivas assim como a conformação urbana de suas vilas e a religiosidade mineira, dentre outros muitos fatores lhe proporcionaram um caráter peculiar, o que possibilitou a criação de uma arte diferenciada. Portanto acreditamos ser importante refletir nas maneiras pelas quais esse movimento artístico europeu foi apropriado pelos artistas locais e que tipo de mundo foi representado nas obras do período. Se o discurso artístico constitui-se como uma via de acesso à realidade histórica, podem-se entender as manifestações artísticas do período enquanto representações daquele universo em um dado momento.

O barroco combina a expressão ilimitada num estilo unitário. A multiplicidade social das Minas, a falta de fixidez das posições, criam a inevitabilidade da ritualização, expressam “essa tendência a exteriorizações”. (...) Por isso mesmo, o barroco mineiro setecentista não é simples recriação, na colônia, do barroco europeu. Recriação sim, mas com natureza própria, que flui da especificidade de sua condição colonial, do movimento histórico das Minas e da peculiar configuração de sua sociedade. Um sincretismo cultural com vasto potencial integrador e diferenciador que lhe dá a forma multifacetada do cristal, comportando no limite, leituras como a de Sylvio de Vasconcelos¹⁵⁸, para quem o barroco de Minas era expressão “popular, democrática e liberal”¹⁵⁹.

Observamos que nos trabalhos sobre mineiridade pesquisados o barroco mineiro aparece como uma grande influência sobre o desenvolvimento da religiosidade na região. Segundo Arruda, Minas Gerais foi uma região que ficou isolada da vigilância da Igreja

¹⁵⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Op. cit., p. 139.

¹⁵⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade. Ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 139. Apud ARRUDA, Maria A. Do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. Cit., p. 174.

¹⁵⁹ ARRUDA, Maria A. Do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. Cit., p. 174.

Católica enquanto instituição e por isso pode recriar sua fé com uma face muito peculiar. A partir da leitura do relato de um viajante europeu sobre uma festa religiosa mineira, a autora observa que as festas religiosas em Minas ritualizavam a mescla do conflito e da dramaticidade barroca apropriada pelos mineiros à configuração bastante fluida da sua sociedade, sendo assim um dos principais elementos agregadores da mesma.

Dessa longa descrição pode-se retirar, além do caráter marcadamente profano da festa religiosa, toda uma forma de sociedade de representar-se. Os traços profanos corroboram não apenas o fato de a religião traduzir, principalmente, o conjunto da teia social, mas igualmente de expressar a dimensão ritualística que perpassa a sociedade. Não por causalidade, a Igreja, em Minas, significou o núcleo da vida societária, pois, por intermédio da religião, o ritualismo da sociedade pôde encontrar a sua forma adequada.

¹⁶⁰

Desse modo pensamos que o desenvolvimento muito específico da arte barroca em Minas Gerais também seja interessante para adensar as reflexões em torno da construção da imagem da mineiridade. Afinal grande parte das igrejas construídas em Minas Gerais são barrocas, ainda que não na arquitetura, mas com certeza na decoração interna¹⁶¹, a partir daí podemos inferir a consequente influência desse barroco na construção da religiosidade local, uma vez que a vida social nas minas se desenrolava em torno da igreja, como nos mostra Tanya Pitanguy de Paula.

As irmandades se estabeleceram principalmente na área mineradora, onde a vida era mais intensa e maior o número de pessoas em busca do ouro. O templo passou a ser um elemento catalisador, sendo por isso construído com bases mais sólidas, já que as outras construções eram feitas, na sua maioria, de taipa, sendo frágeis e provisórias. O templo simbolizava segurança e estabilidade. Funcionava também como centro da vida social.¹⁶²

Desse modo, lembrando a importância atribuída à mineração na região de Minas e as características peculiares que a mesma deu à sociedade mineira Arruda acredita que tal fato ajudou a forjar uma sociedade com fronteiras pouco definidas, dando origem há uma multiplicidade de posições a serem ocupadas e uma grande maleabilidade de lugares. Desse modo, se o empreendimento minerador foi um dos marcos divisores da sociedade mineira,

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 176.

¹⁶¹ MACHADO, Lourival Gomes. *O Barroco Mineiro*. Op. cit.

¹⁶² PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo os baús*. Op. cit., p. 58.

ajudando a construir uma sociedade diferenciada, o espaço urbano foi privilegiado ao rural e as hierarquizações sociais foram dificultadas, uma vez que até entre a população escrava havia uma certa mobilidade social¹⁶³.

A própria volatilidade do empreendimento minerador origina, entre os homens livres, movimentos ascendentes e descendentes bem mais extensos que os das zonas onde predomina a grande lavoura monocultora. Mesmo entre os escravos ocorreram situações de mobilidade social, ainda que não fossem a regra. O espaço urbano sendo a tônica predominante na vida social da capitania impedia o aparecimento de fronteiras nítidas entre as camadas dominantes: escravos, marginalizados, pequenos artesãos, comerciantes de porte vário, funcionários da Coroa etc. Nesses termos, elas nem se cristalizaram nem se excluíram; ao contrário, encontraram-se em permanente proximidade.¹⁶⁴

2.3 – Saudades do ouro e construção do espaço urbano

O ciclo do ouro aparece com frequência no discurso historiográfico como um dos fatores que diferenciaram a formação da sociedade mineira do resto do país. A mineração deu a Minas Gerais um de seus traços mais marcantes, o precoce processo de urbanização da região, afinal durante os séculos XVIII e XIX Minas Gerais era a região mais urbanizada no Brasil. Segundo Tanya Pitanguy de Paula,

A intensa vida urbana nas minas era uma experiência ímpar na colônia, na qual predominava a atividade agrícola e rural do século XVIII. A autoridade não estava fundada na propriedade de terras, como no restante da colônia, e aqueles que acorriam para as minas não estavam voltados para a sua ocupação e defesa, e, sim, queriam encontrar riquezas.¹⁶⁵

A urbanização nessa região marcou e delimitou a própria vivência de seus habitantes. “Apesar disso, de só ter um núcleo urbano com o título de cidade, foi Minas Gerais, durante todos os séculos XVIII e XIX, a região mais urbanizada e populosa do Brasil.”¹⁶⁶ Portanto, pensamos ser importante ressaltar a tendência nas obras estudadas em centralizar a construção da identidade mineira em torno da experiência da mineração, sua época áurea e sua decadência.

¹⁶³ ARRUDA, Maria A. Do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. Op. cit.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 172.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 39.

¹⁶⁶ PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Op. cit., p. 34.

Entre a cana e o café, o ouro constitui um quase parêntesis na história pátria. O que ocorre nas Minas, nos séculos XVIII e XIX, difere consideravelmente de quanto, antes e depois, acontece no resto da Colônia. Não que esta diferença alcance quebrar a unidade luso-brasileira ou excepcionalizar-se nela. As Minas são tão portuguesas como o massapé ou as terras roxas. Todavia dentro da generalidade colonial a região comparece com contribuições marcadas, quase sempre, de um colorido próprio(...)¹⁶⁷

Dessa maneira, tomando como um dos pilares da construção do imaginário mineiro a empresa mineradora e a conseqüente urbanização da região, a discussão sobre urbanidade e como no discurso hegemônico uma palavra quase se tornou sinônima da outra se faz premente. Quando falamos em cidade pensamos imediatamente em grandes centros urbanos, metrópoles de concreto e asfalto, apartadas de toda calma e harmonia da natureza. Sem querer me deter em demasia sobre a visão dicotômica cidade/campo, dada a amplitude do tema, pretendo apenas assinalar a questão, dizendo que apesar da construção de megalópoles, a cidade não pode ser reduzida a uma visão chapada sobre o seu caráter urbano, existem nuances que cada indivíduo constrói sobre o espaço em que vive; múltiplas representações que não podem ser reduzidas a meras polarizações. Assim, Orlandi coloca que,

Tenho partido da ideia de que há uma sobreposição do urbano sobre a cidade de tal modo que o que eu tenho chamado discurso do urbano silencia o real da cidade (e o social que a acompanha). Esse apagamento se deve basicamente a um movimento de generalização do discurso do urbanista que passa a fazer parte do senso comum produzindo uma deriva ideológica que homogeneiza o modo de significar a cidade seja pelo seu uso indiferente no discurso ordinário, no discurso administrativo, no do Estado, tomando as formas do jurídico ou do político indiscriminadamente.¹⁶⁸

Levando em consideração a pluralidade de representações sobre o processo de urbanização não podemos desconsiderar o impacto que o mesmo causou na cidade e em seus habitantes ao alterar paisagens e costumes. A saudade da cidade antiga forjou inúmeras formas de driblarmos o medo de ver tudo que conhecíamos desaparecer. Memórias nostálgicas de “como era bom aquele tempo”, à sobreposições do antigo sobre o novo, intercruzamento de temporalidades vividas no mesmo espaço, fundação de nossas identidades baseada em registros do passado, presente e futuro. Como na canção “Paisagem da janela” de Lô Borges e Fernando Brant, a qual descreve a visão de uma janela em uma cidade do interior

¹⁶⁷ VASCONCELLOS, Sylvio. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Op. cit., p. 17.

¹⁶⁸ ORLANDI, Eni Pulcinelli. “Tralhas e troços: o flagrante urbano”. *Cidade dos Sentidos*. Op. cit., p. 34

em que se pode ver tanto a igreja quanto o cemitério. “Da janela lateral/ do quarto de dormir/ vejo uma igreja, um sinal de glória/ vejo um muro branco e um voo pássaro/ vejo uma grade, um velho sinal”¹⁶⁹.

A cidade que habitamos é também a memória que construímos sobre ela, ou melhor, para além do espaço físico que habitamos, há o local do sonho engendrado no imaginário por fragmentos coletados no passado. A dicotomia campo/cidade observada pelo autor Raymond Williams é bastante oportuna para a reflexão de como memórias de cidades diversas habitam nosso imaginário e que tipo de expectativa essas imagens podem nos suscitar.

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.¹⁷⁰

Em contraposição às aglomerações urbanas, a imagem da cidade interiorana é construída como local mais próximo à natureza, pacato, afastado do stress da vida urbana, espaço de intensa partilha de afetos e amizades, na qual todos os habitantes se conhecem aparece com muita frequência em novelas de televisão, em propagandas de empreendimentos imobiliários, pois tais servem como reatualizadores do imaginário brasileiro sobre a vida no campo. Nesse sentido é importante perceber, como Maffesoli observa, que esse imaginário sobre a ambiência rural só pode existir a partir da existência do seu oposto, a vida urbana.

Estudos recentes tendem a mostrar que o “rural” é uma criação da “fantasmagoria urbana” e esta observação pode ser aplicada a várias épocas. As representações paradisíacas, os oásis maravilhosos, os jardins de sonho das *Mil e uma Noites*, a vida bucólica cantada por Hesíodo, os pastores e pastoras do século XVII, o retorno contemporâneo à natureza, etc., tudo isso é uma criação urbana. É necessário, certamente, considerar as nuances, mas podemos afirmar que o campo apenas adquire sentido em relação com a cidade.¹⁷¹

¹⁶⁹ **Paisagem da janela – Lô Borges e Fernando Brant**

¹⁷⁰ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11.

¹⁷¹ MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. . “O espaço da socialidade”. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1984, p. 58/59.

No livro *Raízes do Brasil*¹⁷² o autor Sérgio Buarque de Holanda aprofunda sua tese sobre a forte influência do “caráter” português na formação do povo brasileiro, destacando deste modo sua abordagem calcada nos traços psicológicos e culturalistas da colonização portuguesa. No capítulo “O semeador e o ladrilhador” o autor destaca a construção das cidades como “instrumento de dominação e da circunstância de ter sido fundada neste sentido”¹⁷³, Sérgio Buarque refletiu sobre a diferença tanto de temperamento quanto de intenção colonizadora entre portugueses e espanhóis. Na construção desta dicotomia o autor reforça a representação do povo português como possuidor de uma cultura plástica, altamente adaptável, cuja intenção colonizadora primeira seria aproveitar ao máximo os bens que a colônia pudesse fornecer para voltar a Portugal.

Nesse sentido faz-se necessário retomar na tese de Sérgio Buarque de Holanda as diferenças entre a colonização portuguesa e a colonização espanhola destacando a fundação das cidades como instrumento de dominação. Segundo o autor o Brasil teve suas bases assentadas na ruralidade. A criação desordenada das cidades na colônia portuguesa se deveu, entre outros, ao caráter provisório que o Brasil teve para os seus colonizadores.

Essa primazia da vida rural concorda bem com o espírito da dominação portuguesa, que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas às vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão.¹⁷⁴

Segundo o autor era importante para os portugueses o fortalecimento da Marinha, por terem seus lucros coloniais voltados quase que exclusivamente para a exportação, daí a imposição de obstáculos ao povoamento do interior do Brasil. O autor explica a preferência pelo litoral, preferência alterada com a descoberta de ouro nas Gerais, o que, entretanto não modificou “o desequilíbrio entre o esplendor rural e a miséria urbana.”¹⁷⁵

O autor destaca que um dos contrastes entre a colonização portuguesa e a espanhola deveu-se ao fato de que os espanhóis se esforçaram por construir cidades planejadas, com traços retílineos, inspiradas nas cidades romanas, cuja origem seria a praça, o centro. Para eles

¹⁷² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* – 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁷³ CÂNDIDO, Antônio. “O significado de *Raízes do Brasil*” in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* – 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.16.

¹⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Op. cit., p. 95

¹⁷⁵ Idem, ibidem, p. 107.

esta era uma das maneiras de “assegurar o predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas”¹⁷⁶, fato que se explica pelos traços culturais e pela experiência espanhola, cuja defesa de território e busca por unidade sempre foi uma constante. Ao contrário, Portugal, cuja unificação deu-se no início do século XIII não cultivou esse afã pela unidade. Os castelhanos zelavam pelo urbanismo, o triunfo completo da linha reta, “a habitação em cidades é essencialmente antinatural, associa-se a manifestações do espírito e da vontade, na medida em que se opõem à natureza”.

A reflexão de Sérgio Buarque de Holanda acerca da criação das cidades no Brasil revela seu entendimento sobre Portugal e a enorme herança que deixou ao Brasil, pois argumenta que a forma das cidades brasileiras está extremamente vinculada ao tipo de colonização e ao caráter português, seu personalismo, sua plasticidade, sua aversão ao trabalho manual, seu apreço pela fidalguia e sua extrema capacidade de semear e fixar raízes. Contudo pode se ressaltar que o pragmatismo, a dita “falta de energia, de planejamento” de nossos colonizadores, não foi, para Sérgio Buarque, fruto de “desapego ou de desprezo por essa vida”, mas sim de um “realismo”, gerador de uma parcimônia e do entendimento de que se deve proceder calmamente.

Para o autor as cidades construídas pelos portugueses foram mais fruto da necessidade e da rotina do que de um planejamento urbano. São cidades classificadas como “quase naturais”, sem rigor, sem método, cidades construídas com “desleixo”. Nesse sentido lembramos que segundo os trabalhos utilizados nessa pesquisa, em Minas a memória mais forte da cidade interiorana é das cidades que conheceram seus tempos áureos durante o ciclo da mineração. Como colocamos anteriormente, o ciclo do ouro marcou definitivamente a sociedade mineira, sendo a lembrança desse passado de glória motivo de orgulho para todo mineiro.

É de se notar, todavia, que em Minas oitocentista o processo de ruralização não conseguiu destruir *in totum* a vida urbana, uma vez que a estrutura produtiva ligada ao mercado interno recria um espaço social dotado de maior autonomia e faz nascer, por isso mesmo, várias pequenas cidades. Além do mais, o imaginário ligado aos metais e às pedras preciosas continuou vicejando no período posterior. Fortemente acalentado nas antigas cidades mineradoras, esmaecido nas outras partes da província, jamais esteve totalmente ausente(...) Aliás, a própria preservação do tempo anterior, ao fazer parte do universo social seguinte, já aponta para as peculiaridades

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 95.

dessa sociedade, que continuou a olhar para trás, com um misto de nostalgia e de apreço exagerado (...)¹⁷⁷

Para destacar como tal imaginário é recorrente, principalmente nas manifestações artísticas, cito dois escritores: o poeta árcade português Tomás Antônio Gonzaga e o poeta árcade barroco brasileiro Cláudio Manoel da Costa, representativos do arcadismo em Minas Gerais. O fragmento do poema “Vila Rica”¹⁷⁸ de Cláudio Manoel da Costa parece bastante elucidativo do que acabo de colocar.

Cantemos, Musa, a fundação primeira / Da Capital das Minas; onde inteira / Se guarda ainda, e vive inda a memória / Que enche de aplauso de Albuquerque a história. / Tu, pátrio ribeirão, que em outra idade / Deste assunto a meu verso, na igualdade / De um épico transporte, hoje me inspira / Mais digno influxo; por que entoe a lira; / Porque leve o meu canto ao clima estranho / O claro herói, que sigo, e que acompanho: / Faze vizinho ao Tejo, enfim que eu veja / Cheias de Ninfas de amorosa inveja.¹⁷⁹

A presença de elementos da natureza, a exaltação da primeira capital mineira, a citação das ninfas, demonstram como a imagem da cidade do interior em Minas Gerais está vinculada à memória das cidades da época colonial. De maneira diferenciada o Clube da Esquina também dialogou com tais memórias. Em “Paisagem da Janela”, eles voltam a uma cidade que não era aquela Belo Horizonte na qual viviam. A cidade descrita assemelha-se a uma cidade do interior de um passado colonial, como Diamantina, cidade onde a letra foi escrita. Penso que esse imaginário colonial não só permaneceu, como ajudou a definir o olhar que foi construído sobre as Minas Gerais.

Em meados da década de 1960 a cidade de Belo Horizonte já poderia ser considerada uma metrópole, onde igrejas e cemitérios já não configuravam o centro da vida cotidiana. Na pressa do dia-a-dia, o tempo para contemplar muros brancos, pássaros voando era muito curto e o que restava era voltar para casa sem olhar em volta, pois o cansaço era imperativo. “Da janela lateral do quarto de dormir/ Vejo uma igreja, um sinal de glória/ Vejo um muro branco e um vô pássaro/ Vejo uma grade, um velho sinal/ Mensageiro natural de coisas naturais...”¹⁸⁰. Belo Horizonte, cidade de nome natural, poético, cuja construção atendeu às ideias de

¹⁷⁷ ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. Op. cit., p. 197/198.

¹⁷⁸ http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/bio_clau_p.htm, em 29/01/07.

¹⁷⁹ http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/bio_clau_p.htm, em 29/01/07.

