

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

LEANDRO AGUIAR SEVERINO DOS SANTOS

**LIBERDADE E FRATERNIDADE EM PERFORMANCE: CLUBE DA
ESQUINA, 1972**

Niterói-RJ
2017

LEANDRO AGUIAR SEVERINO DOS SANTOS

**LIBERDADE E FRATERNIDADE EM PERFORMANCE: CLUBE DA
ESQUINA, 1972**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Beatriz Polivanov.

Niterói-RJ
2017

LEANDRO AGUIAR SEVERINO DOS SANTOS

**LIBERDADE E FRATERNIDADE EM PERFORMANCE: CLUBE
DA ESQUINA, 1972**

Data da defesa: 25 de maio de 2017

Banca de defesa

Prof^a. Dr^a. Beatriz Brandão Polivanov – Orientadora
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof^a. Dr^a. Simone Pereira de Sá – Examinadora
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Paulo da Costa e Silva – Examinador
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Niterói
2017

Agradecimentos

A todos aqueles que leram, comentaram e, de variadas outras formas, me apoiaram nesta jornada. É tanta gente que seria impossível citar a todos, mas destaco alguns cuja importância foi fundamental: aos professores e colegas da UFF, pelas sempre construtivas discussões e debates; a Bia, minha paciente orientadora, pelos valiosos conselhos; aos meus amigos, amigas e a meus irmãos, pelas infinitas “escutas rituais” de *Clube da Esquina* e pelo ensinamento empírico dos significados de *fraternidade*; e a Davi e Suzana, meus pais, os primeiros a acreditarem neste trabalho.

Resumo

Nesta dissertação, busco compreender a história de parte da MPB que se formou no período pós-AI-5, quando os ideais da contracultura chegavam ao Brasil, a indústria cultural ganhava musculatura e a globalização gerava novas controvérsias para a economia, a política e a cultura brasileira.

Ideais de *liberdade, brasilidade, fraternidade e resistência* perpassam a MPB produzida no intervalo que vai aproximadamente de 1964 a 1978. *Clube da Esquina*, lançado em 1972 e assinado por Milton Nascimento e Lô Borges, encarna estas ideias e trabalha parte das questões e disputas estéticas, discursivas e ideológicas que nortearam o desenvolvimento da MPB.

Analiso os elementos que fazem parte dessa *performance* de liberdade e fraternidade e a maneira como eles se articularam em torno de uma postura estética, e também política, de recusa à ditadura militar. Para tanto, discuto o álbum e os elementos que o compõem – capa, encarte, sonoridade etc –, bem como relatos dos músicos que participaram de sua concepção e materiais jornalísticos sobre *Clube da Esquina*. Amparado por Frith, Tatit, Sérgio Buarque de Hollanda e Martin Barbero, entre outros, procuro compreender as configurações da música enquanto textualidade verbo(áudio)visual onde se entrecruzam elementos de naturezas distintas (memória, sensibilidade, corpo, ritmo, palavra, uma história social), porém complementares, capazes de gerar interrogações, interpretações e de deflagrar sentido, muitas vezes reestruturando as convenções da linguagem nas quais elas se inserem.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Clube da Esquina; Música popular brasileira; Performance.

Abstract

In this research, I try to understand the history of part of “Brazilian popular music” (MPB) that emerged in the post-AI-5 period, when the ideals of the counterculture reached Brazil, the cultural industry gained muscle and globalization generated new controversies for Brazilian economy, politics, and culture.

Ideals of *freedom*, *brazilianness*, *fraternity* and *resistance* permeate the songs of MPB produced in the interval that goes from 1964 to 1978. *Clube da Esquina* embodies these ideas and works on the aesthetic, discursive and ideological issues and disputes that guided the development of MPB.

I thus analyze the elements that make up this *performance* of freedom and fraternity and the way in which they have been articulated around an aesthetic and political stance of refusal to military dictatorship. In order to do so, I analyze the album and the elements that compose it – cover, sound etc. – as well as reports of the musicians who participated in its conception and journalistic materials about *Clube da Esquina*. Supported by Frith, Tatit, Sérgio Buarque de Hollanda and Martin Barbero, I try to understand the configurations of music as a textuality where elements of different natures are intersected (memory, sensibility, body, rhythm, word, a social history), but complementary, capable of generating interrogations, interpretations and to trigger meaning, often restructuring the conventions of language in which they are inserted.