¹⁸⁰ **Paisagem na janela – Lô Borges e Fernando Brant Interpretação: Lô Borges** (*Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon*)

planejamento urbano e organização surgidas no século XIX, como aponta Sheila Schvarzman são traduzidas na música na tentativa do autor em trazer a natureza de volta à urbe:

A cidade tradicional, que cresceu desordenadamente com os avanços do liberalismo, afastara os homens de suas raízes rurais, transtornara seus modos de vida, tornara-se um dos motivos mais aparentes da falência social, da miséria. (...) A cidade ordenada exerceria o controle sobre os indesejáveis, o afastamento das agitações dos trabalhadores com suas reivindicações, a exposição de sua miséria e de suas atividades, a partir de um discurso técnico e higienista. Por outro lado, dava ao indivíduo, no recanto do seu lar – novidade burguesa do século XIX – a possibilidade do reencontro com a natureza e o belo da paisagem construída, criando uma vida mais saudável e portanto homens mais felizes.¹⁸¹

Neste contexto, a esquina do Clube não é só o encontro de ruas, mas também de pessoas, de tempos, presente e passado construindo um mesmo olhar sobre a cidade, ainda que fosse apenas um desejo, uma fantasia de retomar o bucolismo de um tempo que se imaginava mais harmonioso, mais pacífico. “Quando eu falava dessas cores mórbidas/Quando eu falava desses homens, sórdidos/Quando eu falava desse temporal/Você não me escutou (Você não quer acreditar)/Mas isso é tão normal (Você não quer acreditar)¹⁸²”. Essas imagens que surgem em outra parte da mesma canção também dialogam com o imaginário da vida em uma cidade pequena, com seus velórios, seus riachos. O cavaleiro mensageiro da canção, assim como Dom Quixote, alerta seu interlocutor sobre o que ele sabe, sobre o que ele conhece, mas percebe que sua voz não apenas não é ouvida, como também é desacreditada. Afinal, este mundo não pertence mais ao cavaleiro, que neste momento apenas observa a paisagem da janela.

¹⁸¹ SCHVARZMAN, Sheila. “Cidadania: um simulacro das cidades.” *História e Cidadania*. XIX Simpósio Nacional da ANPUH. Belo Horizonte – MG – Julho de 1997. Volume II. São Paulo: ANPUH/Humanitas, 1998, p. 335-336.

¹⁸² **Paisagem na janela – Lô Borges e Fernando Brant Interpretação: Lô Borges** (*Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon*)

2.4 – Trastevere (ou a cidade é moderna)

“... nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos”

Ítalo Calvino

O título acima refere-se à canção *Trastevere* gravada pela primeira vez no álbum *Minas* (1975) de Milton Nascimento. Esta canção possui uma melodia caótica e uma instrumentalização cujo arranjo por vezes pode incomodar o ouvinte, no entanto letra e música estão em consonância uma vez que referem-se aos impactos que a urbanização provocou na paisagem da sociedade mineira, assim quando a ouvimos também podemos sentir os incômodos que a modernidade gerou a primeira geração do Clube da Esquina.

A cidade é moderna/dizia o cego a seu filho/os olhos cheios de terra/o bonde fora dos trilhos/a aventura começa/no coração dos navios/pensava o filho calado/pensava o filho ouvindo/que a cidade é moderna/pensava o filho sorrindo/e era surdo era mudo/mas que falava e ouvia/A cidade é moderna/dizia o cego a seu filho.¹⁸³

Desse modo, a canção revela as modificações que a modernidade legou a esta geração do Clube da Esquina, sujeitos engendrados nesta experiência, várias pessoas com individualidades específicas que em algum momento da vida assumiram uma identidade comum. É uma coletividade quem fala, é o Clube da Esquina quem assina o relato. Desse modo entendemos que Belo Horizonte, ou a Belo Horizonte do Clube da Esquina, se tornou um centro formador e irradiador de sua musicalidade.

As canções do Clube da Esquina aqui trabalhadas são relatos de impressões que esses personagens criaram de Belo Horizonte durante as décadas de 60 e 70. Fragmentos de memórias constituídas por meio de histórias de infância, de aulas na escola, das práticas cotidianas que possibilitaram tornar Belo Horizonte, o centro da cidade, o bairro de Santa Tereza, a rua Divinópolis, membros do Clube da Esquina. O autor Michel de Certeau argumenta que,

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados

¹⁸³ **Trastevere** – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (...) ¹⁸⁴

Se o desejo de criar uma música com a cara de Minas Gerais funcionou como um dos principais pilares do Clube da Esquina, a cidade de Belo Horizonte foi seu centro irradiador. A cidade é o seu lugar de fala, é o lugar de onde eles falam e do qual falam. O próprio nome do grupo já nos mostra como a cidade e os seus elementos são caros. Percebemos, contudo que o Clube da Esquina extrapolou Belo Horizonte, pois tinha nas próprias Minas Gerais o elemento constitutivo tanto da identidade individual de seus membros, assim como de sua identidade coletiva.

A cidade é espaço que engendra modos de ver e viver, solo histórico cujas experiências cotidianas marcadas a cada travessia, a cada pôr-do-sol reatualizam representações compartilhadas pelo imaginário coletivo. A cidade de Belo Horizonte é o lugar de onde fala o Clube da Esquina, cenário de sua prática cotidiana, local de partilha de experiências, lembranças e afetos, espaço no qual plantaram em cada paralelepípedo de cada rua suas identidades e memórias.

O afeto que instala a ligação ao território é uma maneira de viver no presente. Os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo ao final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios à noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses “pequenos nada” que materializam a existência e que a inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, produzem sua intensidade. ¹⁸⁵

Segundo Maffesoli¹⁸⁶ a cidade, suas ruas, seus bairros, avenidas, são inscrições espaciais das nossas representações coletivas, encarnadas no cotidiano, locais da partilha, da socialidade, onde são inscritos nossos desejos, plantados nossos afetos. A cidade é assim presentificada em nosso desejo, o qual retira da existência diária a ideia de banalidade que um discurso racionalista tenta nos impor.

¹⁸⁴ CERTAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 190.

¹⁸⁵ MAFFESOLI, Michel. “O espaço da socialidade”. Op. cit., p. 58.

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p. 52 – 63.

O espaço molda coercitivamente os hábitos e costumes do dia-a-dia que, por sua vez, permitem a estruturação comunitária. É interessante, portanto, constatar que nas próprias cidades encontramos a constituição de entidades regionais que reconduzem, *ne varietur*, as práticas cotidianas de seu enraizamento de origem. (...) Essa resistência tradicional que engendra a solidariedade deve-se, sobretudo, à pregnância de uma memória espacial que, à imagem dos “buracos negros” da astrofísica contemporânea, constitui uma reserva de energia insondável e misteriosa que não pode ser subestimada.¹⁸⁷

Construímos os espaços de modo a presentificá-los, a torná-los permanentes, temendo um futuro incerto que pode apagar toda a materialidade a qual nos agarramos. A separação racionalista entre cidade real e cidade imaginária aqui não encontra eco, pois vejo ambas como partes de um mesmo esquema, no qual uma realimenta a outra. É o imaginário, constituído cultural e socialmente, que dá sentidos à realidade circundante e institui as representações que reatualizamos cotidianamente.

Lá fora, a noite chegava. Lô, com certeza, iria correndo para a esquina, mostrar sua primeira composição para Maurizinho, Baú, João Luiz, Yé, Zé, Neto, o pessoal do Clube. Da esquina se via a Serra do Curral cercando Belo Horizonte por aqueles lados, a pedreira da Pompeia e a mata do Taquaril.¹⁸⁸

Circundada por seus limites, imaginamos a cidade protegida pelos “muros” que a contornam. Concebemos a cidade como uma unidade, unidade que só existe na ordem do discurso, pois a cidade como *locus* de enunciação comporta uma imensa diversidade de sentidos, de representações. A cidade é assim fragmentada pelas mil vozes que a interpretam. “A sensação de fragmentário é efeito da vontade de totalidade dada pela impressão (imaginária) de arredondamento da “paisagem”: totalidade abrangida e abrangente do olhar.”

189

“Passa bonde passa boiada / Passa trator, avião / Ruas e reis / Guajajaras Tamoios Tapuias / Tupinambás Aimorés / Todos no chão / A cidade plantou no coração / Tantos nomes de quem morreu / Horizonte perdido no meio da selva / Cresceu o arraial.”¹⁹⁰ Esse fragmento de “Ruas da cidade”, a imagem de um arraial nascendo no meio da selva, assim como a morte das sociedades indígenas que ali habitavam, sugere um diálogo do Clube com a história

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 53/54.

¹⁸⁸ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. Op. Cit., p. 219.

¹⁸⁹ ORLANDI, Eni Pulcinelli. “Tralhas e troços: o flagrante urbano”. *Cidade dos Sentidos*. Op. Cit., p. 29.

¹⁹⁰ **Ruas da cidade (Márcio Borges - Lô Borges) Participação: Lô Borges** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

oficial da formação da cidade de Belo Horizonte. A ideia de transferir a capital mineira de Ouro Preto, antiga Vila Rica já povoava os sonhos dos inconfidentes. Contudo, a ideia de transferência da capital e construção de uma nova cidade para sediá-la só se concretizou com a Proclamação da República. Provavelmente os ideais republicanos contribuíram para tal, pois segundo a sua lógica a localização da nova capital no centro geográfico do Estado, facilitaria a busca pelo equilíbrio das forças que disputavam o poder na região e Minas Gerais se mostraria fortalecida politicamente.

Belo Horizonte nasceu de um gesto político, de uma motivação ideológica. Ao realizar o velho ideal dos inconfidentes, de transferência da capital de Minas Gerais, os republicanos mineiros queriam acentuar tanto uma continuidade quanto uma ruptura: continuidade com o movimento inconfidente e seus valores, ruptura com a ordem imperial, com a casa bragantina, que havia reprimido o movimento, que ousara mesmo pensar em república e autonomia naquele final de setecentos.¹⁹¹

Os republicanos também desejavam promover o progresso de Minas Gerais, tornando-o um Estado industrializado e moderno. No ideal republicano Ouro Preto não tinha condições de ser a capital mineira, devido principalmente ao terreno muito acidentado o que dificultava o desenvolvimento dos transportes e dos meios de comunicação, assim como as estruturas de saneamento e higiene não comportavam mais um aumento da população. Um outro fator contribuiu para fortalecer a ideia de mudança foi que Ouro Preto guardava em sua arquitetura uma série de símbolos e marcas do passado colonial como suas ruelas e becos, suas igrejas barrocas e suas casas, porões e senzalas, tais elementos presentes na velha capital lembravam os anos da dominação portuguesa, das conspirações e da escravidão. A construção de uma nova capital, planejada de acordo com os ideais iluministas que orientavam os republicanos, serviria para apagar esse passado.

A mudança da capital mineira buscou sinalizar os novos tempos que a República queria inaugurar – tempo de progresso material, de progresso cultural, de cidadania e bem-estar coletivos. Belo Horizonte foi, sob vários aspectos, uma espécie de cartão de visitas do novo regime. Seu traçado, sua fisionomia eram mais que uma metáfora da nova ordem que se buscava implantar, eram materializações de uma filosofia, de uma política, de uma pedagogia, de uma nova forma de sociabilidade. As ruas largas, as avenidas arborizadas, as numerosas praças, os espaços públicos generosos, o grande

¹⁹¹ PAULA, João Antônio de e MONTE-MÓR, Roberto L. M.. *Formação Histórica: três momentos da história de Belo Horizonte*. www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/pbh/arquivos/mod1.PDF, 30/01/07, p. 11.

parque central da cidade eram a presentificação de uma nova proposta de vida comunitária em que a rua convidava ao convívio, à interação social.¹⁹²

Em 17 de dezembro de 1893, definiu-se que o local mais adequado para se construir a capital do Estado de Minas Gerais era a região do Curral Del'Rei, já habitada desde os primórdios do séc. XVIII. A capital, inicialmente chamada de "Cidade de Minas", foi inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897 por Bias Fortes, presidente de Minas (1894-98). Lembro que Belo horizonte foi a primeira cidade planejada do país, sendo construída a partir de uma concepção urbanística elaborada pelo engenheiro paraense Aarão Reis.¹⁹³

194



Inspirado nas concepções da arquitetura modernista, com grandes avenidas, ruas largas, quarteirões simétricos, um parque central, separando os setores urbano e suburbano, o engenheiro tinha como objetivo projetar uma cidade nos moldes das grandes capitais do mundo, Paris, Londres, Nova York, etc. A realidade acabou frustrando os planos modernistas, Belo Horizonte cresceu além do esperado, tomando feições próprias e revelando a desigualdade social do seu desenho original.

Não se esqueça, é claro, que este ideal republicano, de progresso e luzes, nunca foi inteiramente democrático e carregou sempre certos traços de exclusão e autoritarismo como se vê na atitude de Aarão Reis, que afinal, não prevaleceu, mas marca aquele republicanismo positivista.¹⁹⁵

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 11.

¹⁹³ <http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/BeloHorizonte/port/historia.asp>, em 30/01/07.

¹⁹⁴ A fotografia faz parte do Arquivo Público de Belo Horizonte – Coleção José Góes. Foi retirada do site: <http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/BeloHorizonte/port/historia.asp>, em 30/01/07.

¹⁹⁵ PAULA, João Antônio de e MONTE-MÓR, Roberto L. M.. *Formação Histórica: três momentos da história de Belo Horizonte*. Op. cit., p. 11.

Belo Horizonte vivenciou durante a década de 1960 uma mudança brusca em sua paisagem, pois foi durante esse período que a urbanização da cidade, com suas grandes estruturas viárias, os equipamentos coletivos estruturantes, as grandes obras de infraestrutura etc., foi finalizada. A economia brasileira cresceu significativamente no mesmo período e Belo Horizonte acompanhou não só o crescimento econômico como também demográfico e industrial; foram anos de intensa modernização do espaço urbano. Contudo, esse período de intensa urbanização acentuou, em contrapartida, as desigualdades e os problemas sociais, como aponta, por exemplo, o crescimento do número de favelas nesse período ¹⁹⁶.

O crescimento econômico transformou o perfil de Belo Horizonte na década de 60. O progresso avançou sobre suas ruas, demolindo casas, erguendo arranha-céus, derrubando árvores, cobrindo tudo de asfalto. Já não era possível reconhecer a "Cidade-Jardim" que tanto encantara os poetas; a cidade verde tinha ficado no passado. Era preciso desafogar o trânsito e as avenidas rasgavam cada vez mais o tecido da cidade. Até o "Pirulito" foi retirado da Praça Sete, como parte das transformações radicais, e foi deixado no Museu Abílio Barreto. A descaracterização da cidade fez-se sem remorsos. Se os espaços verdes desapareciam, se a beleza das antigas construções era transformada em pó, em seu lugar surgiam edifícios modernos, novas e novas indústrias. Os anos 60 foram marcados pelo crescimento das indústrias e das instituições financeiras. Nessa época, Belo Horizonte começou a irradiar seu crescimento e suas cidades vizinhas também receberam muitos investimentos e fábricas.¹⁹⁷

Pode-se notar o impacto da urbanização na canção "Clube da Esquina nº 2": E o rio de asfalto e gente/ Entorna pelas ladeiras/ Entope o meio-fio/ Esquina mais de um milhão/ Quero ver então a gente, gente... Aqui a Belo Horizonte do final da década de setenta é cortada por um outro rio, que representa a urbanização e com ela o observador vê outra paisagem da janela e o próprio Clube da Esquina se torna outro. "O que fazia toda a diferença, naquela época, era a construção, pelo regime, de uma roda em que o planejamento do progresso se associava à necessidade de desmobilização da sociedade."¹⁹⁸A paisagem mudou: as ferrovias dão lugar às rodovias, as casas dão lugar aos altos edifícios, a forma de socialização muda e os vizinhos não se vêem mais, a igreja não é o centro da cidade. "E todos os caminhos convergem para a Praça da Liberdade, o Palácio da Liberdade, inclusive uma avenida

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 18.

¹⁹⁷ <http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/BeloHorizonte/port/historia.asp>, em 30/01/07.

¹⁹⁸ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 212-213.

chamada Brasil.”¹⁹⁹ E o Brasil se torna o país do futuro.

Para Márcio Borges, a esquina seria uma “calçada no meio de uma cidade encravada nas montanhas.”²⁰⁰ O cavaleiro deslocado do bucolismo encontra seu lugar nesta esquina, de onde parte sua voz e onde pode fazê-la valer. *Passa bonde passa boiada / Passa trator, avião / Ruas e reis / Guajajaras Tamoios Tapuias / Tupinambás Aimorés / Todos no chão / A cidade plantou no coração / Tantos nomes de quem morreu / Horizonte perdido no meio da selva / Cresceu o arraial.*²⁰¹

A mescla de lembranças do passado e o surgimento de novidades na nova cidade ficam bem explicitadas nesse trecho de “Ruas da Cidade”. Uma rua tanto pode ser vista como uma via de fluxo de trânsito, quanto um cenário de festas, ou ainda lembradas pelas idas e vindas do dia-a-dia. São as experiências corriqueiras do cotidiano, cujos espaços de partilha são referendados pela memória afetiva que identifica qualquer lugar como nosso, pois é na tensão provocada no *urbanita* pela exigência de racionalidade, impessoalidade e individualidade, que o sujeito busca fazer parte do lugar com o qual se identifica.

Segundo Maria Estella Bresciani²⁰² os espaços das cidades são compostos e construídos a partir de uma gama de significações que se entrecruzam sem nunca se apagarem. Frutos das memórias diversas inscritas nas cidades.

Nos espaços brutalmente iluminados por uma razão estranha, os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles “fazem sentido”: noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhe sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudam-nos em passagens.²⁰³

A cidade, assim, também é marcada pelos nomes com os quais suas ruas são batizadas. Ao caminhar ligamos os lugares aos seus nomes e nos ligamos a estes como partes constitutivas de nós mesmos. O exercício diário de viver a/na cidade também pede que a denominemos, que organizemos o espaço a partir de imagens que simbolizem suas partes.

¹⁹⁹ SCHVARZMAN, Sheila. “Cidadania: um simulacro das cidades.” Op. cit., p. 337.

²⁰⁰ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 67/219.

²⁰¹ **Ruas da cidade** – Márcio Borges - Lô Borges Participação: Lô Borges (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

²⁰² BRESCIANI, Maria Stella M.. “Cultura e História: uma aproximação possível” in PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Ester (orgs). *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: RJ/São Paulo – SP (coedição): Editora 34, 1996, p. 35 – 53.

²⁰³ CERTAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. *A invenção do cotidiano*. Op. cit., p. 184.

“Mas não é somente o espaço da cidade que está à disposição do *flâneur*, é também sua história. (...)”²⁰⁴

No caso da canção *Ruas da Cidade* as ruas citadas foram batizadas com os nomes de tribos indígenas deslocadas de sua terra à época da colonização portuguesa. Talvez em uma espécie de homenagem a esses povos marginalizados, o artista se solidarizou questionando-se sobre as injustiças do passado e as consequências de construir uma cidade no “meio da selva”. Nesse ponto tomei de empréstimo do autor Walter Benjamin o seu conceito de *flânerie*, pois o mesmo parece-me muito apropriado para se analisar a vivência do *urbanita*, as relações que este estabelece com a cidade e como esta se constitui e é constituída a partir do olhar do *flâneur*. “A cidade é tão imanente ao *flâneur* que ele pode vê-la como se a visse de longe – longe espacial, que faz de Paris uma cidade estrangeira, longe temporal, que faz da cidade moderna uma cidade antiga.”²⁰⁵ Estamos ligados ao lugar em que vivemos por profundos laços afetivos. Espaço de múltiplas significações e temporalidades, a cidade que habitamos também nos habita. Se um dia foi palco de massacres a outros povos, também é o lugar onde vivemos e fundamos nossa identidade.

Sim, Belo Horizonte pode ter sido o local irradiador dessa sonoridade específica do Clube da Esquina, mas lembrando-nos que essa musicalidade é híbrida, uma música que vem de Minas, mas que foi interpelada por outras representações construídas sobre a região mineira. Outras representações porque não é apenas a metrópole que habita o imaginário do grupo, também há o impacto da urbanização na vida das cidades, assim como também a cidade interiorana, que no caso de Minas Gerais são as cidades históricas que conheceram seu esplendor durante o ciclo do ouro, como por exemplo. Mariana, Congonhas do Campo, Ouro Preto Tiradentes, com seus Aleijadinhos, suas igrejas, sua arquitetura barroca, seu cristianismo impregnado de outras religiosidades, como as africanas, cujas representações também constituem o imaginário do grupo. Assim, refletir sobre o mosaico de cidades que fazem parte do imaginário do grupo foi uma das escolhas feitas por nós, por acreditarmos que as mesmas são encarnações das experiências compartilhadas pelo Clube da Esquina.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*, p.50.

²⁰⁵ ROUANET, S. Paulo e PEIXOTO, N. Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” in *Revista USP. Dossiê Walter Benjamin*, Set/Out/Nov 1992, n 15, São Paulo: EDUSP, 1992, p. 50.

Capítulo 3

Na esquina, um clube

Se o objeto de estudo proposto nesse trabalho é a experiência do Clube da Esquina a partir da sua musicalidade faz-se necessária a construção de uma breve história do grupo. Partimos do princípio de que o Clube da Esquina não foi somente o nome de um grupo musical formado por músicos mineiros entre as décadas de 60 e 70; e menos ainda o nome de dois discos gravados pelo mesmo grupo. A recordação da trajetória do Clube da Esquina impressa na fala de seus diversos membros nos dá pistas de como essa experiência foi vivenciada pelo mesmo, contudo, não podemos perder de vista que tais recordações são fruto de escolhas desses personagens, não podendo ser encaradas como um relato fiel do acontecido.

Tudo isto nos faz entrar no domínio das “construções memoriais” que incluem a História nas diferentes formas que ela tem assumido no mundo ocidental. Tais construções não poderiam ser separadas nem de seus autores, nem do momento ou contexto em que foram elaboradas, nem dos grupos que as apropriaram. Chamá-las pelo nome “memória” pode se justificar pelo fato de que elas pretendem fazer-nos conhecer o passado; mas elas não são efetivamente, no essencial, lembranças – nem individuais, nem coletivas – mesmo quando elas podem reivindicar, ao menos parcialmente, esse caráter. Essas construções memoriais pertencem de fato ao domínio das representações, dos imaginários, das crenças, adquiridos graças aos mecanismos de socialização que nenhuma experiência pessoal poderia, na maior parte dos casos, nem comprovar nem refutar. Daí resulta o caráter aparentemente oposto de suas propriedades. Por um lado, como são uma parte importante dos elementos que estruturam um grupo humano – ou seja, de sua identidade – elas se apresentam como verdades indiscutíveis e invariáveis.²⁰⁶

Nesse sentido citamos Tavito, um dos componentes da primeira geração²⁰⁷ do grupo, que faz um relato bastante emblemático sobre o papel do Clube da Esquina em sua vida, “O Clube da Esquina é uma coisa presente na minha vida no sentido afetivo e no sentido produtivo. (...) O Clube da esquina é uma coisa que levantou a vida de muita gente.”²⁰⁸ Desse

²⁰⁶ GUERRA, François-Xavier (org). *Mémoires en devenir. Amérique latine XVI – XX siècle*. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 9 – 27. (Tradução: Jaime de Almeida).

²⁰⁷ http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista3/revista_anphlac_3.pdf. Em 14/03/2007.

²⁰⁸ A noção de geração aqui por nós apropriada será discutida a seguir.

²⁰⁸ www.museclubedoesquina.org.br

modo podemos pensar o Clube da Esquina como a união de diversos desejos e visões de mundo. A esquina, que não precisava ser necessariamente a esquina no bairro de Santa Tereza, mas simplesmente todo o lugar que o grupo se reunisse representa, na nossa visão, os espaços de experiência nos quais esses sujeitos se constituíram como parte desse Clube. Portanto, muito mais que um nome, o Clube da Esquina foi a materialização do desejo de pessoas que foram em parte subjetivadas pela mineiridade (ou por entendimentos múltiplos da mesma). Tomando de empréstimo algumas reflexões de Fernando Nicolazzi²⁰⁹ sobre a noção de experiência,

Assim, percebe-se que se reconhecer como sujeito não significa reencontrar-se em uma identidade interior e anterior, situada em um lugar originário. Em outras palavras, quer se dizer que a subjetividade não é, de maneira alguma, uma categoria a priori, mas que o sujeito existe apenas na medida em que se constitui como tal.

A experiência, por sua vez, traz em si mesma sua própria historicidade, os limites temporais que a delimitam. Ela não é colocada como que por sobre uma história que a perpassa anterior a ela e que definiria seu fim próximo; ela mesma é o começo e o fim de uma determinada história. Em uma expressão, experiência é a dupla construção, a de histórias pelos sujeitos, a dos sujeitos nas histórias.²¹⁰

Entendemos que esse desejo se manifestou, entre outros, como a iniciativa de produzir a melhor música mineira, de escutar e criar um estilo musical particular, que trouxesse em seu bojo a “cara” de Minas Gerais, ou como diria Wagner Tiso: “Eu sei que o Clube da Esquina era uma vontade de fazer música.”²¹¹ Sem querer aprisionar o Clube da Esquina em uma definição vernacular tomamos de empréstimo a leitura da pesquisadora Thaís dos Guimarães Alvin Nunes sobre o Clube da Esquina para dar início às nossas próprias interpretações.

A expressão Clube da Esquina tem sido utilizada para se referir a um grupo de compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970 no Brasil. Tendo Milton Nascimento como personagem centralizadora, o grupo reúne dentre outros, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Toninho Horta. Ligados por afinidades musicais e poéticas, tiveram a cidade de Belo Horizonte – MG como local de formação inicial, encontros e fomentação da

²⁰⁹ NICOLAZZI, Fernando. *A narrativa da experiência em Foucault e Thompson*. Anos 90, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p.101-138, jan./dez. 2004.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 109.

²¹¹ www.museclubedadesquina.org.br

criatividade.²¹²

Portanto, para nós a noção de experiência torna-se uma das principais categorias para entendermos a formação do Clube da Esquina. Acreditamos que o Clube da Esquina constituiu-se ao longo de sua própria história, daí também que escolhemos pensar em gerações do Clube da Esquina. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., em um ensaio²¹³ muito interessante sobre a categoria *experiência* em Foucault e Thompson coloca que para o primeiro “(...) a experiência, antes de ser fundante, é fundada no ser e na consciência, que são inseparáveis.”²¹⁴ Desse modo não se pode dizer quando o Clube da Esquina surgiu, mas pode-se dizer que nasceu em decorrência do encontro de pessoas, em diferentes tempos, de uma experiência coletiva que proporcionou subjetivações comuns. Desse modo, para nós a história do Clube da Esquina deve ser pensada como,

Uma história que não seria aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise dos “jogos de verdade”, dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado.²¹⁵

Portanto eleger um momento inaugural do Clube da Esquina nos parece ao mesmo tempo complicado e desnecessário, uma vez que o fenômeno Clube da Esquina, se é que podemos considerá-lo assim, a nosso ver está mais para um mosaico, de pessoas, de lugares, de influências sonoras, de tempos e espaços, e apontar inícios e finais nos soa artificial. Segundo Nivaldo Ornelas: “Não tinha esse nome: Clube da Esquina. Esse nome é um rótulo que apareceu depois. Não se cogitava isso. Assim como *Berimbau*, ninguém pretendeu formar nada. Formou-se. Engraçado.”²¹⁶

O Clube da Esquina não teve um único espaço de convivência e criação. Ao longo dos anos o grupo habitou vários lugares de Belo Horizonte e Minas Gerais. Um primeiro lugar que merece destaque como ponto de reunião do Clube é a casa dos Borges, onde quer que ela estivesse: no Edifício Levy, em Santa Tereza ou no Rio de Janeiro.

²¹² NUNES, Thaís dos Guimarães Alvin. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004, p.1. Fonte: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

²¹³ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. “Experiência: uma fissura no silêncio” in *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

²¹⁴ Idem, ibidem, p. 137.

²¹⁵ FOUCAULT, Michel. “Introdução” in *História da sexualidade; o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 12.

²¹⁶ www.museclubedadesquina.org.br

Inclusive, o disco não era para se chamar “Clube da Esquina” e sim “Documento Secreto”. Eu acho que fui eu que limei esse nome. Não lembro direito, mas do jeito que eu sou, devo ter dito: “Não, coloca só ‘Clube da Esquina’ que já está bom.” Eu não sei exatamente quem falou o nome ‘Clube da Esquina’. Mas era tão óbvio, porque existia a música “Clube da Esquina”. Tinha que se chamar “Clube da Esquina”. Porque significa aquela esquina lá, nessa época que a gente ficava ali, mas significa um monte de outras esquinas, um monte de outros clubes também.

A primeira geração do Clube da Esquina, formada por Milton Nascimento, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, entre outros importantes músicos, construiu muitas de suas canções sob os olhares de Seu Salomão e, principalmente, dona Maricota²¹⁷, no “quarto dos homens”, rodeados pelos beliches que abrigavam onze irmãos e muitas vezes, o “décimo segundo” como Milton Nascimento era carinhosamente chamado pela família Borges.



218

Na esteira da grande diversidade de documentos que podem servir como fonte à pesquisa em história entendemos que imagens (quadros, fotografias, imagens cinematográficas, etc.) são um acervo precioso. Embora o assunto suscite uma série de

²¹⁷ Seu Salomão e Dona Maricota são os pais de Márcio Borges e Lô Borges.

²¹⁸ Contracapa do disco “Os Borges” publicada no livro “Os Sonhos Não Envelhecem” de Márcio Borges (BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. – São Paulo: Geração Editorial, 2002). Em cima: Telo, Marilton, Lô, Salomão, Márcio e Yé. Em baixo: Nico, Solange e Dona Maricota. Belo Horizonte, MG – 1980. Fonte: www.museuclubedaesquina.org.br

questões metodológicas, a nossa escolha aqui foi tratá-las como textos a serem lidos, pois assim como as fontes escritas são registros de experiências que carregam em si representações do tempo em que foram produzidas. A autora Suianni Macedo coloca sobre o uso de imagens na pesquisa em história o seguinte,

As imagens sem dúvida compõem uma parte do conjunto de vestígios do passado. Enquanto vestígios aglomeram informações, nem sempre explícitas, e aguardam uma organização capaz de lhes atribuir sentido. Sentido ininterruptamente buscado para alcançar o passado. Recolhemos vestígios, fragmentos, imagéticos ou não, que possam validar o que inferimos sobre o passado²¹⁹.

Partindo do princípio de que imagens são linguagens, discursos, textos dados a ler acreditamos que as mesmas devem ser desconstruídas e as representações presentes interpretadas. A fotografia acima, tirada no quarto dos homens, foi escolhida para ser a capa do disco “Os Borges” de 1980. No “quarto dos homens” na casa dos Borges estão reunidos vários componentes da primeira geração do Clube da Esquina, além de Dona Maricota, a matriarca da família Borges. Notamos a amizade, a descontração, a alegria, o despojamento e a improvisação (que reflete-se inclusive nas experimentações sonoras do grupo). Portanto interpretamos a fotografia acima como um desejo do Clube da Esquina em registrar o espírito coletivo que orientou o grupo o que para nós foi uma de suas principais características.

3.1 – A primeira geração do Clube da Esquina

Assim notamos que além das imagens, os relatos de memórias dos membros do grupo revelam o desejo de várias pessoas, vindas de lugares diferentes, que em um determinado momento de suas vidas se designaram sob um mesmo título, membros do Clube da Esquina. Um clube sem sócios, sem carteirinhas ou joias, sem sede fixa, um clube que não precisou de paredes e portas para existir. Nas palavras de Beto Guedes,

O Clube da Esquina é a história dessa amizade, dessa convivência de longos anos com o Marcinho, com o Lô principalmente, com o Milton, com o Ronaldo Bastos e todos mais. Na verdade, é uma família unida, que não se

²¹⁹ MACEDO, Suianni Cordeiro Macedo. “Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores.” In: *Cadernos de História*, vol. IV, nº.: 2, ano 2, pp. 52-69, p. 53. (www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria)

vê a toda hora. Mas estamos sempre com o mesmo carinho um pelo outro, a mesma amizade.²²⁰

Como colocamos anteriormente, a pesquisa acerca do objeto aqui proposto tem como foco a primeira geração do Clube da Esquina e os LPs lançados na década de 1970, ou seja, *Milton* (1970), *Clube da Esquina* (1972), *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978). A partir de uma seleção prévia escolhemos traçar uma breve biografia, segundo nosso olhar, dos componentes mais atuantes nessa primeira fase do grupo, buscando dessa forma historicizar sua fala, uma vez que segundo seus próprios componentes o mesmo continua vivo até hoje²²¹. Sobre o conceito de geração tomamos de empréstimo as palavras da historiadora Lucilia de Almeida Neves Delgado que apoiada nas reflexões do cientista Otávio Guilherme Velho coloca que,

O conceito de geração, de acordo com Otávio Guilherme Velho, compreende, membros de uma sociedade que nasceram mais ou menos em uma mesma época, em um mesmo lugar ou em diferentes lugares; um segmento de tempo entre o nascimento dos componentes de uma sociedade e o nascimento de sua prole (em torno de 30 anos); Pessoas de uma mesma idade, muitas vezes influenciadas por manifestações culturais, condições e modos de vida de uma mesma época.²²²

Faz-se premente esclarecer que usamos essas biografias como gênero e não como fonte histórica. Portanto das mesmas foram selecionados alguns breves dados pessoais, pois embora acreditemos que o gênero biográfico deva receber o estatuto de fonte histórica optamos não nos delongarmos sobre às questões teóricas e metodológicas acerca de ‘biografia’, uma vez que não é esse o objetivo do presente trabalho. Gostaríamos apenas de ressaltar que a utilização aqui escolhida das biografias, assim como entendida pelo historiador José Petrúcio de Farias Jr., ao lado da noção de geração apoia algumas de nossas elucubrações,

Enfocada desse modo, a análise biográfica permite a renovação e enriquecimento de métodos e perspectivas de análises entre os historiadores. O indivíduo, sob a ótica dessa concepção analítica, é observado no interior de uma rede complexa a qual envolve vínculos de amizade, condição social,

²²⁰ www.museuclubedoesquina.org.br

²²¹ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit.. p. 358.

²²² Cf. VELHO, Otávio Guilherme. “Geração” in: SILVA, Benedicto (coord.). *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1986. APUD DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Tempo de reencontro em Fernando Sabino: memória, literatura, história e modernidade” in *ArtCultura* – revista de História, Cultura e Artes. V. 9, n.º 14, Jan-Jun. 2007, p. 148.

pertencimento a grupos filosófico religiosos, região em que atuou entre outros fatores²²³.

Dessa forma o pequeno relato de dados biográficos dos membros do Clube da Esquina obedece a um duplo propósito. O primeiro, como já foi dito, é historicizar a fala do Clube localizando a fala de seus integrantes no tempo e espaço. Nesse sentido salientamos a coincidência de que entre os perfis descritos há uma maioria mineira, que teve contato com a música ainda na infância e vivenciou a sua juventude em Belo Horizonte durante a década de 70. De toda forma, não podemos deixar de asseverar que essas memórias, recordações, na sua maioria retirada do “Museu Virtual do Clube da Esquina” são, como já foi colocado, fruto de escolhas e é assim que os vemos e interpretamos.

Logo, como acreditar que a recordação seja voz verdadeira do pretérito e não perceber que é ela quem dá futuros ao passado, numa atividade de re-presentificação que, no entanto, se não for praticada, será devorada pela corrupção do tempo? A memória só poderá desempenhar sua função social através de liturgias próprias, centradas em reavivamentos, que só os traços-vestígios do pretérito são capazes de provocar. Portanto, o seu consteúdo é inseparável dos seus campos de objectivação e de transmissão – linguagem, imagens, relíquias, lugares, escrita, monumentos – e dos ritos que o reproduzem. O que mostra que, nos indivíduos, não haverá memória ritualisticamente compartilhados.²²⁴

A segunda é apontar para os possíveis confrontos existentes entre os componentes do grupo, esse último entendido como uma coletividade, e os diferentes desejos e visões de mundo dos seus membros. Se houve o conflito entre essas identidades, a individual e a coletiva, retomamos a ideia de que foi necessário haver um elemento de identificação que o unisse o grupo, e que no caso acreditamos ser a vontade de criar não apenas uma música com a cara de Minas Gerais, mas a melhor música mineira. Segundo Stuart Hall, as identidades,

[...] emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que

²²³ FARIAS Jr., José Petrúcio de. “Biografia e historiografia: contribuições para interpretação do gênero biográfico na Antiguidade” in Revista Espaço Acadêmico – nº 68 – Janeiro de 2007 – mensal – ano 6. Em <http://www.espacoacademico.com.br/068/68fariasjr.htm> (13-09-10).

²²⁴ CATROGA, Fernando. “Memória e história” in PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *Fronteiras do milênio*. Op. cit., p. 48

tudo inclui, uma identidade sem costuras, interiça, sem diferenciação interna²²⁵.

As breves biografias aqui relatadas referem-se apenas àqueles membros considerados por nós os mais atuantes, qual sejam: Milton Nascimento, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Tavinho Moura, Toninho Horta, Ronaldo Bastos, e Nelson Ângelo. Embora não seja nossa intenção hierarquizar influências e participações, não há como escapar da necessidade de se fazer um recorte selecionando os nomes mais citados, tanto nos discos escolhidos quanto em entrevistas posteriores. Contudo outros nomes devem ser lembrados como o de Marilton Borges, Murilo Antunes, Nivaldo Ornelas, Novelli, Pacífico Mascarenhas, Naná Vasconcelos, Robertinho Silva, Tadeu Franco, Tavito, Telo Borges, Zé Rodrix, Flávio Venturini, entre outros.

O membro mais conhecido do grupo, Milton Nascimento²²⁶, iniciou-se na música ainda muito novo, quando aos quatro anos ganhou seu primeiro instrumento musical, uma sanfoninha de dois baixos. Ainda adolescentes, ele e Wagner Tiso começaram a cantar na noite da cidade mineira de Três Pontas em uma boate chamada *Automóvel Club*, para logo depois formarem alguns conjuntos, como o *W's Boys*, um conjunto de baile. Em 1963, quando foi morar em Belo Horizonte, que conheceu alguns de seus futuros parceiros do Clube, como Fernando Brant e os irmãos Márcio²²⁷ e Lô Borges²²⁸.