Keywords: Military dictatorship; Clube da Esquina; Brazilian popular music; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – INDÚSTRIA CULTURAL, CONTRACULTURA E DITADURA: TRAVESSIAS DA MPB	19
1.1 - Um disco de MPB?.....	20
1.2 - Fora (e dentro) do padrão.....	27
1.2.1 - “Woodstock, versão terceiro mundo”.....	34
1.3 - Entre o mundo, a mídia e Minas Gerais.....	38
1.4 - Qualificações de um drama.....	44
CAPÍTULO 2 – A CIDADE MODERNA VISTA DESDE A ESQUINA	51
2.1 - Eu sou da América do Sul.....	52
2.1.1 – San Vicente e a América Latina de Milton e Brant.....	55
2.2 - Belo Horizonte, cidade planejada.....	57
2.3 - De novo na esquina.....	63
2.3.1 – Ame-o ou deixe-o.....	69
2.4 – O rural, o urbano, o arcaico e o moderno.....	72
2.4.1 - “Passa bonde, passa boiada, passa trator e avião...”.....	75
CAPÍTULO 3 – UM TREM AZUL: AMIZADE, LIRISMO E A ATMOSFERA DE CLUBE DA ESQUINA	82
3.1- O engajamento pressuposto do Socorros Costa.....	85
3.1.1 – A “combatividade estética” e o elo comunicativo.....	88
3.2- Nos estúdios da EMI-Odeon.....	91
3.2.1 – A voz do amigo, a lisergia e o intimismo.....	93
3.2.2 - “Som cru”, existencialismo e fossa.....	97
3.3- Bossa, jazz, rock e o novo Milton.....	99
3.4- Angústia, tensão e os recados à posteridade.....	104
CONCLUSÃO – A ATMOSFERA ESPECÍFICA DE <i>CLUBE DA ESQUINA</i>	110
ANEXOS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
DISCOGRAFIA CITADA	126

Introdução

Não há uma justificativa racional para a existência (...) a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético (...) nisso reside, em boa parte, o papel da arte em relação: constituir um sentido da vida. (Nietzsche, 1992, p. 19)

Nesta dissertação sobre *Clube da Esquina* – o enigmático e aclamado álbum de Milton Nascimento e Lô Borges lançado em 1972 – busco, mais do que analisar as canções de Milton, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e dos irmãos Borges ou do que fazer um elogio aos artistas *resistentes* à ditadura militar, compreender a história de parte da MPB – a MPB do “grupo dos mineiros” – que se formou no incerto período do pós-AI-5, quando os ideais da contracultura chegavam ao Brasil, a indústria cultural ganhava musculatura e a globalização gerava imprevistas controvérsias para a economia, a política e a cultura brasileira.

Parto de algumas premissas que, ainda que possam parecer evidentes, explicito-as aqui. Por meio da música *massiva* moderna, como defende o etnomusicólogo John Blacking, experimentamos a ideia de lugares e tempos específicos, a um só tempo reais e imaginários: a música, descreve Blacking (1987), “trata-se essencialmente da experiência estética e da expressão criativa de indivíduos em comunidade, trata-se do compartilhamento de sentimentos e ideias”¹. Assim, se ouvimos, por exemplo, funk, somos transportados (com maior ou menor intensidade, a depender do ouvinte) para o ambiente dos bailes funk, vivenciamos por alguns minutos a sociabilidade da periferia de uma grande cidade ou, dependendo também do funk, participamos de uma festa *ostentação*. As condições para tanto estão dadas nos recursos linguísticos, poéticos, melódicos, narrativos e performáticos do funk, que não por menos move tantas paixões e preconceitos: produzido e performado majoritariamente por jovens negros das periferias, ouvi-lo é entrar em contato com esse *outro* que, para muitos, está ornamentado de estigmas e lugares-comuns, e esse contato, para alguns ouvidos, é traumático e deve preferencialmente ser evitado. Grosso modo, é esse caráter de experiência que caracteriza os gêneros musicais: a sonoridade do *heavy metal*, assim, remete aos grandes shows lotados, à certa estética ocultista, aos cabeludos vestidos de

¹ Tradução minha para: “*Music is essentially about aesthetic experiences and the creative expression of individual human beings in community, about the sharing of feelings and ideas.*” (BLACKING, 1987, p. 146)

negro e à pancadaria ritual que acompanha os solos agressivos da bateria etc.; ou o reggae, que, no que se tornou também um clichê, associa-se à tranquilidade e à calma de uma paisagem tropical e contrasta o agito da *Babilônia* contemporânea à leveza *resistente* dos efeitos da maconha.