As primeiras parcerias de Milton Nascimento com Márcio Borges (*Novena*, *Gira Girou* e *Crença*) datam de 1964. Em 1966 a carreira de Milton Nascimento ganhou um forte impulso quando Elis Regina gravou sua composição *Canção do Sal*. Mas a visibilidade do compositor só começou a aumentar quando em 1967 foi premiado como melhor intérprete e ganhou o segundo lugar com *Travessia* no “II Festival Internacional da Canção”, no Rio de Janeiro. Em 1972, Milton gravou com outros compositores o álbum duplo *Clube da Esquina*,

²²⁵ HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 109.

²²⁶ Milton Nascimento nasceu no Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1942. Filho biológico da empregada doméstica Maria do Carmo Nascimento, foi adotado aos primeiros meses de vida pelo casal Josino Brito de Campos – bancário, professor de matemática e técnico em eletrônica - e Lília Silva Campos - professora de música. Na infância ganhou o apelido “Bituca” pelo qual é chamado até hoje por familiares e amigos. Aos dois anos de idade mudou-se com os pais adotivos para a cidade mineira de Três Pontas.

²²⁷ Márcio Borges, um dos principais letristas do Clube da Esquina, nasceu em Belo Horizonte em 1946. É o segundo filho de uma turma de 11, muitos deles também envolvidos com a música. Passou sua infância no bairro de Santa Tereza, época em que passou a desenvolver seu gosto pela literatura e começou a escrever, o que contribuiu mais tarde em sua carreira de letrista.

²²⁸ www.museclubedoesquina.org.br

um dos discos mais seminais da MPB²²⁹. Desse modo, Milton Nascimento ficou sendo conhecido como o centro irradiador do espírito do Clube, e embora se possa fazer várias ressalvas a essa afirmação não podemos esquecer que os próprios membros do Clube da Esquina colocaram Milton nessa posição em diversos momentos. Como nos lembra 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. O núcleo do que eu chamo o Clube da Esquina eram jovens compositores, instrumentistas, que se reuniram em torno do amor àquela música, que se uniram em torno de uma figura catalisadora chamada Milton Nascimento. O Bituca, pra quem não conhece, é uma pessoa que, se chegar aqui agora, vai ser impossível não prestar atenção nele. Ele tem uma coisa assim. Quando eu o conheci, nessas noites que eu falei antes, eu fui numa festa com ele em que todo mundo falava dele e ninguém o conhecia. Era uma festa na casa do maestro Erlon Chaves, onde estavam o Dori Caymmi, o Edu, o Francis, várias pessoas da música, todos aqueles caras... Na hora que ele começou a tocar, as pessoas ficaram paradas, porque era uma música que a gente ficava apaixonado por ela. Então, o Clube da Esquina é uma coisa reunida em torno dessa música, desse cara e da força dele. E, a partir daí, eu acredito que ele também tenha se transformado. Porque, com essa intimidade, a gente criou uma coisa que, num determinado momento, foi como se fosse uma coisa só

²³⁰

A família Borges sempre foi bastante musical – Seu Salomão (pai) tocava um pouco de violão e Dona Maricota (mãe) cantava em corais e tocava piano. Foi na adolescência, quando Márcio Borges mudou-se para o Edifício Levy, no centro de Belo Horizonte, que conheceu os vizinhos Wagner Tiso e Milton Nascimento. A partir desse momento Milton e ele tornaram-se grandes amigos e parceiros na música. Márcio Borges é considerado membro do núcleo formador do Clube, um de seus pilares e principais letristas.

Lô Borges²³¹, o irmão mais novo de Márcio Borges teve no Clube da Esquina o principal centro formador de sua carreira musical. Entre os 12 e 15 anos, no auge da “beatlemania”, Lô montou com seu irmão Yé, Beto Guedes e Márcio Aquino o conjunto *The Beavers* (Os Castores) uma espécie de *cover* do grupo inglês *The Beatles*. Ainda na adolescência, voltou ao bairro belo-horizontino de Santa Tereza e lá compôs a canção *Clube*

²²⁹ Idem, *ibidem*

²³⁰ Idem, *ibidem*

²³¹ Lô nasceu em Belo Horizonte, no bairro de Santa Tereza, em 1952. Aos 10 anos, mudou-se para o já mencionado Edifício Levy, no Centro de Belo Horizonte, nessa época começou a se aproximar do violão e fez suas primeiras composições. Foi nessa mesma época que dois de seus grandes parceiros e formadores do Clube da Esquina: Beto Guedes e Milton Nascimento.

da Esquina em parceria de Milton Nascimento e Márcio Borges, a música que daria nome ao grupo musical mineiro²³² aqui analisado.

Assim como Lô Borges, Beto Guedes²³³, também recebeu influência do meio musical ainda na infância. Em 1969 a carreira de Beto Guedes recebeu um forte impulso quando sua música *Equatorial* (parceria com Lô e Márcio Borges) ganhou o quinto lugar no “1º Festival Estudantil da Canção de Belo Horizonte”. Em 1972, mudou-se para o Rio de Janeiro com Lô Borges e Milton Nascimento e participou da gravação do disco *Clube da Esquina*, no qual fez vocal, tocou baixo, guitarra e percussão²³⁴.

Outro membro bastante atuante do Clube foi o pianista e o arranjador Wagner Tiso²³⁵. Coincidentemente, assim como Milton Nascimento, o compositor adotou na infância o acordeom, mais tarde, contudo, escolheu o piano como seu principal instrumento. Foi em Alfenas, para onde o músico se mudou no início dos anos 60 para estudar, que formou com Milton e outros colegas, o já citado conjunto *W's Boys*, que tocava nos bailes da cidade. Em Belo Horizonte, alguns anos depois, montou o grupo *Berimbau Trio*. Foi nesse período que ambos entraram em contato com a família Borges, momento em que começou a se esboçar os primeiros contornos do Clube da Esquina. No início dos anos 70, montou a banda de rock progressivo *Som Imaginário*, que acompanhou Milton em diversos shows e discos. Um deles foi o Clube da Esquina, em que Tiso tocou órgão e arranjou as músicas²³⁶.

Fernando Brant²³⁷, ao lado de Márcio Borges, consolidou sua carreira como um dos principais letristas do cancioneiro do Clube da Esquina. No início dos anos 60, conheceu o amigo Milton Nascimento. Foi em 1967, que Fernando Brant escreveu sua primeira letra *Travessia* para composição de Milton Nascimento. A partir de 1969, em Belo Horizonte, Brant e outros músicos começaram a articular o projeto que se tornaria o Clube da Esquina. A

²³² www.museuclubedadesquina.org.br

²³³ Beto Guedes nasceu em Montes Claros, em Minas Gerais, em 1951. Filho do músico e compositor Godofredo Guedes, foi este sua primeira influência musical. Aos oito anos, Beto Guedes já tocava seu primeiro instrumento, o pandeiro, em um conjunto regional que o pai formara com parentes e amigos. Aos nove anos, mudou-se para Belo Horizonte. Foi nessa época que conheceu o amigo e parceiro musical Lô Borges com quem montou o *The Beavers*, o grupo mencionado anteriormente que fazia versões de músicas dos *Beatles*.

²³⁴ www.museuclubedadesquina.org.br

²³⁵ Wagner Tiso nasceu em Três Pontas, em 12 de dezembro de 1945. O primeiro contato de Wagner com a música foi com sua mãe que era professora de piano.

²³⁶ www.museuclubedadesquina.org.br

²³⁷ Fernando Brant nasceu em Caldas, Minas Gerais, em 1946. Em 1951 mudou-se para Diamantina e, aos 10, foi para Belo Horizonte onde passou o resto de sua infância e adolescência. Foi durante o curso de Direito que o seu envolvimento com música e literatura aumentou.

parceria do mesmo com Milton, Lô Borges, Tavinho Moura e outros membros do Clube mostrou-se muito produtiva, gerando mais de 200 canções²³⁸.

Tavinho Moura²³⁹ consolidou sua ligação com nomes como Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta no Festival de Belo Horizonte de 1969, quando sua música *Como Vai Minha Aldeia* foi defendida por Marilton Borges (irmão mais velho da família Borges) e ganhou segundo lugar²⁴⁰. Já o compositor Toninho Horta²⁴¹ conheceu Milton Nascimento, Márcio e Lô Borges e Beto Guedes durante a adolescência nas ruas de Belo Horizonte. Foi em 1969, Festival de Belo Horizonte, que passou a compor grupo. Organizou arranjos de base, tocou guitarra, baixo e percussão no disco Clube da Esquina, em 1972²⁴².

Não podemos terminar essa lista sem citar os nomes de Ronaldo Bastos²⁴³ e Nelson Ângelo²⁴⁴. Com a canção *Três Pontas*, Ronaldo Bastos iniciou a parceria com Milton Nascimento, dando vida a outras composições famosas como *Fé Cega*, *Faca Amolada*, *Nada Será Como Antes* e *Cravo e Canela*. Contribuiu como letrista, capista e como organizador das composições do disco Clube da Esquina de (1972)²⁴⁵. O músico Nelson Ângelo teve seu primeiro contato com o Clube da Esquina entre 1962 e 1963, quando conheceu Márcio Borges e Milton Nascimento, em Belo Horizonte. Nelson Ângelo pode ser considerado um multi-instrumentista, pois toca violão, percussão, piano e baixo. No disco Clube da Esquina (1972) tocou diversos instrumentos, com destaque para o baixo²⁴⁶.

Arrolamos brevemente a vida desses músicos, pois pensamos ser importante entender o Clube da Esquina enquanto grupo, sem, contudo perder de vista que todo coletivo, ainda

²³⁸ Idem, *ibidem*

²³⁹ Tavinho Moura nasceu em Juiz de Fora, em 1947. Ainda criança mudou-se com a família para Belo Horizonte. Cresceu no bairro Floresta, onde começou a aprender a tocar violão, adotando-o como principal instrumento. Durante a adolescência surgiu o primeiro trabalho profissional ligado à música: a trilha sonora do filme *O Homem do Corpo Fechado*, de Schubert Magalhães. Desde então, fez diversas trilhas para cinema premiadas como *Cabaret Mineiro* e *Minas, Texas*.

²⁴⁰ www.museclubedadesquina.org.br

²⁴¹ Toninho Horta nasceu em Belo Horizonte, no bairro Floresta, em 1948. Seus primeiros contatos com a música se deram na infância. O primeiro músico da família foi o avô materno, João Horta, funcionário da Central do Brasil que montou uma banda em cada lugar em que morava. Seu pai tocava violão e a mãe, violão e bandolim, mas foi Paulo, um de seus cinco irmãos, quem mais o incentivou para música. Aos 10 anos, Toninho começou a tocar violão e, aos 13, fez sua primeira composição, “Barquinho Vem”. Aos 19 anos, iniciou a carreira de músico profissional tocando na noite.

²⁴² www.museclubedadesquina.org.br

²⁴³ Ronaldo Bastos nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 1948. O músico conheceu Milton Nascimento no Rio em meados da década de 70 quando o mesmo mudou-se para o Rio de Janeiro.

²⁴⁴ Nelson Ângelo, mineiro de Belo Horizonte, conviveu com a música desde menino, observando a mãe tocando piano e as irmãs, violão. Aos 10 anos, passou estudar violão, que é considerado por ele seu primeiro instrumento, ainda que antes tivesse estudado um pouco de tamborim.

²⁴⁵ www.museclubedadesquina.org.br

²⁴⁶ www.museclubedadesquina.org.br

que orientado por um mesmo projeto, é formado por atores sociais com identidades diversas. Não acreditamos na possibilidade de uma homogeneidade de pensamento como tampouco achamos uma ideia interessante, pois pensamos que é no conflito, no debate de posicionamentos e visões de mundo diferentes que reside a possibilidade de transformação. De toda maneira, e para reiterar o que acabamos de colocar, o próprio grupo nunca se definiu como uma totalidade, deixando transparecer em falas de seus componentes o seu caráter fluido, assim como nos diz Wagner Tiso,

Sobre a 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 Teresa, depois foi pros estúdios da Odeon. A gente passava um dia inteiro pra fazer, às vezes, duas músicas! Ficava lá conversando, fazendo... Por outro lado, tinha o pessoal, por exemplo, o Marcinho, o Fernando e o Ronaldo Bastos, que levavam essas ideias pra um entendimento de linguagem, linguagem que toda a música popular tem que ter. A canção, por si só, não resolve. E é uma linguagem de fibra, uma linguagem inovadora pra época. Agora, a questão do movimento, eu não sei se era um movimento, mas tinha o interesse de fazer a coisa melhor possível. Em muitos tipos de movimentos que existem no Brasil, a grande preocupação era ser conhecido do grande público. A nossa preocupação era fazer uma coisa com a maior qualidade possível, sem se importar se o público ia gostar ou não. Essa questão de o público gostar foi esse acaso de ter muitas coisas inseridas no mesmo movimento. Aí, talvez, pode se tornar um movimento por isso, mas não que “Vamos fazer um movimento, vamos levantar uma bandeira.” Não, nós somos uma turma que gosta de fazer música e vamos fazer música da melhor maneira que a gente conseguir. Música, letra, acompanhamento, solo. O Nivaldo, quando solava, era o melhor solo possível. O Marcinho fazia a letra e era a melhor letra possível pra aquele tipo de canção. O Fernando... A aproximação do pessoal da América Latina com o Milton... Isso tudo acaba se tornando um movimento. Mas, realmente, que eu percebesse, não tinha essa intenção. Não vamos levantar uma bandeira: “A música de Minas! Somos os melhores!”. Nada disso. A gente gostava de fazer música, eu gostava de fazer música – gosto até hoje, é o que eu faço. Não vivo sem. Então é isso²⁴⁷.

Portanto, esta fala revela o que foi colocado anteriormente: de que um dos principais elementos agregadores do grupo foi o desejo de criar uma música que os desse um caráter único. A crença de que em Minas havia uma diferenciação, inclusive na música produzida por seus filhos, nos parece ser, portanto o principal caminho que orientou os músicos do Clube. Assim, o primeiro álbum do grupo sob a denominação “Clube da Esquina”, lançado em 1972

²⁴⁷ www.museuclubedaesquina.org.br

representou o momento do auge da união dos pensamentos e composições desses músicos²⁴⁸. Como propusera Ronaldo Bastos, “um álbum conceitual, com princípio, meio e fim”²⁴⁹.

Noite chegou outra vez / De novo na esquina os homens estão / Todos se acham mortais / Dividem a noite, a lua e até solidão / Neste clube a gente sozinha se vê pela última vez / À espera do dia, naquela calçada fugindo de outro lugar. Agora as portas vão todas se fechar/No claro do dia, o novo encontrarei/E no curral D'El Rey/Janelas se abrem ao negro do mundo lunar/Mas eu não me acho perdido/No fundo da noite partiu minha voz/Já é hora do corpo vencer a manhã/Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina.

²⁵⁰

[...] Para mim, a música de Bituca revelava sua qualidade única. Seu som tinha uma força emotiva admirável. A vida de Minas, a circunspeção do nosso povo, a herança cultural do interior, o ritmo polidivido do “Vera Cruz” deslizando sobre trilhos, em compassos complexos, [...] ²⁵¹ Sem perder de vista a importância atribuída à figura de Milton Nascimento, defendemos que o ideal de coletividade sempre pulsou muito forte entre o pessoal do Clube. O fragmento da canção *Clube da Esquina*, nos dá uma pista para a importância que uma simples esquina da rua Divinópolis tinha para o grupo, pois no momento em que estavam reunidos naquele espaço, por conta das múltiplas subjetivações compartilhadas, tanto as diferenças quanto as identificações emergiam. Segundo Nicolazzi em seu estudo sobre experiência em Foucault e Thompson,

Próxima à ideia de uma atitude histórico-crítica a partir da qual um indivíduo relaciona-se consigo mesmo e com os outros, a experiência consistirá um espaço de ação no qual serão constituídos sujeitos históricos segundo processos definidos historicamente (...) ²⁵²

A esquina era um dos locais de encontro desses jovens, que ao dividirem sonhos, projetos, alegrias, tristezas, as experiências com um Brasil durante a ditadura militar, as agruras do dito amadurecimento, se identificaram (e se identificam) como membros desse Clube que cada um levava dentro de si. O Clube não tinha que ter necessariamente um lugar

²⁴⁸ NUNES, Thaís. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Op., cit..

²⁴⁹ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 256.

²⁵⁰ **Clube da Esquina** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento/Participação: Lô Borges (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

²⁵¹ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 175.

²⁵² NICOLAZZI, Fernando. A narrativa da experiência em Foucault e Thompson. Op. cit., p. 104.

fixo para existir, pois o Clube era antes essa profusão de sentimentos que unia essas pessoas sob o denominador comum da amizade. Num belo depoimento sobre o Clube, Milton Nascimento coloca,

[...] E mais uma vez penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós. [...] O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar²⁵³.

Assim como o fragmento acima de Milton Nascimento deixa depreender, a fotografia abaixo retrata pessoas comuns sentadas em uma esquina igual a outros milhares de esquinas em qualquer lugar no mundo. Foi a partir da reunião do Clube ao redor de uma esquina ordinária que a transformou na Esquina, ou seja, esses atores implodiram uma esquina qualquer no meio de Belo Horizonte e a deram um novo *status*, uma dimensão que ela jamais tivesse. A esquina tornou-se espaço simbólico de significação do encontro dessas pessoas em torno dos mesmos ideais em um determinado momento.

254



Observando a fotografia acima podemos nos lembrar de outra, a emblemática imagem dos Beatles atravessando *Abbey Road*, mas ao contrário da austeridade inglesa, o Clube está

²⁵³ NASCIMENTO, Milton. “Posfácio” in BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. Cit., p. 358.

²⁵⁴ Os irmãos Telo, Lô, Yé, Marilton, Nico (em pé), Márcio e Solange Borges na esquina que foi berço do Clube em Santa Tereza na época do lançamento do disco “Os Borges”. Belo Horizonte, MG – 1980. Fonte: www.museclubedaesquina.org.br

despojadamente, ou ainda, mineiramente, sentado na esquina. Lembrando a forte influência que o grupo inglês exerceu sobre o Clube da Esquina podemos interpretar que a foto é uma alusão às identificações e às diferenças entre os dois grupos musicais. Em torno de projetos em comum seus personagens transformaram em canções as impressões que o Clube da Esquina criou de Belo Horizonte durante as décadas de 60 e 70.

Concordamos com o autor Michel de Certeau ao entender que o local de nossas práticas cotidianas não são apenas um cenário, mas ajudam a tecer nossas impressões do mundo. Assim, fragmentos de memórias constituídas por meio de histórias de infância, de aulas na escola, das brincadeiras de rua, dos encontros para “fazer um som” que possibilitaram tornar Belo Horizonte, a Rua Divinópolis, o bairro de Santa Tereza e toda Minas Gerais membros do Clube da Esquina.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. [...]²⁵⁵

²⁵⁵ CERTAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. Op. cit., p. 190.

256



257



²⁵⁶ Fernando Brant e o parceiro Milton Nascimento comendo em um sítio. Belo Horizonte, MG - 1970. Fonte: www.museclubedaesquina.org.br

²⁵⁷ Fernando Brant e Milton Nascimento comendo juntos em um sítio. Belo Horizonte, MG - 1970. Fonte: www.museclubedaesquina.org.br

Nas duas imagens abaixo vemos Fernando Brant e Milton Nascimento compondo ao ar livre. Desse modo podemos as interpretar como uma vontade do Clube da Esquina em transmitir uma ideia de liberdade criativa, de que a música do Clube da Esquina além estar estreitamente ligada ao cotidiano de seus componentes, também estava conectada à natureza, que o próprio ato de criação era visto de maneira mais despojada, pois o grupo tinha como cenário de inspiração as montanhas de Belo Horizonte, ou seja, não era uma “música de escritório”, feita apenas para atender as demandas de mercado, mas uma sonoridade marcada pela amizade compartilhada e pela afetividade aos lugares que fizeram parte das subjetivações dos seus membros.

Sem me demorar ali, peguei um táxi e mandei tocar para Santa Tereza. Depois de três anos perambulando pelas ruas do centro, aquela volta à velha rua Divinópolis era a melhor coisa que me acontecia nos últimos tempos. Sentia meu coração palpitar de alegria²⁵⁸.

Em um trecho de seu livro Márcio Borges relata a volta a casa onde nasceu e passou sua infância, casa que tem como referência um bairro, Santa Tereza e uma rua, Divinópolis. Nas palavras de Márcio Borges fica claro como a geografia mineira, o jeito de sua gente e até o som do trem que cortava todo o Estado impregnaram a música daquele que é tido ainda hoje como o centro irradiador do Clube. Logo, não só a esquina da Rua Divinópolis era apenas um dos locais de encontro, mas sim toda a cidade de Belo Horizonte, toda Minas Gerais era o lugar de encontro dessa turma cuja partilha de experiências comuns foi o ingrediente fundamental de sua musicalidade.

3.2 – Fé Cega, Faca Amolada

*“Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
Mas o correio andou arisco
Se permitem, vou tentar lhe remeter
Notícias frescas nesse disco
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá
preta”
Chico Buarque*

²⁵⁸ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 165.

Introduzimos esse acorde com uma canção de outro compositor brasileiro, “Meu caro amigo”²⁵⁹ de Chico Buarque. Escolhemos essa epígrafe, pois a mesma fala, segundo nosso olhar, sobre uma das questões musicadas pelo Clube da Esquina e que, portanto fazem parte da constituição da experiência do grupo, ou seja, o golpe militar de 1964 no Brasil. Dessa maneira gostaríamos de investigar de que modo essa identidade mineira e suas subjetivações engendraram o posicionamento do Clube da Esquina frente a questões como sua postura política, a profissão de músico, o trabalho de criação artística e a convivência cotidiana.

Na década de 70, Belo Horizonte foi palco de grandes transformações. A instauração da ditadura militar, após o Golpe de 64, modificou a rotina da cidade. Podemos lembrar alguns eventos importantes no período, como a "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", que apoiava os militares, o fortalecimento do movimento estudantil belo-horizontino e a campanha pela anistia dos presos políticos em 1978. É importante lembrar que na época Belo Horizonte contava com um milhão de habitantes e o crescimento demográfico não dava sinais de desaceleração, favorecido principalmente pela criação de distritos industriais e a instalação de empresas multinacionais nas regiões norte e oeste e nos municípios vizinhos. Por sua vez, os problemas sociais foram agravados em consequência do crescimento desordenado. A crise prolongada, os baixos salários e também o descontentamento com o regime levaram professores da rede pública e operários da construção civil a promover a greve de 1979.²⁶⁰

Embora a produção do Clube tenha se dado durante a ditadura militar no Brasil, seria ingênuo afirmar que toda ela se dirige no sentido de contestar o sistema vigente. No entanto é inegável que aqueles jovens tivessem sido interpelados em maior ou menor grau por ela. A política não acontece só nas instituições de poder, nem tão somente é exclusiva de grupos organizados antagonicamente ao poder vigente. Não é preciso escolher entre uma das duas opções, ao contrário, é necessário fazer conhecer a pluralidade de sentidos que o político pode carregar.

Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada / agora não espero mais aquela madrugada / vai ser vai ser vai ter de ser vai ser faça amolada / o brilho cego de paixão e fé faça amolada / Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranqüilo / deixar o seu amor crescer e ser muito tranqüilo / brilhar brilhar acontecer brilhar faça amolada / irmão irmã irmã irmão de fé faça amolada /

²⁵⁹ **Meu caro amigo – Chico Buarque**

²⁶⁰ <http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/BeloHorizonte/port/historia.asp>, em 30/01/07.

Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia / beber o vinho e renascer na luz de todo dia / a fé a fé paixão e fé a fé faca amolada / o chão o chão o sal da terra o chão faca amolada / Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia / deixar o seu amor crescer na luz de cada dia / vai ser vai ser vai ter de ser vai ser muito tranqüilo / o brilho cego de paixão e fé faca amolada²⁶¹

Podemos inferir a partir de “Fé cega, faca amolada” que a já citada vocação libertária também orientou os questionamentos do Clube da Esquina sobre a vida e seu posicionamento político. A política está presente em todas as dimensões da vida social: ouvimos falar em política estudantil, política econômica, política da Igreja. Tudo o que fazemos ou deixamos de fazer é uma atividade política. Muitos esquecem que o simples fato de não fazer nada e de não querer saber de política já é uma atitude política. Lembremos que todo ato que promova um questionamento do nosso lugar dentro da comunidade a qual pertencemos é político. Na fala de Márcio Borges,

O fato é que, para uma mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical, afinal uma coisa que atingia apenas os estritamente interessados, do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de consequências mais imprevisíveis. (...) ²⁶² duas opções abertas naquele momento à frente do jovem de 23 anos que eu era: a luta armada e seu consequente purgatório de clandestinidade e tensão, (...) ou a luta desarmada e seu consequente purgatório de paranoia, sensação de vazio e tédio que vinha a ser a vida de poeta errante (...) ²⁶³

Assim ressaltamos que segundo nosso entendimento a canção pode ser utilizada como ferramenta de política e politização. Logo, pressupomos que a música foi um instrumento utilizado pelo grupo para marcar sua diferença e demarcar o seu posicionamento político, mas entendendo o “político” não na acepção tradicional do termo usado para designar a esfera de atividades humanas que se refere de algum modo às coisas do Estado, pois acreditamos que a política não acontece só nas instituições de poder, nem tão somente é exclusiva de grupos organizados antagonicamente ao poder vigente. É necessário fazer conhecer a pluralidade de sentidos que o político pode carregar²⁶⁴. Política também se faz cotidianamente, como na foto abaixo o grupo deixa transparecer que segundo o seu entendimento política também se faz em mesa de bar,

²⁶¹ **Fé cega, faca amolada – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos**

²⁶² BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op., cit., p. 195.

²⁶³ Idem, *ibidem*, p. 215

²⁶⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Graal, São Paulo, 2004, p. 84.

265



A canção “Saudades dos aviões da Panair” retrata bem o entendimento por parte do pessoal do Clube de como a vivência na cidade de Belo Horizonte havia se modificado naqueles anos. Jovens e anciãos compartilhando uma mesma memória, vivendo ainda na cidade dos metais, coloca o paradoxo mineiro conservadorismo/liberdade com o qual o Clube também dialogou. O avião no caso pode ser uma metáfora do advento da modernidade, assim como o bonde e a campanha da Itália servem como elo memorialista de tempos idos, do tempo em que criança as memórias de um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial não causavam pavor, pois mais amedrontador era o momento então.

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira / E o motoneiro parava a orquestra um minuto / Para me contar casos da campanha da Itália / E do tiro que ele não levou / Levei um susto imenso nas asas da Panair / Descobri que as coisas mudam / e que tudo é pequeno nas asas da Panair / E lá vai menino xingando padre e pedra / E lá vai menino lambendo podre delícia / E lá vai menino senhor de todo o fruto / Sem nenhum pecado sem pavor / O medo em minha vida nasceu muito depois²⁶⁶

Portanto, com o golpe militar de 1964 no Brasil podemos inferir que certo desânimo pôde ter recaído sobre os membros do Clube da Esquina ao constatarem a opressão do cenário

²⁶⁵ O Clube da Esquina fazendo música e política no bar. Fonte: www.museuclubedoesquina.org.br, em 14/08/05.

²⁶⁶ **Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar) – Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Minas – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon*)

político instituído. É interessante notar como a identidade mineira também permeou a escolha do tipo de posicionamento político entre os músicos do Clube da Esquina. Longe do que a ótica tradicionalista de Belo Horizonte impunha. “No Rio, o azul do mar, as garotas bonitas, o clima de praia ajudavam a me relaxar. Mas em Beagá o “desbunde” era muito malvisto. A juventude queria e exigia de si mesma mais seriedade e compromisso.”²⁶⁷

Tendo sua cidade como cenário, os integrantes do Clube responderam às interpelações de seu tempo de várias formas, dentre as quais a mais visível é a formulação poética/musical. Nesse sentido penso no lugar estratégico da canção, a canção pode ser vista como elemento de ação política. Ao analisar uma canção é necessário levar em conta seus atributos sonoros, textuais e narrativos além do contexto social no qual ela aparece. Acredito que a canção tenha o poder de instituir identidades políticas.

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte produzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. [...] Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política²⁶⁸.

“Alertem todos os alarmes que o homem que eu era voltou/ A tribo toda reunida, razão dividida ao sol.”²⁶⁹ Em *O que foi feito deverá*, do álbum Clube da Esquina 2, o cavaleiro marginal sai da posição de mero espectador da janela lateral para viver a luta, a ventura e o ribeirão. “E nossa Vera Cruz, quando o descanso era luta pelo pão/ E aventura sem par/ Quando o cansaço era rio e rio qualquer dava pé.” Vê-se o desejo dos compositores de retomar uma memória, que não tem tempo, não tem passado ou futuro, é presentificada, “em que cada subjetividade se auto-reconhece filiada em totalidades genealógicas que, vindas do passado, se projetam no futuro”.²⁷⁰

²⁶⁷ BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina. Op. Cit., p. 179.

²⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 171/172.

²⁶⁹ **O que foi feito deverá (Milton Nascimento - Fernando Brant) / O que foi feito de Vera (Milton Nascimento-Márcio Borges) Participação: Elis Regina (Clube da Esquina 2 – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)**

²⁷⁰ CATROGA, Fernando. “Memória e História” in Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Fronteiras do milênio*. Op. cit., p. 51.

História e Memória são representações narrativas que se propõem uma reconstrução do passado e que se poderia chamar de registro de uma ausência no tempo. Enquanto representação, a Memória permite que se possa lembrar sem a presença da coisa ou da pessoa evocada, simplesmente com a presença de uma imagem no espírito e com o registro de uma ausência dada pela passagem do tempo.²⁷¹

Tem-se a perspectiva de que as agruras do mundo não poderiam esfregar os sonhos e o próprio fazer do indivíduo. “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/ Deveras nunca se acabe, abelha fazendo o seu mel/ No pranto que criei, nem vá dormir como pedra nem esquecer o que foi feito de nós.”²⁷² O apelo à memória e à identidade do cavaleiro mineiro ressaltam o desejo e a crença de que os sonhos não envelhecem.

Como colocamos anteriormente, acreditamos ser importante historicizar a fala do Clube da Esquina. Em meio a uma ditadura, ainda que a militância não fosse oficial, partidária, conviver com o sumiço dos amigos, fechamento dos antigos lugares de boemia, repressão à palavra, à atitude, à liberdade, motivava a tomada de uma posição, não necessariamente binária. Entre o pró e o contra existe o desânimo, o cansaço, a impotência, o cotidiano e por vezes a consciência de ser pequeno e sozinho contra o avanço de poderes pulverizados que chegavam a contagiar os mais diversos ramos/instituições da sociedade. “No fundo da noite partiu minha voz / Já é hora do corpo vencer a manhã / Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina.”²⁷³

Doze artigos desabam sobre nós e tornam todos os brasileiros reféns indefesos da ditadura. Recesso parlamentar. Intervenção nos estados sem limitações de nenhum tipo. Cassação de mandatos parlamentares. Suspensão dos direitos políticos. Proibição de atividades e manifestações de cunho político. O atingido pelo AI-5 pode ser proibido de exercer sua profissão e ter seus bens confiscados. Censura à imprensa sem limitações. Os atos decorrentes do AI-5 não são passíveis de apreciação judicial. Lei de Segurança Nacional. A barra pesou. (...) Os Atos Institucionais da ditadura estão matando o que restava de belo no horizonte perdido de nossos ideais.²⁷⁴

²⁷¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Op. cit., p. 94.

²⁷² **O que foi feito deverá (Milton Nascimento - Fernando Brant) / O que foi feito de Vera (Milton Nascimento-Márcio Borges) Participação: Elis Regina** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

²⁷³ **Clube da Esquina** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento/Participação: Lô Borges (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

²⁷⁴ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*. Op. cit., p. 189-190.

Afora as diversas identificações que eles pudessem compartilhar, talvez uma das mais moventes fosse o desejo de se posicionar e de fazer valer suas vozes dentro de um quadro cuja opressão era crescente. Nos relatos de Márcio Borges, a ditadura é marcada pela contagem dos anos que se passaram desde 31 de março de 1964, como se a angústia e as próprias ações do regime crescessem sobre eles. Simultaneamente, a contagem do tempo, como a do preso em sua cela, marca a esperança de aqueles dias iriam terminar.

“Mas não importa não faz mal / Você ainda pensa e é melhor do que nada / Tudo que você consegue ser ou nada.”²⁷⁵ Lembrando mais uma vez que as recordações, os depoimentos dos membros do grupo também são representações do que eles ansiavam, nesse fragmento de “Tudo o que você podia ser” percebemos um contraste com o relato de Márcio Borges abaixo citado,

Márcio Borges: Aí o Ronaldo tinha a idéia, nós tínhamos a idéia de o disco se chamar “Documento Secreto nº 5”. Pra fazer uma ligação imediata com a história da repressão, com a história dos dossiês. Era pra que o disco tivesse, primeiro de tudo, essa leitura, uma leitura muito datada, uma leitura muito voltada para a coisa da ditadura, da época, 72, etc. Que ainda não era nem o pior tempo da ditadura, o pior ainda estaria por vir e a gente não sabia disso. Eu que comecei a insistir, eu falei: “Não, acho que esse disco tem que se chamar ‘Clube da Esquina’, por causa da história da música do Lô e do Bituca, a história deles começou com o Clube da Esquina”. Mas aí vinha alguém e argumentava contra: “Mas o “Clube da Esquina” já foi gravado no disco anterior e nem se chama “Clube da Esquina” o disco que o “Clube da Esquina” foi gravado”. Eu falei: “Não importa, esse aqui vai ser o título do disco, um título de disco: ‘Clube da Esquina’. Clube da esquina é o seguinte, é essa galera aqui, esse monte de gente aqui nessa foto, esse que é o Clube da Esquina”. Então, o Clube da Esquina já nasceu essa coisa coletiva, do trabalho de muitos, da junção de muitas cabeças e muitos talentos.²⁷⁶

Em contrapartida revela o quão desterritorializada o Clube pretendia que a sua música fosse. O disco *Clube da Esquina* de 1972 falava de vários momentos e, portanto não precisava de um nome que o prendesse a um único momento da história do país. Na canção “Clube da Esquina” gravada no LP *Milton* de 1970 o tempo era contado na esperança de ver a situação ser resolvida, em uma perspectiva otimista; agora o tempo se arrasta, é contado como um aumento de desespero que parece não findar. No entanto, o fato de ainda se pensar é o consolo, pois pensar é aquilo não pode ser retirado do indivíduo. Com uma tônica de

²⁷⁵ **Tudo que você podia ser – Márcio Borges e Lô Borges Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

²⁷⁶ www.museclubedaesquina.org.br

descrença, sem querer dar uma intencionalidade à música, podemos pensar que pode ter sido escrita sob o impacto do Ato Institucional nº 5.

Em cada uma das estrofes principais da música, que repetem o título da canção, os compositores marcam a derrocada da construção do caminho na estrada, na vida. Aquilo que o indivíduo desejava se perde a ponto de ser apenas o que ele consegue ser. “Sei um segredo você tem medo/ Só pensa agora em voltar/ Não fala mais na bota e do anel de Zapata/ Tudo que você devia ser sem medo.”²⁷⁷ Por mais que o ideal fosse forte, o medo da morte, da dor põe em cheque até mesmo o próprio ideal, a própria estrada.

Estrada, além de ser uma alusão ao movimento beatnik, cuja influência é ressaltada por Márcio Borges²⁷⁸, também retoma a figura cavaleiresca de Dom Quixote, e representa o caminho a ser seguido nos trilhos que cortam Minas Gerais. Embora Milton Nascimento já estivesse no Rio de Janeiro, à época do lançamento do álbum *Clube da Esquina*, Márcio permaneceu em Belo Horizonte, tentando produzir seus filmes e ser um ativo membro do movimento estudantil na Faculdade de Ciências Sociais. Tempos depois, tranca a faculdade, muda-se para o Rio de Janeiro, na busca de outro caminho, “dirigir shows, escrever letras, criar discos e, se os deuses do cinematógrafo o permitissem, fazer filmes.”²⁷⁹

Portanto, embora a produção do Clube tenha se dado durante a ditadura militar no Brasil e que admitamos que o Clube da Esquina tenha sido interpelado em maior ou menor grau por tal fenômeno, seria precoce afirmar que toda ela se dirige no sentido de contestar o sistema vigente ou esteja relacionada a ele. Desse modo, procuramos articular a relação entre a produção musical do grupo e o seu tempo; entendendo essa música como “monumento”, ou seja, como uma construção histórica e discursiva e não como um indício de um real a ser desvendado²⁸⁰, “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.”²⁸¹

Desse modo lembramos que segundo nossa interpretação para o Clube da Esquina fazer música estava estreitamente ligado ao ato de fazer política. A travessia do grupo tem início quando a maioria era estudante, portanto supomos que a questão da profissionalização

²⁷⁷ **Tudo que você podia ser – Márcio Borges e Lô Borges Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

²⁷⁸ Márcio Borges, Op. cit.

²⁷⁹ Idem, ibidem, p. 229.

²⁸⁰ ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Op. cit., p. 103

²⁸¹ LE GOFF, Jacques. *Documento / Monumento*. Enciclopédia Einaudi. Vol. I, Lisboa, Casa da Moeda / Imprensa Nacional, 1985, p. 103.

foi algo que surgiu paulatinamente e de forma diferenciada para cada um dos membros. Segundo Márcio Borges: “Nós éramos estudantes e víamos tudo de uma perspectiva estudantil. O Clube da Esquina começou dentro do secundário, dentro do movimento estudantil do secundário. Aí foi para o movimento estudantil universitário.”²⁸²

Como a canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, “Nos Bailes da Vida”²⁸³ revela, “Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão/que muita gente boa pôs o pé na profissão/de tocar um instrumento e de cantar/não importando se quem pagou quis ouvir/foi assim(...)”, acreditamos que foi durante os anos de trabalho que o grupo passou a se enxergar enquanto profissionais da música. Além de se posicionar como trabalhadores que percebem na atividade artística um de seus meios de sobrevivência, há concomitantemente o amor por essa atividade e o desejo de tornar sua música instrumento não só de comunicação, mas também, como podemos depreender das palavras de Márcio Borges, de compartilhamento e transformação do mundo.