Estas *experiências*, embora individuais e sensíveis, são estruturadas por um conjunto de fenômenos e processos comunicacionais. Procedimentos e idiosincrasias da indústria fonográfica e dos estúdios de gravação, das rádios e canais de televisão, da própria notação musical, da dinâmica que dá vida e cria diferenças entre os gêneros musicais, da crítica especializada, assim como das análises acadêmicas, acabam influenciando tanto na formatação das canções quanto em nossos gostos pessoais e percepções da música. *Compreender* a música moderna, parafraseando Simon Frith (1997), não é olhar para os “significados” das letras ou “decodificar” elementos musicais, mas notar como, do seio de todos esses processos de mediação, emerge a experiência musical. É pela estesia da música, escreve Frith, que o social, o sensual e o emocional se deixam ver em *performance*².

Assim, entendendo a MPB como “arqui-gênero” musical³ e também *midiático*, investigo os tempos, lugares e disputas aos quais ela remete. Ideais de *liberdade, brasilidade, fraternidade e resistência* perpassam as canções da MPB produzidas no intervalo que vai mais ou menos de 1968 a 1979, e talvez mais do que muitos álbuns do período *Clube da Esquina* encarna estas ideias e trabalha grande parte das questões e disputas estéticas, discursivas e ideológicas que nortearam o desenvolvimento da MPB.

Analiso, então, os elementos que compõem essa *performance* de liberdade e fraternidade e a maneira como eles se articularam em torno de uma postura estética, e também política, de recusa à ditadura militar. Para tanto, decompou o álbum e seus elementos – capa, encarte, sonoridade etc –, bem como relatos dos músicos que participaram de sua concepção e materiais jornalísticos sobre *Clube da Esquina*.

² Tradução minha para: “*The critical issue, in other words, is not meaning and its interpretation-musical appreciation as a kind of decoding- but experience and collusion: the “aesthetic” describes a kind of self-consciousness, a coming together of the sensual, the emotional, and the social as performance*”. (FRITH, 1997, p. 272)

³ Mais à frente me aprofundo na distinção entre gênero e arqui-gênero musical. Por ora, basta dizer que sigo o entendimento de Marcos Napolitano, que em *Seguindo a canção* defende que “a sigla MPB se tornou sinônimo vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição (...) com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz” (2001, p. 7).

Caetano Veloso, em sua *Verdade Tropical*, aponta para o caráter quase forçoso de *resistir* ao regime militar que se apresentava aos jovens músicos, que em suas palavras se viam “em meio a uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos atos individuais” (1997, p. 219). Em vez de enaltecer essa “resistência” –, que, afinal, era quase uma imposição aos artistas que se vinculavam à MPB –, meu objetivo é compreender como esta ideia, entre outras, foi articulada nas produções do período e quais foram as “soluções estéticas” – e, portanto, comunicacionais e políticas – encontradas em *Clube da Esquina*. Junto da *resistência*, outras ideias como as de *brasilidade, fraternidade e mineiridade* tampouco serão tomadas como fixas, mas como termos em nome dos quais se avolumaram discussões ideológicas, disputas e, novamente, novas exigências estéticas. A entrada (ou não) dos elementos estrangeiros na música brasileira, simbolizados na figura da guitarra elétrica, a necessidade (ou não) de tomar partido frente ao momento político, o papel da música na construção de um imaginário nacional, a paranoia e o anseio de correr livre pelas estradas, ruas e esquinas do Brasil dão o tom de *Clube da Esquina*, daí sua escolha como objeto central da análise.