Nós víamos dois tipos de desenvolvimentos possíveis para a música, para o próprio ato de fazer música. Estávamos ali como artesãos, não nos julgávamos ainda artistas nem sabíamos que éramos. Nós éramos estudantes e queríamos fazer músicas com uma eficácia de palavra de ordem, um algo mais quando fôssemos cantá-las nas reuniões e nos bares, algo além daquela fruição inicial²⁸⁴.

O que é trabalhar com arte? Ou melhor, o que é ter arte como uma profissão? A cultura ocidental atribuiu à noção de trabalho um estigma define o mesmo como um lugar de não prazer. Esta noção de trabalho nos informa de que o mesmo é fonte de esforço e sacrifício, mas que só através dele poderemos ter plenitude nesse mundo. Como coloca o historiador Victor Leonardi, por vezes a compreensão da arte enquanto trabalho é dificultada, pois a arte carrega sobretudo a representação de algo não pertencente a ordinariedade da vida. Dessa maneira, é a oposição trabalho/criatividade/prazer que pretendemos questionar.

Não é preciso exagerar o papel do trabalho, como fizeram muitos autores modernos, que o colocaram acima das demais atividades humanas,

²⁸² BORGES, Márcio. “O Clube da Esquina” in DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 169.

²⁸³ **Nos bailes da vida – Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Caçador de mim – Milton Nascimento 1981 – Ariola*)

²⁸⁴ BORGES, Márcio. “O Clube da Esquina” in DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Op. cit., p. 169.

cometendo, assim, uma espécie de reducionismo trabalhista e laboral. Mas tampouco se deve, a meu ver, subestimar sua importância, pois o mundo em que se movimenta o trabalhador não é apenas um mundo de coisas: é, também, um mundo formado de ideias, de projetos, de invenções e de soluções originais. Especialmente quando se trata do trabalho criativo, que também faz parte a meu ver da esfera pública da existência²⁸⁵.

A ideia de que a obra de arte represente um bem com valor intrínseco, estranho ao trabalho comum, permeia a maioria dos estudos sobre a arte. No meu entendimento a arte consiste em um modo de produção de valor entre outros, portanto circunscrito historicamente e que, assim constitui uma forma paradigmática de trabalho. Afinal trabalho é labor, ocupação e criação; qualquer atividade física ou intelectual que vise algum objetivo, assim como também o é o produto dessa atividade, sua obra.²⁸⁶

Não é nosso objetivo aqui discorrer sobre o desenvolvimento histórico das várias práticas e experiências denominadas de arte. Contudo, assim como o autor Walter Benjamin, acreditamos ser interessante fazer uma breve reflexão sobre a constituição das artes na atualidade, ou ainda, sobre a emergência de um tipo de arte que se engendrou a partir do Iluminismo e em estreita conexão, mesmo se antitética, com a Revolução Industrial.

Em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente²⁸⁷.

Com efeito, a lógica e a energia das transformações da arte contemporânea passaram a decorrer de uma confrontação ou tensão estabelecida com o sistema geral da produção, dado pela superação do modo de trabalho artesanal e pela produção em larga escala. Logo, na contemporaneidade a arte foi posta como negação da alienação que rege o trabalho assalariado no sistema geral da produção. Em contraposição a essas afirmativas, assim como nos coloca Pesavento, acreditamos ser importante situar a experiência artística dentre os

²⁸⁵ LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999, p. 61.

²⁸⁶ *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. Editora Larousse do Brasil. Rio de Janeiro, 1980, p. 839.

²⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986, p. 166.

outros modos de reprodução da nossa existência.

Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo. [...] A arte, como expressão do mundo, diz o real de outra forma, falando por metáforas que se referem a formas de pensar, agir, sonhar de uma época²⁸⁸.

Segundo Nestor Canclini²⁸⁹ é urgente retirar o artista do lugar que ocupa, ou seja, de um indivíduo separado do mundo ordinário, cuja obra só pode ser entendida por especialistas. O artista deve ser visto como alguém que produz objetos nos quais estão inscritas as impressões de práticas sociais e de sua experiência cotidiana e, portanto capaz de ser compreendido por todos. Assim sendo a condição do artista deve ser igualada a de todos os trabalhadores.

[...] o fundamental será que a linguagem, os fatos históricos, os objetos, a matéria-prima de toda a elaboração artística sejam propriedades de todos, que se sintam tão donos da arte os emissores quanto os receptores, e que o código e os canais que os comuniquem pertençam à sociedade inteira. Dentro dessa propriedade compartilhada de bens e das mensagens, intelectuais e artistas, não estaremos separados do resto do povo por uma divisão social do trabalho, mas diferenciados – como o pedreiro ou o veterinário – por uma divisão técnica das tarefas: ao serem realizadas solidariamente, as linguagens que as expressam se integrarão como diferentes aspectos de um mesmo projeto social.²⁹⁰

Assim sendo, ao verem a arte enquanto suspensão da cotidianidade, outras dimensões do entendimento do grupo sobre o trabalho artístico podem aparecer. Possivelmente por não verem a música apenas como um produto comercializável, e também por valorizarem o processo criativo, os músicos do Clube da Esquina fizeram de seu cotidiano o cenário de seu trabalho. Segundo a fala de Fernando Brant, sem descartar as inevitáveis divergências, percebe-se que o sentimento de fraternidade e despojamento era o que mais os informava. Vamos ouvi-lo:

²⁸⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história*. Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, 2002/2, p. 1. Fonte: www.cpdoc/fgv.org

²⁸⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. Editora Cultrix. São Paulo.

²⁹⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. Op. Cit., p. 200.

Foi uma coisa criativa e ao mesmo tempo feita com muita alegria e muito companheirismo. A gente estava querendo fazer uma coisa bonita. Nesse tempo, na realidade, não estávamos preocupados em vender, queríamos fazer uma coisa boa, boa pra você e pras pessoas que gostam de música também. Então, a preocupação da gente era esta: fazer uma coisa legal²⁹¹.

Entretanto gostaríamos de esclarecer que não há intenção de se relacionar diretamente a produção do Clube com uma espécie de contexto que condicionou seu trabalho. O trabalho artístico está relacionado com seu tempo e espaço, com a apropriação de imagens presentes, mas tal trabalho é também resultado da fruição, de subjetividades e de processos psíquicos individuais muitas vezes ininteligíveis.

Quando o Aleijadinho passava noites inteiras esculpindo (ou procurando soluções arquitetônicas para a construção da igreja de São Francisco, em Ouro Preto), não era o colonialismo português, ou o regime de trabalho escravo do Brasil setecentista que davam os marcos conceituais para a sua criatividade: foram os longos exercícios de introspecção, em sua solidão brasileira, que lhe deram as técnicas de êxtase sem as quais a pedra-sabão nunca teria virado anjo, ou profeta²⁹².

Assim, desvinculando a noção de trabalho da ideia de emprego assalariado e o entendendo como energia que movimentada gera produtos, no caso, música, talvez se possa pensar que o Clube da Esquina produziu sua arte também com o propósito de mudar a realidade circundante. Pautados por ideologias, entendidas aqui como visão de mundo, questionavam, entre outros, o regime militar.

Em toda criação artística e literária, existe algo da cultura à qual pertence o autor. Embora não seja um mero reflexo do contexto histórico-cultural em que foi gestada, a obra de arte está ligada a esse contexto e seu estudo não pode prescindir (totalmente pelo menos) do mesmo. Só não se pode é exagerar quando se fala na existência desses vínculos, pois muitas vezes foram os inventores e criadores do novo na história que acabaram alterando a cultura na qual nasceram!²⁹³

Se a canção externa visões de mundo, pois é um encadeamento de sons que pode tomar dimensão simbólica e imagética, acredito que uma revolução na harmonia musical atingiu o objetivo transformador que esses jovens ansiavam no compartilhamento de seus

²⁹¹ www.museuclubedoesquina.org.br

²⁹² LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. Op. cit., p. 65.

²⁹³ Idem, *ibidem*, p. 12.

sonhos em um país cuja liberdade individual estava cada vez mais ameaçada. Portanto partimos da premissa que a musicalidade gerada pelo grupo foi atravessada por um desejo de criar um som que os diferenciasse da música produzida no eixo Rio-São Paulo, algo que identificasse sua música como mineira, marcando assim um espaço e uma estética específicas.

3.3 – Por que vocês não sabem do lixo ocidental?

Partindo do pressuposto que a música do Clube da Esquina mescla elementos os mais variados, nosso recorte recai, dentre outros, sobre as apropriações de elementos afro-brasileiros e latino-americanos contidas em sua musicalidade, tendo em mente que tanto a afro brasilidade quanto a latino americanidade são categorias cuja historicidade não pode ser esquecida, ou seja, foram inventadas em tempo e espaço determinados, portanto cambiantes de acordo com o local, o momento e o grupo da qual se apropria.

[...] O Novo Mundo e a América são invenções européia-cristãs, cujos agentes foram as monarquias e, em seguida, os estados-nacionais do Atlântico. A formação histórica do mundo moderno-colonial resultou das ações e das narrativas produzidas basicamente em quatro das seis línguas modernas imperiais: português, castelhano, francês e inglês. [...] Nesse processo, ademais da escravidão, fortes organizações sociais, como o Tawantinsuyu e Anahuac, e territorialidades, como a de Abya-Yala, foram sendo relegadas ao passado. Sem dúvida, a população indígena que vai de Tawatinsuyu a Anahuac, suas zonas intermediárias, mais "seus nortes e seus seus", ou as populações indígenas do Caribe, tal como os arahuacos e os taínos, não eram homogêneas. Tampouco eram homogêneas as multidões de africanos roubados e arrancados de seus reinos e principados. Foram arrebatados de distintos reinados, falavam línguas diferentes e tinham vários tipos de crenças. Tampouco aqueles que chegaram da Europa formavam uma massa homogênea. Eram cristãos, sim, mas de ordens monásticas de diferentes tipos. Com o decorrer do tempo, não somente provinham da Península Ibérica, mas também da França, Holanda e Inglaterra. A América do Sul, nesse processo, ilustra cada vez mais o que seria entendido como a tradição e o subdesenvolvimento. A América do Norte, em contrapartida, encarnará o espírito do capitalismo, tanto na versão de Weber como na anterior de Smith²⁹⁴.

Meus gritos afro-latidos / Implodem, rasgam, esganam / E nos meus dedos dormidos / A lua das unhas ganem / E daí? “E daí?”²⁹⁵ é uma canção melancólica, que conta as dores de

²⁹⁴ MIGNOLO, Walter D. *Novas reflexões sobre a “idéia de América Latina”: a direita, a esquerda e a opção descolonial*. CADERNO CRH, Salvador, v. 21, n. 53, p. 239-252, Maio/Ago. 2008.

²⁹⁵ **E daí? (A queda)** – Milton Nascimento e Ruy Guerra (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 -

um corpo na busca incessante de um lugar, de uma voz. Em nossa interpretação, na tentativa de multiplicar esses apelos, a voz do cantor foi gravada várias vezes e pode ser escutada cada frase quase simultaneamente, como um coro. *Iguarias na baixela/Vinhos finos nesse odre/E nessa dor que me pela/Só meu ódio não é podre/Tenho séculos de espera/Nas contas das minhas costelas/Tenho nos olhos quimeras/Com brilho de trinta velas/E daí?* Há um amplo discurso, veiculado, sobretudo pelo senso comum, de que o Brasil não é um país racista. Pensamos ser realmente alarmante a cegueira histórica que esse discurso carrega, pois a escravidão de populações africanas no Brasil nos legou a memória de um passado de crueldade, opressão, violência e a consequente e progressiva exclusão dos negros após a abolição.

Sem querer deter-me demasiadamente nas teorias de representação social e imaginário, é impossível negar a partir das reflexões que tais áreas do saber suscitam que o imaginário sobre os negros no Brasil se deu a partir da construção de saberes que justificassem a escravidão, pautados principalmente por ideais de diferença biológicas/naturais, na qual os negros foram constituídos discursivamente como indivíduos menos capacitados, um humano um pouco menos humano.

Então, ser negro, ser racialmente marcado com a marca da África no Brasil não é ser afro-descendente, já que no Brasil existem milhões de afro-descendentes hoje percebidos como brancos. Mas é ser alguém que, até às vezes em consequência da loteria genética que entra em ação sempre que se gera vida, exhibe a marca do passado mais temido, de uma inferioridade historicamente herdada e cuidadosamente ocultada no fundo do baú das melhores famílias²⁹⁶.

Em contrapartida, deve-se pensar na resistência por parte das várias populações africanas que vieram para o Brasil. Em um contexto no qual famílias foram separadas e mesmo grupos culturais inteiros foram desmembrados, houve um esforço por se garantir a sobrevivência, física e simbólica, num quadro de dilaceração de identidades. Ainda nos navios destinados ao tráfico destas populações, antes da chegada em terras brasileiras, o convívio entre as culturas de várias nações africanas, com diferentes religiões promoveu um intercâmbio simbólico que sustentou futuros hibridismos.

EMI-Odeon)

²⁹⁶ SEGATO, Rita Laura. *Em Memória de Tempos Melhores: os antropólogos e A Luta Pelo Direito*. 2005. Série Antropologia nº 374, p. 6.

Segundo a antropóloga Rita Laura Segato, a reconfiguração de identidades provocada pela convivência forçada, entre sociedades com visões de mundo muito diferentes entre si, provocou novas formas de posicionamento e de inteligibilidade, para que fosse possível a sobrevivência em um mundo completamente diferente. Um exemplo de resistência talvez seja o caráter mais aberto e inclusivo das religiões afro-brasileiras advindo dessa necessidade de constituição de um universo que contemplasse essas diferentes visões de mundo.

Esta postura inclusiva, abierta, de la religión afro-brasilera se hace comprensible cuando identificamos uno de sus fundamentos: todos tenemos orixá, todos tenemos “santo” protector. Un inglés, un chino, un japonés tienen santo. Todos, universalmente, todos los seres humanos pueden entrar en la genealogía del culto, ingresar ritualmente en la estirpe africana. Desde este punto de vista, no se trata de lo que podríamos denominar como una “religión étnica”, sino de una religión humanista, universal, y creo que es posible afirmar, sin miedo de errar, que este postulado inclusivo es una elaboración, en los términos del sistema de creencias y de la organización del culto en familias ficticias selladas ritualmente, del tema histórico recién mencionado del encuentro en los barcos y de la necesidad inicial de construir un universo cultural pan-africano, un sincretismo pan-africano, donde se encontraban mundos culturales diversos²⁹⁷.

Torna-se imprescindível lembrar que o racismo no Brasil tem uma história, que todo o discurso sobre as populações africanas e seus descendentes, a exploração de sua mão de obra e a sua consequente e progressiva exclusão foi constituída historicamente no seio de uma sociedade que necessitava justificar a subjugação desse outro. Esse racismo violento na prática, mas velado na teoria, fruto em grande parte das teses de democracia racial e discursos fundadores de uma nação supostamente cordial, permissiva e tolerante com o diferente engendrou um país racista, mas que não se assume como tal.

As posições enquanto afloramento de relações estruturais, têm rosto. A moderna racionalidade de classes se desliza para uma racionalidade pré-moderna e perene de castas e status relativos que se expressam na marca étnica ou racial. O sujeito passa a perceber-se cativo de uma armadilha sociológica concebida como oriunda e determinada por estrutura estável, a-histórica. Este efeito de a-historicidade alcança as visões estruturalistas da mente, da psique e da cultura, que aprisiona os signos numa paisagem inerte e inapelável²⁹⁸.

²⁹⁷ SEGATO, Rita Laura. *Ciudadanía: Por que no? (Estado e sociedad en el Brasil a la luz de un discurso religioso afro-brasileiro)*. Dados. Revista de Ciências Sociais. 38/3, Novembro 1995, p.12.

²⁹⁸ SEGATO, Rita Laura. *Raça é Signo*. 2005. Série Antropologia nº 372, p. 10.

Dessa forma entendemos que a afirmação de identidades negras no Brasil é fundamental na construção de uma sociedade mais plural. A criação de novos espaços e a legitimação de locais que permitam o exercício da diferença de maneira a reconhecê-la como valor, admitindo suas peculiaridades, espaços nos quais o que é visto como diferente possa exigir e exercer seus direitos e possa valer sua voz, se faz cada vez mais urgente.

Nesse mesmo sentido, acreditamos ser importante salientar que o Clube da Esquina também abriu espaço, ainda que não explicitamente, para a reflexão da questão racial no Brasil, inclusive a gravação de *Casamiento de negros*, uma canção recolhida do folclore chileno pela compositora Violeta Parra, no álbum *Clube da Esquina 2* assinala uma das preocupações do grupo: a denúncia do lugar de subalternidade a que o discurso hegemônico submeteu à população negra e latino-americana. *Se ha formado un casamiento/ Todo cubierto de negros/Negros novios y padriños/Negros cuñados y suegros/Y el cura que los casó/Era de los mismos negro*²⁹⁹.

Contudo a fixidez identitária é apenas uma ilusão, um instrumento utilizado discursivamente quando se faz necessário acirrar a luta em torno de um ideal ou marcar um posicionamento. A fala do Clube é encarnada num discurso que busca em um passado a motivação de sua luta. As identidades podem assumir diversas formas, e no caso a indagação e a oposição ao sistema vigente foi uma das escolhas desses mineiros na afirmação de sua diferença, constituída, dentre outros, por uma face afro latino-americana.

É que a memória, reavivada pelo rito, também tem um papel pragmático e normativo. Em nome de uma história, ou de um patrimônio comum (espiritual e/ou material), ela visa inserir indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros, e impor, em nome da identidade do eu, ou da perenidade do grupo, deveres e lealdades endógenas (...).³⁰⁰

“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”³⁰¹. Na canção *San*

²⁹⁹ **Casamiento de negros (Polo Cabrera - Folclore) Participação: Grupo Tacuabé** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

³⁰⁰ CATROGA, Fernando. “Memória e História” in PESAVENTO, Sandra J. (org). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 50.

³⁰¹ **San Vicente – Milton Nascimento e Fernando Brant / Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

Vicente o Clube da Esquina dialoga com as questões abordadas sobre negritude e latinidade. De Belo Horizonte para Minas Gerais e de lá para a América do Sul e depois para o mundo. Milton Nascimento comenta que:

“San Vicente” foi uma música que eu fiz para uma peça do José Vicente, que era um cara bem conhecido. Ele escreveu “Hoje é Dia de Rock” e mais um monte de peças, todas ótimas. A Norma Bengell era uma das atrizes e eles me chamaram pra fazer a música dessa peça, que é uma coisa que acontecia numa cidade da América Latina, mas a gente estava falando do Brasil. Só que se falasse do Brasil, naquela época, não dava e a gente ainda ia preso. Então, “San Vicente” é uma coisa latina. E essa música foi uma coisa muito interessante, porque o Fernando botou letra mais tarde e, quando eu soube, de repente 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. Então, tenho várias relações que começaram daí. O Brasil não se considerava um país da América Latina. Tudo que vinha desses outros países, desses nossos irmãos, era considerado brega. Ou tinha outras coisas, assim como livros, todos censurados. Então, o Brasil era muito separado do restante da América Latina. Meu relacionamento com a América Latina começou com o pessoal do Uruguai. Chegaram vários uruguaios aqui, tocando nossas músicas. Depois, veio o Grupo Água, que eu acho que foi a melhor coisa que já aconteceu no Chile: um grupo de garotos, que vieram e me apresentaram as coisas da música latino-americana. A gente trabalhou muito tempo junto. Depois veio Mercedes Sosa, todo mundo³⁰².

A representação da latino americanidade foi construída a partir da diferença estabelecida com a cultura hegemônica tanto europeia quanto a norte-americana. Na marcação dessa diferença a identidade latino-americana foi marcada, entre outros, por uma representação de marginalidade em relação ao Ocidente. *Por que você não verá meu lado ocidental? / Eu sou da América do Sul / Eu sei vocês não vão saber / Mas agora sou caubói / Sou do ouro, eu sou vocês / sou do mundo, sou Minas Gerais.*³⁰³ Assim, é possível estabelecer o conflito entre as três identidades: latino-americana, a anglo-saxã e a europeia. A primeira, estabelecida como a diferença e “construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização”³⁰⁴, é então, suprimida pelas outras duas, dominantes.

³⁰² www.museudapessoa.net

³⁰³ **Para Lennon e McCartney – Márcio Borges, Lô Borges e Fernando Brant** (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)

³⁰⁴ **Canción por la unidad de Latino America (Pablo Milanes - Chico Buarque) Participação: Chico Buarque** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. [...] O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. [...] Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. [...] A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. [...] Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados³⁰⁵.

*Realizavan la labor/ De desunir nossas mãos/ E fazer com que os irmãos/ Se mirassem com temor (...) / E enfim quem paga o pesar / Do tempo que se gastou / De las vidas que costó / De las que puede costar*³⁰⁶. Percebemos então que a fala do Clube é encarnada também num discurso que busca em um passado a motivação de sua luta. O apelo podia vir da memória da escravidão no Brasil, ou do sentimento de dívida com inúmeras nações indígenas que foram de várias formas subjugadas no processo de formação da América Latina. Contrariando uma proposição de que o Brasil cresceu com as costas voltadas para o restante da América Latina e de que uma união não seria possível pela diferença de idiomas, a iniciativa de incluir a música *Canción per la unidad de Latino America*, entre outras, pode apontar a busca pela construção de uma identidade latino-americana. Esta irmandade não estava presente apenas em compartilhar o mesmo espaço territorial ou mesma espécie de regime governamental, mas principalmente no sentir e ser da América do Sul. Para o Clube da Esquina, especialmente em ser do mundo, ser Minas Gerais.

3.4 – A música popular brasileira do Clube da Esquina

Como sabemos a década de 1960 no Brasil foi marcada, dentre outros, pelo golpe militar de 1964. Nessa mesma época, e não coincidentemente, o país passou por profundas transformações na sua economia. Os militares tinham entre seus projetos reorganizar a economia brasileira inserindo-a no processo de internacionalização do capital, tal projeto

³⁰⁵ SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença” in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Op. cit., p. 81-82.

³⁰⁶ **Canción por la unidad de Latino America (Pablo Milanes - Chico Buarque) Participação: Chico Buarque** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon).

tinha como objetivo investir tanto no crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais quanto no mercado de bens culturais³⁰⁷.

O “milagre brasileiro” já estava a caminho. Agora eu já sabia que havia uma doutrina de Segurança Nacional sendo posta em prática, apoiada na realidade internacional da guerra fria, que buscava fazer o país crescer num ambiente de ameaça atômica e expansão da guerra revolucionária. Havia estímulo à competição, ao pragmatismo, e também à delação, perseguição e punição de “subversivos”. E esse conceito ficava cada vez mais abrangente³⁰⁸.

Como se pode depreender da fala de Márcio Borges, aliado a este último propósito a orientação do estado autoritário era reprimir e disciplinar as manifestações artísticas. Segundo Renato Ortiz, a “Ideologia da Segurança Nacional” constituiu a base desse pensamento, a disseminação por esses meios de uma ideologia que apoiasse o regime político aliada à censura de conteúdos considerados subversivos, era fundamental para a integração da sociedade brasileira.

Resumidamente se pode dizer que essa ideologia concebe o Estado como uma entidade política que detém o monopólio da coerção, isto é, a faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de conduta a serem obedecidas por todos. Trata-se também de um Estado que é percebido como o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos, daí uma preocupação constante com a questão da “integração nacional”³⁰⁹.

Claro está que o governo militar não pode ser considerado o único fator da modernização capitalista no Brasil, entretanto é importante ressaltar o seu papel dinamizador desse processo. Não é coincidência que durante as décadas de 1960 e 1970 o Brasil conheça um significativo aumento na produção de bens culturais. O mercado editorial, assim como as redes de televisão, vivenciou um vertiginoso crescimento. O cinema nacional, que sempre havia enfrentado graves dificuldades para se impor no país, recebeu incentivo estatal com a criação em 1966 do Instituto Nacional do Cinema e posteriormente da EMBRAFILME³¹⁰.

O mercado fonográfico também não foi exceção nesse processo. Impulsionada principalmente pela crescente facilidade de se adquirir aparelhos domésticos, a partir de 1970

³⁰⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Editora Brasiliense, 1989, p. 114.

³⁰⁸ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Op. cit., p. 200.

³⁰⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Op. cit., p. 115.

³¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 124.

a indústria fonográfica vivenciou um enorme crescimento. O aumento da produção de aparelhos de reprodução sonora domésticos popularizou o LP que de produto considerado de luxo em 1948, na década de 70 pôde ser considerado mais um elemento de consumo³¹¹.

Enquanto o cinema e o teatro brasileiros, como um todo, não conseguiam formar um público “fixo”, mais amplo, a música popular consolidava sua vocação de “popularidade”, articulando reminiscências da cultura política nacional popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do “milagre econômico”, entre os anos de 1968 e 1973³¹².

Na década de 1970 a produção musical que foi identificada como Música Popular Brasileira (M.P.B.) emergiu como a grande referência da música nacional, inclusive entre a elite. Essa popularização da chamada M.P.B. deu-se principalmente em consequência da instituição do AI-5 e do agravamento da repressão do governo militar. Tal agravamento ao mesmo tempo em que limitou a produção e consumo das canções colocou “os movimentos, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968)”³¹³ como marcos referenciais da revolução na música brasileira. Irônico ainda percebermos o quanto a repressão política ajudou a fomentar uma multiplicidade enorme de sonoridades sob a categoria M.P.B., tanto que essa pluralidade veio a tornar-se uma de suas principais características.

De qualquer forma, por volta de 1965 esse termo MPB começa a se tornar um termo corrente na mídia e se consagra junto a uma ampla parcela do público consumidor de música popular no Brasil. Eu diria, aliás, que junto com essa sigla, MPB, e com todo sentido de canção engajada que essa sigla continha nos anos 60, muda completamente o público de música popular no Brasil³¹⁴.

Portanto, a questão que propomos é entender a M.P.B. como um construto cuja emergência pode e deve ser historicizada. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. no momento em que a nação e o nacional emergiram como a grande questão a ser definida, a música feita pelo “povo brasileiro” passou a ser vista como um dos fatores de definição da

³¹¹ Idem, *ibidem*, p. 128.

³¹² Idem, *ibidem*, p. 2.

³¹³ NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, p. 1. Fonte: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

³¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60” in DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit., p. 127.

brasilidade.

[...] A música que até então se diferenciava da canção, era considerada apenas de caráter erudito. A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e com o popular passa a redefinir toda a produção cultural e artística³¹⁵.

A M.P.B, em sua emergência foi, entre outros, definida como um estilo cuja principal característica era oposição a toda música que não era e/ou não tinha recebido influência estrangeira. Ainda que tal conceito tenha passado por diversas reformulações, a crença na existência de uma música genuinamente popular brasileira continua a ser evocada. Penso que tal evocação leva a um essencialismo cuja consequência pode ser o apagamento da variedade das produções musicais brasileiras.

Nesse ponto acreditamos ser interessante adensar a discussão a partir do momento que a música produzida sob sigla M.P.B. torna-se também um “produto” cultural cuja marca é trazer em si os signos da brasilidade. Portanto as reflexões trazidas por Muniz Sodré em seu livro *Reinventando a Cultura*³¹⁶ são de extrema pertinência. O autor entende que a economia capitalista tende a transformar obras simbólicas, artísticas, em mercadoria cultural, pois atualmente no mundo ocidental, a cultura em suas diversas manifestações também pode ganhar valor de troca, de bem de consumo, de acordo com a lógica da integração capitalista.

Contudo, o mesmo Muniz Sodré acredita não na existência de uma única e imperativa indústria cultural, mas sim em várias indústrias da cultura que agem de acordo com o grau de intervenção capitalista, o que imprime à discussão outras nuances relativas aos efeitos destas indústrias, pois por mais que tendam a hegemonia, não se pode deixar de considerar as brechas, os espaços que as mesmas não conseguem abarcar. Nesse ponto Sodré explica,

O desafio da produção simbólica, na verdade o desejo humano de sensibilidade profunda em face do real, é hoje levar a obra a gerar suas demandas fora da sistematização requerida pela realização do valor do capital (que comanda desejos/necessidades, codifica as diferenças e faz do imaginário mera alavanca de consumo) no interior de um espaço social mediatizado, em que a tecnologia já aparece capaz de produzir o seu próprio

³¹⁵ RISÉRIO, Antônio. “Notas para uma antropologia do ouvido”, in RISÉRIO, Antônio e GIL, Gilberto. *O poético e o político*. Apud ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. Op. Cit., p. 153.

³¹⁶ SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura. A comunicação e seus produtos*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1996.

discurso sobre o mundo. E em que a estetização generalizada da vida social tende a uma apologia paralisante do que existe e se põe a serviço exclusivo do mercado.³¹⁷

Marcos Napolitano entende que a M.P.B. ao ser identificada como uma música feita por intelectuais, destinada a uma camada intelectualizada, ou seja, uma música produzida com alto grau de politização, tida como reveladora e questionadora da realidade, recebeu o *status* de voz responsável pela formação e modificação de padrões. Dessa forma é interessante ressaltar que algumas canções do Clube concorreram em festivais nacionais da canção, e que os próprios componentes foram progressivamente identificados como músicos da M.P.B..

A M.P.B. será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média.³¹⁸

No entanto, ainda que a produção musical do Clube da Esquina tenha sido informada estética e ideologicamente pelos princípios orientadores da chamada M.P.B. é importante lembrar que o Clube também foi guiado por outros vários estilos e ideais, de modo que a investigação aprofundada de sua poética torna-se imprescindível. É mister salientar que a produção do Clube ocorreu quando o processo de pasteurização de bens culturais estava no auge.

Neste ponto são pertinentes as propostas do antropólogo José Jorge de Carvalho, em seu ensaio *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*³¹⁹. Neste trabalho o autor reflete sobre as mudanças na sensibilidade musical no mundo ocidental neste fim de século, a partir principalmente das transformações na tecnologia da produção musical ocorridas nas últimas décadas. Um de seus primeiros questionamentos é, justamente, acerca do lugar da música e dos conceitos formadores do fazer musical na atualidade.

Talvez um dos principais pontos tocados por José Jorge para esta pesquisa seja o universo midiático e a homogeneização que este imprime ao gosto musical. Ainda que um maior acesso à diversidade musical seja positivo, as tecnologias de gravação e reprodução dos

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 129.

³¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História e música – História Cultural da Música Popular Brasileira* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 64.

³¹⁹ CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*. “Horizontes Antropológicos”, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53 – 91, outubro de 1999.

variados estilos baseiam-se num gosto padronizado, o qual obscurece variações sonoras, fazendo com que toda música pareça a mesma. Além disso, a midiaticização oferece ao consumidor o produto acabado, sem dar a este a oportunidade de conhecer o processo, o que no entendimento do autor significa o surgimento das

[...] crises nos códigos de sensibilidade interculturais: o ouvinte apreende apenas como um produto acabado e não como processo, social e cultural, que se desenvolve, na verdade, como um inter-texto, a realidade sonora funcionando apenas como uma abstração analítica a posteriori³²⁰.

Acredito que a música é atravessada por diversas influências que não podem ser definidas, nem localizadas em um lugar específico. Ampliando essa ideia a toda à arte, observo que as produções artísticas são compostas no inter cruzamento de temporalidades, e o artista no lugar de receptor apropria-se de tais influências de modo a dá-las especificidade. Wagner Tiso nos dá um importante esclarecimento ao comentar:

Essa mistura, o Milton chegando com harmonias, progressões em quartas, acordes menores com quartas, progressões sem fazer o famoso 2-5-1 pra resolver as passagens harmônicas – o Milton não fazia isso, ele tinha outras soluções pra isso – e notas que não eram comuns em melodias, como o acorde maior, como a quarta aumentada segurando muito tempo. São coisas que ele trouxe pro canto no Brasil e pra maneira de se apresentar. O Som Imaginário deu uma base brasileira-jazzística e trouxe a qualidade roqueira que tinha o Lô e o Beto, por exemplo. O Toninho também está na parte mais jazzística, mas o Lô e o Beto trouxeram pro Clube da Esquina umas informações roqueiras de grande qualidade harmônica. Se você ouvir as músicas do Lô, por exemplo, as harmonias são todas de primeiro nível. O Beto também tem uma inventiva muito grande. Então essa mistura que eu estou falando aqui, esse caldeirão de coisas, foi muito importante pra música brasileira. Hoje, se faz uma música brasileira mais universal, com mais misturas – não é só chegar e botar guitarra elétrica no estilo, isso é fácil. O difícil é você ter uma série de informações que pouca gente ouviu, misturar aquilo e levar aquilo pro grande público.

Quem retorna ao texto é Toninho Horta...

O tempo provou que, depois dos primórdios da música brasileira, da época de ouro, Lamartine, Ary Barroso, Ismael Silva e todos aqueles grandes craques da época de ouro, depois da bossa nova, que já foi uma revolução, uma coisa harmônica, um pouco influenciada pela harmonia europeia com balanço de João Donato, e também de uns compositores importantes ali entre o samba de raiz da época de ouro e a bossa nova – quando chegou no samba-

³²⁰ Idem, *ibidem*, p.57.

canção, já era um pé pra bossa nova – depois disso, com certeza o Clube da Esquina. A história provou que musicalmente foi uma revolução da harmonia, da melodia³²¹.

A escolha por mesclar materiais sonoros muito diversos, em uma direção bastante inovadora no cenário da M.P.B. à época, não foi puramente estética, passou também pela visão de mundo ou como disse anteriormente, pela ideologia que os orientou. Portanto acredito ser importante refletir sobre a sonoridade da produção musical do Clube da Esquina, pois sua música encontra-se no cruzamento de variados estilos musicais. O Clube misturou o rock n’roll, com a moda de viola do interior do Brasil, com jazz, a bossa-nova e a própria inventividade de seus compositores.

Centralizando a análise sobre o LP de 1972 é possível demarcar, dentre outros aspectos, a presença dos seguintes procedimentos recorrentes na sua produção: utilização de música incidental; repetição de material melódico; variedade na utilização da fórmula de compasso, em músicas diferentes e em uma mesma música; quadraturas assimétricas; música instrumental; regionalismo; latinidade; religiosidade; rock; jazz; vocais; arranjos com seções bem definidas; tratamento timbrístico e a música brasileira de décadas anteriores³²².

Segundo Napolitano, entre 1972 e 1975, a expressão “tendências” surgiu na tentativa de classificar as experiências musicais que negavam a inserção no *mainstream* do samba bossa nova, mas concomitantemente não descartou completamente o *pop*³²³. Sendo o Clube da Esquina rotulado como uma dessas tendências, um dos pontos de sua originalidade tenha sido escapar, ainda que não totalmente, desse processo de pasteurização da M.P.B..

Sendo uma tendência ou não, o fato é que o Clube da Esquina acabou sendo um dos ícones da música que vem de Minas Gerais. Muitas vezes escutamos uma canção e dizemos: “Essa música é mineira.” Uma vez que somos constituídos enquanto sujeitos pertencentes a locais e tempos específicos o fato de sabermos identificar sonoridades, para os nossos ouvidos que convivem entre conflito de regionalizações musicais em um mundo cada vez mais interpelado por sonoridades múltiplas, esta identificação aparece, dentre outros como uma ponte entre o que é nosso e o que é alheio.

³²¹ www.museuclubedaesquina.org.br

³²² NUNES, Thaís dos Guimarães Alvin. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Op. cit., p. 3.

³²³ NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Op. cit., p. 8.

Para a pesquisa em história, a música como fonte nos traz a esfera do sensível, tão importante quanto as esferas da ordem do “real”, pois o registro desse sensível nos dá outras dimensões de historicidade, além de nos ancorar afetivamente em tempos e espaços específicos. Essa talvez seja uma das mais importantes reflexões que esse trabalho nos proporcionou, a de utilizar músicas, sonoridades, para investigar, pensar em outros pontos que outros tipos de documentação talvez não nos trouxessem. Pois a arte não nos cega, ao contrário, abre nossos horizontes para novos, desconhecidos recantos da nossa experiência.

Nesse sentido, cabe ao historiador conceber as obras de artes enquanto registro e vestígio do passado. Sua forma específica de expressão é significativa ao nos dizer das necessidades estéticas de uma época. Compõem uma história dos estilos, das formas de composição e do gosto. Mas, além disso, como Burckhardt, Panofsky e Ginzburg procuram demonstrar, uma obra de arte, ou outro vestígio do passado informa mais que seus aspectos formais e dizem muito de uma época e de um lugar. Até mesmo as suas formas e o gosto que exprimem podem ajudar a pensar esse passado³²⁴.

Nesse sentido acreditamos ser de suma importância ressaltar o quanto acreditamos ser importante o estudo da canção popular no Brasil, afinal o país ficou conhecido, dentre outros, pela riqueza e diversidade musical que produz, sendo este um dos signos mais importantes na constituição identitária das nossas brasileiras sociedades. Segundo Napolitano,

Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas.³²⁵

Ao criar representações, revelar visões de mundo, construir identidades, constituir sujeitos, a canção popular no Brasil, enquanto artefato cultural tornou-se ao longo de sua existência um rico manancial para a investigação de como a sociedade brasileira e as várias sociedades que a ela pertencem se pensaram, se inventaram e prosseguem se reinventando.

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século

³²⁴ MACEDO, Suianni Cordeiro Macedo. “Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores.” Op. cit., p. 64.

³²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.77.

XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada.³²⁶

Dessa forma, as produções historiográficas que têm na música, e mais especificamente, na canção popular, sua fonte de pesquisa, configuram-se em material de suma importância para o estudo tanto do Brasil quanto dos brasis, a partir da escuta das suas múltiplas sonoridades que contam as histórias, anseios, visões de uma sociedade que pode e deve ser vista, escrita, pensada e ouvida cada vez mais dentro da sua da sua pluralidade.

³²⁶ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 70.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sorte podermos dar a esta parte da dissertação, no lugar de conclusão, o nome de considerações finais, pois se tivesse que concluir esta dissertação apontando resultados precisos, não saberia como fazê-lo, uma vez que ao final, mais questionamentos surgiram do que verdades foram reveladas. Logo, essas considerações finais, referem-se, sobretudo às experiências em sala de aula durante o mestrado, o contato com as professoras que me auxiliaram a alçar novos voos dentro do ofício de historiadora, às leituras de novos textos e às novas leituras de textos já conhecidos, além, claro, das reflexões oriundas do próprio trabalho de pesquisa e escrita.

Como foi colocado anteriormente, nos últimos anos o Clube da Esquina vem sendo objeto de pesquisa nas mais diversas áreas do saber. Este trabalho é apenas mais um que se dedicou a pensar na musicalidade de um grupo que se tornou tão emblemático no cenário da música produzida no Brasil em meados do século XX. Digo isso, pois tenho consciência de não estar falando nada que já não tenha sido dito antes, minha intenção foi apenas dar mais uma contribuição com outras interpretações, ainda que estas encontrem afinidades e/ou desencontros com outras já feitas.

Primeiramente, gostaria de ressaltar o enriquecimento teórico e metodológico proporcionado pela pesquisa. Foi muito proveitoso trabalhar com a canção como fonte de pesquisa, pois pudemos aprofundar nossas perspectivas teóricas, além de entrar em contato com outras novas possibilidades de escrita da história e do próprio ofício de historiadora. A possibilidade de entrar em contato com outras direções que o nosso trabalho pode tomar foi muito motivador, uma vez que ao explorar esse tipo de fonte pudemos perceber melhor o quanto a afinação de teorias e metodologias são importantes para um melhor e mais consistente trabalho.

Uma canção, a meu ver, não pode ser reduzida à peça fria da partitura ou de sua letra, quando mais não seja porque interpretar implica também compor. Assim, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, ele atua, sob determinado aspecto, não como simples intérprete, mas igualmente como compositor. O agente tende a operar, em maior ou menor medida, no sentido de decompor e/ou recompor

uma composição. E isso acontece de modo consciente ou inconsciente, pouco importa no caso.

Em síntese, para quem fugir dos esquemas simplistas de apreensão do significado das canções, elas são como que um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, uma canção, em seu motoperpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de sentidos e para a incorporação de vários significados, até mesmo conflitantes entre si.³²⁷

Em segundo lugar gostaria apenas de reiterar a importância do estudo e da utilização da canção popular para pensarmos a nossa sociedade. Como foi colocado, por ser o Brasil, dentre outros, um país reconhecido internacionalmente pela sua riqueza musical não há como não sermos interpelados pela mesma, ou como Luiz Tatit coloca “Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade.”³²⁸

Se é que posso falar de uma metodologia específica utilizada nessa pesquisa, penso que a questão da intertextualidade entre as diversas falas do Clube da Esquina possibilitou-me refletir sobre as muitas maneiras pelas quais o grupo incorporou a ideia de mineiridade ao mesmo tempo em que deu à mesma novos sentidos e possibilidades. A Minas Gerais e a Belo Horizonte apropriadas pelo Clube é o espaço primordial, no qual afloram seus sentimentos, seu modo de ver o mundo.

Plantar em solo histórico o repertório desses compositores é proporcionar ao receptor dimensões mais profundas da construção das representações que eles fizeram de seu mundo. As especificidades trazidas pelos compositores nas suas músicas das impressões do real que os cercava podem possibilitar a descristalização de certas imagens, libertando-as de estereótipos a partir do momento que passam a ser encaradas em perspectiva histórica.

O repertório do Clube da Esquina como procuramos evidenciar, situa-se no entrecruzamento de temporalidades. Os músicos do Clube foram interpelados pelo seu mundo de diversas formas e suas respostas transitaram entre as Minas da época da colonial, a Belo Horizonte do século XX. Ao compor músicas que mesclaram música regional, com rock, jazz e MPB, desterritorializaram tais gêneros, pois as compuseram utilizando temáticas próprias de seu universo. Assim, a música situa-se no entrecruzamento entre diversos estilos, os quais manejaram de forma magnífica, sendo seu repertório um deleite para os ouvidos.

³²⁷ PARANHOS, Adalberto. *Ciladas da canção: usos da música na prática educativa*. Op. cit., p. 01.

³²⁸ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 11.

Entretanto, penso que essa desterritorialização, essa prática de influências recíprocas surgiu como um dos fatores que dificultaram em um primeiro momento a absorção da música do Clube da Esquina pelos grandes meios de comunicação, pois afinal, quanto mais nuances uma obra apresenta mais difícil se torna a sua homogeneização, ou melhor, mais difícil foi o seu encaixe nos padrões estabelecidos por um mercado pautado em mesmerizações³²⁹.

Contudo, acredito ser importante assinalar, que ao longo da pesquisa novas portas para o Clube da Esquina se abriram. A princípio a intenção era investigar a musicalidade do Clube da Esquina em relação a outras produzidas no Brasil à mesma época, ou seja, o intuito era apontar o diferencial da sonoridade produzida pelo grupo. No entanto, como colocamos, um grande número de pesquisas em torno desse tema tem aparecido no Brasil nas últimas décadas, o que revela a excepcionalidade do mesmo.

A leitura deste variado número de trabalhos sobre o Clube da Esquina acabou me levando a pensar em outros lados da sonoridade do grupo para os quais até então não havia me atentado. Nesses desvios da estrada o que mais me saltou aos olhos foi a forte ligação, segundo minhas interpretações, com as identificações, inclusive sonoras, do Clube da Esquina com matrizes de sentido oriundas de experiências latino-americanas e afro-brasileiras tão presentes no Brasil. Nesse sentido acredito que o grupo as viu e as incorporou enquanto um dos motes de sua luta e resistência, como nos deixa entrever a já citada canção “San Vicente”

³³⁰,

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 corte.³³¹

Vejo o Clube da Esquina como uma estrada, cortada por atalhos, que se desvia e se entrecruza com outras. Sobre o Clube da Esquina ainda há muito que ser dito, o espaço para novas articulações entre cidade, seus relatos, suas interpretações é muito vasto. Contudo,

³²⁹ A palavra mesmerização foi apropriada da leitura dos trabalhos da historiadora Thereza Negrão.

³³⁰ **San Vicente** – Milton Nascimento e Fernando Brant / Interpretação: Milton Nascimento (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)

³³¹ Idem, ibidem

como disse no início, pretendo nesse espaço apenas esboçar em linhas gerais alguns questionamentos e apontar novas veredas, novos caminhos de acesso ao Clube da Esquina. Embora tenha centrado minhas análises na produção do Clube da Esquina na década de 70, é importante lembrar que ele existe no presente e seus compositores continuam na ativa, produzindo suas belas canções.

Porque se chamava moço/Também se chamava estrada/Viagem de ventania/Nem lembra se olhou pra trás/Ao primeiro passo, aço, aço/Porque se chamavam homens/Também se chamavam sonhos/E sonhos não envelhecem/ (...) E basta contar compasso/E basta contar consigo/Que a chama não tem pavio/De tudo se faz canção/ E o coração na curva de um rio, rio...³³²

O Clube da Esquina nunca deixou de existir porque “não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós. O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar.”³³³ Os moços se tornaram homens e os sonhos mudaram, mas a capacidade de sonhar ainda os une. Assim como a fé no caminho, do primeiro passo ao compasso. De tempos em tempos, a memória os faz retornar ao ponto de partida, à curva do rio em que se banhavam os cavaleiros, à esquina de sua própria estrada.

³³² **Clube da Esquina 2** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento (*A Via-láctea* 1979 – Odeon)

³³³ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*. *Op. cit.*, p. 358.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética* (organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade. O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

AVELAR, Idelber. “De Milton ao metal: política e música em Minas” in *ArtCultura*, nº 09, 2004 – Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura.” *Obras Escolhidas, volume 1*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. – São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BOURDÉ, Guy Bourdé e MARTIN, Hervé. *As Escolas Históricas*. Publicações Europa-América, 1983.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “O Campo Historiográfico: entre o realismo e as representações”. In: *Universitas*. Vol. 1, nº1, Faculdade de Ciências da Educação – História _ UNICEUB, 2003.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. Editora Cultrix. São Paulo.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. “Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea.” *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53 – 91, outubro de 1999.

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Alfaguara, 2004.

CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre práticas e representações*. RJ/Lisboa: Difel/Bertrand, Brasil, 1990.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Tempo de reencontro em Fernando Sabino: memória, literatura, história e modernidade” in *ArtCultura – revista de História, Cultura e Artes*. V. 9, n.º 14, Jan-Jun. 2007.

DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FARIAS Jr., José Petrucio de. “Biografia e historiografia: contribuições para interpretação do

gênero biográfico na Antiguidade” in *Revista Espaço Acadêmico* – nº 68 – Janeiro de 2007 – mensal – ano 6.

Fonte: www.espacoacademico.com.br/068/68fariasjr.htm

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade; o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Graal, São Paulo, 2004.

FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer. O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 2000.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. LTC – Livros Técnicos e Científicos S. A., Rio de Janeiro, 1989.

GREGOLIN, Maria do Rosário e BARONAS, Roberto (orgs.). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, S.P.: Claraluz, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* – 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LACERDA, Sônia. *História no plural*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LE GOFF, Jacques. *Documento / Monumento*. Enciclopédia Einaudi. Vol. I, Lisboa, Casa da Moeda / Imprensa Nacional, 1985.

LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

MACEDO, Suianni Cordeiro Macedo. “Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores.” In: *Cadernos de História*, vol. IV, n.º 2, ano 2, pp. 52-69.

Fonte: www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria

MACHADO, Lourival Gomes. *O Barroco Mineiro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1984.

MARTINS, Viveiros Bruno. *Clube da Esquina: viagens, sonhos e canções*. Departamento de História, FAFICH, UFMG, 2005. Monografia de bacharelado.

MIGNOLO, Walter D. “Novas reflexões sobre a “ideia de América Latina”: a direita, a esquerda e a opção descolonial.” *CADERNO CRH*, Salvador, v. 21, n. 53, p. 239-252, Maio/Ago. 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico” em *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

MOSCOVICI, Serge. *A Representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.” *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación*

Internacional para el Estudio de la Música Popular.

Fonte: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

NAPOLITANO, Marcos. *História e música – História Cultural da Música Popular Brasileira* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NICOLAZZI, Fernando. “A narrativa da experiência em Foucault e Thompson.” *Anos 90*, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p.101-138, jan./dez. 2004.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. “A sonoridade específica do Clube da Esquina”. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.*

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 5ª edição, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1983.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Editora Brasiliense, 1989.

PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Ester (orgs). *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: RJ/São Paulo – SP (co-edição): Editora 34, 1996.

PARANHOS, Adalberto. “A Música Popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo.” *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, p. 05.

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

PARANHOS, Adalberto. *Ciladas da canção: usos da música na prática educativa*.

www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/442AdalbertoParanhos.pdf

PAULA, João Antônio de e MONTE-MÓR, Roberto L. M.. *Formação Histórica: três momentos da história de Belo Horizonte*.

www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/pbh/arquivos/mod1.PDF

PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte. Autêntica, 2000.

PAULA, Tanya Pitanguy de. *Abrindo os baús: tradições e valores das Minas e das Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse. Editora Larousse do Brasil. Rio de Janeiro, 1980, p. 839.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história.” CPCOC/FGV, *Estudos Históricos, Arte e História*, nº30, 2002/2.

ROUANET, S. Paulo e PEIXOTO, N. Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” in *Revista USP. Dossiê Walter Benjamin*, Set/Out/Nov 1992, n 15, São Paulo: EDUSP, 1992.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

SCHVARZMAN, Sheila. “Cidadania: um simulacro das cidades.” *História e Cidadania*. XIX

Simpósio Nacional da ANPUH. Belo Horizonte – MG – Julho de 1997. Volume II. São Paulo: ANPUH/Humanitas, 1998.

SEGATO, Rita Laura. “Ciudadania: Por que no? (Estado e sociedad en el Brasil a la luz de un discurso religioso afro-brasileiro).” *Dados. Revista de Ciências Sociais*. 38/3, Novembro 1995.

SEGATO, Rita Laura. “Em Memória de Tempos Melhores: os antropólogos e A Luta Pelo Direito.” 2005. *Série Antropologia* nº. 374.

SEGATO, Rita Laura. “Raça é Signo.” 2005. *Série Antropologia* nº. 372.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura. A comunicação e seus produtos*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1996.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1968, p. 22.

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

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SITES CONSULTADOS

www.cidadeshistoricas.art.br/hac/bio_clau_p.htm

www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/BeloHorizonte/port/historia.asp

www.museuclubedaesquina.org.br

www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/pbh/arquivos/mod1.PDF

www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/442AdalbertoParanhos.pdf

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

www.espacoacademico.com.br/068/68fariasjr.htm

www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria

ANEXOS

Produções acadêmicas sobre o Clube da Esquina:

AMARAL, Gabriela Lorentz; ISIDORO, Luiz Guilherme; DELGADO, Marcos e OLIVEIRA, Samantha. *Clube da Esquina. A música como atrativo turístico*. Projeto de conclusão de curso. Escola Superior de Turismo. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG. 2004.

<http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese6.PDF> - 16/11/09

CORRÊA, Luís Otávio. *Clube da Esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua*. 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Mestrado Em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Lucilia de Almeida Neves Delgado.

CORRÊA, Luís Otávio. *Clube da Esquina: Arte e Política*. 1998. 0 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Orientador: Lucilia de Almeida Neves Delgado.

CYRILLO, Gilberto. *A Presença da Mineiridade nas Canções do Clube da Esquina*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e BORGES, Márcio. *Clube da Esquina - Geração de Sonhos*. *Varia História*, UFMG, v. 18, p. 491-494, 1997.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e CORRÊA, L. O.. *O Clube da Esquina e as possibilidades de Utilização da História Oral nos Estudos sobre Música Popular Brasileira*. In: VI Encontro Nacional de História Oral, 2002, São Paulo. *Anais do VI Encontro Nacional de História Oral; tempo e Narrativa*, 2002.

GARCIA, Luiz Henrique. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer. O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2000.

<http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese1.PDF> - 16/11/09

MARTINS, Bruno Viveiros. *Clube da Esquina: viagens, sonhos e canções*. Monografia de graduação. <http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese4.PDF> - 16/11/09

MOUTINHO, Jorge. *Canções do Clube da Esquina à luz da estilística*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. “Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular”, 2004.

http://www.sonora.iar.unicamp.br/artigos_PDF/02ThaisdosGuimaraes.pdf - 16/11/09

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A Sonoridade Específica do Clube da Esquina*. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Unicamp, 2005. Dissertação de Mestrado.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer. Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado. UFU.

<http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese2.PDF> - 16/11/09

QUEIROZ, Marina Pereira. *Clube da Esquina: identidade, drible e diálogo*. Monografia de graduação. Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário Newton Paiva.

<http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese3.PDF> - 16/11/09

STARLING, H. M. M. “Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina.” In REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 217-228.

TEDESCO, Cybelle Angelique Ribeiro. 2000. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação de mestrado, IA/UNICAMP.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70. Utopia e Poesia no Clube da Esquina*.

<http://www.museudapessoa.net/clube/academia/tese5.PDF> - 16/11/09

Músicas do CD em anexo:

1. **Para Lennon e McCartney** – Márcio Borges, Lô Borges e Fernando Brant (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)
2. **Clube da Esquina** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento/Participação: Lô Borges (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)
3. **Canto latino** – Ruy Guerra e Milton Nascimento (*Milton* – Milton Nascimento 1970 – Odeon)
4. **Tudo que você podia ser** – Márcio Borges e Lô Borges **Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)
5. **San Vicente** – Milton Nascimento e Fernando Brant / Interpretação: Milton Nascimento (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)
6. **Paisagem na janela** – Lô Borges e Fernando Brant. Interpretação: Lô Borges (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 – EMI-Odeon)
7. **Minas** – **Novelli Minas** – Milton Nascimento 1975 – EMI-Odeon)
8. **Fé cega faca amolada** – **Milton Nascimento e Ronaldo Bastos / Participação: Beto Guedes** (*Minas* – Milton Nascimento 1975 – EMI-Odeon)
9. **Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)** – **Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Minas* – Milton Nascimento 1975 – EMI-Odeon)
10. **Ponta de Areia** – **Milton Nascimento e Fernando Brant** (*Minas* – Milton Nascimento 1975 - EMI-Odeon)
11. **Trastevere** – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (*Minas* – Milton Nascimento 1975 –

- EMI-Odeon)
12. **Fazenda – Nelson Ângelo** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)
 13. **Carro de boi – Maurício Tapajós de Cacaso** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)
 14. **Lua girou – Milton Nascimento** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)
 15. **Minas Geraes – Novelli e Ronaldo Bastos** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)
 16. **O cio da terra – Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda** (*Geraes* – Milton Nascimento 1976 – EMI – Odeon)
 17. **Credo** – Milton Nascimento e Fernando Brant. Participação: Grupo Tacuabé (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)
 18. **Ruas da cidade** – Márcio Borges - Lô Borges. Participação: Lô Borges (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)
 19. **Paixão e fé** – Tavinho Moura e Fernando Brant. Participação: Canarinhos de Petrópolis (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)
 20. **E daí? (A queda)** – Milton Nascimento e Ruy Guerra. (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)
 21. **Casamiento de negros** – Polo Cabrera – Folclore. Participação: Grupo Tacuabé (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 – EMI-Odeon)
 22. **O que foi feito deverá (Milton Nascimento - Fernando Brant) / O que foi feito de Vera (Milton Nascimento-Márcio Borges) Participação: Elis Regina** (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 – EMI-Odeon)
 23. **Clube da Esquina nº 2 – Lô Borges e Milton Nascimento / Interpretação: Milton Nascimento** (*Clube da Esquina* – Milton Nascimento e Lô Borges 1972 - EMI-Odeon)
 24. **Canción por la unidad de Latino America** – Pablo Milanes - Chico Buarque. Participação: Chico Buarque (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)
 25. **Reis e rainhas do Maracatu** (Tema dos estudantes do Samba de Três Pontas) – Milton Nascimento, Novelli, Nelson Ângelo e Fran. (*Clube da Esquina 2* – Milton Nascimento 1978 - EMI-Odeon)

26. **Nos bailes da vida** – Milton Nascimento e Fernando Brant (*Caçador de mim* 1981 – Ariola)
27. **Clube da Esquina 2** – Márcio Borges, Lô Borges e Milton Nascimento (*A Via-láctea* 1979 – Odeon)