O álbum traz canções que tratam, em suas letras, de temas como o amor e a melancolia (“Um gosto de sol”, por exemplo), que remetem, em sua sonoridade, a um imaginário mineiro e interiorano (“Paisagem da janela”), que se valem de atmosferas fantásticas, alucinantes e misteriosas (“Os povos”, “Estrelas”), que abordam os primórdios da exploração do interior do Brasil, ao mesmo tempo que fazem referência aos movimentos de contestação ao regime militar (“Saídas e Bandeiras”, nº 1 e 2), além de composições instrumentais e intimistas (“Clube da Esquina Nº 2” e “Lília”). A gravação do disco se dá quando o Brasil passa por um dos períodos mais violentos da ditadura estabelecida em 1964, o que forçou vários artistas a se exilarem ou fugirem para o exterior, como foi o caso de Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Chico Buarque, entre outros. Canções como “Pelo amor de deus” e “San Vicente”, seja pelas histórias intrincadas que narram ou pela ambiência trágica que instituem, refletem também este momento.

O conceito de *performance* proposto por Paul Zumthor (2007), tomado como o momento do “choque de cognições” que envolve tanto a produção quanto a recepção musical e por meio da qual se estabelecem as condições da interação e fruição sensíveis

e afetivas (constituindo, também, as “regras” dos gêneros musicais) será o norte da investigação. É pela *performance* – este entroncamento das “estratégias sensíveis” das quais fala Muniz Sodré (2006) com as “estruturas da sensibilidade” conceituadas por Raymond Williams (2011) – que *Clube da Esquina* invoca ideais como os de *mineiridade, liberdade, brasilidade, resistência e fraternidade*. O disco, enfim, *performa* as condições de sua apreensão pelo ouvinte.

Procuro abordar a música como *texto*, um artefato formalmente arranjado de modo a gerar uma relação comunicativa e estética entre sujeitos, seguindo a definição de Bruno Leal (2010). *Clube da Esquina* será tratado, então, como *ato* comunicativo, um *texto* que configura e organiza um conjunto de significados que estavam latentes naquele ano de 1972 e que, através da memória — e das canções, como escreve Carlos Mendonça (2012), que muitas vezes funcionam como “cápsulas de memória” - chegam até nós. Atentar para essa condição *textual* da música implica compreender seu caráter *relacional*: os significados que emergem por meio de *Clube da Esquina* dizem do próprio álbum, de seu tempo histórico, daquele que ouve e de um todo maior, de uma coletividade. A *experiência*, portanto, é individual e também social. Concordando com Michel de Certeau, “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações sociais” (1998, p. 38).

Visto assim, o álbum surge como o resultado de um processo de mediações que reúne uma série de entidades. Ele está sempre *em relação com*, sempre *numa dimensão histórica*. Como *texto*, realoca significados, o que quer dizer que por mais que se furte a comentar ativamente ou se posicionar de forma engajada perante seu contexto, o álbum *sempre e invariavelmente* atua política e ideologicamente. A noção de *dispositivo* proposta por Foucault (2001) também é útil para se encarar o álbum: trata-se de um sistema de operações técnicas, tecnológicas, semióticas, linguísticas, antropológicas e sociais, uma rede estabelecida entre elementos diferentes entre si e composta por códigos de linguagem que geram sentido. Contexto, enunciado e tecnologia tornam-se um na figura do dispositivo, ou, como é o caso aqui, no álbum de música.

Outros já se dedicaram a escutar atentamente os sons e os sentidos de *Clube da Esquina*, e vale apresentá-los aqui. Entre entrevistas e histórias, destaco o clássico *Os sonhos não envelhecem*, relato escrito por Márcio Borges, que viveu de perto as histórias do grupo. Há também o livro de entrevistas da coleção *O Som do Vinil* em que

o ex-bateristas dos Titãs Charles Gavin conversa com Milton e Lô Borges sobre *Clube da Esquina*. Ainda, qualquer trabalho sobre a obra dos mineiros (mas que não eram só mineiros...) ficaria incompleto se ignorasse os incontáveis depoimentos disponíveis no site do Museu Clube da Esquina.

Na academia, canções como *Morro Velho*, *Travessia* e *Paisagem da janela* despertaram interesse entre músicos, gente das letras, historiadores, cientistas sociais e, agora, em estudiosos das mídias. Ciro Canton, na Sociologia, e Rafael Senra, na Letras, abordam a obra de Milton e Lô de uma perspectiva histórica, dissecando a poesia das canções de forma a apontar a vinculação destes com os movimentos de oposição aos militares então no poder. Canton (2010) encontra as raízes estéticas, poéticas e políticas dessa *performance* em certo “romantismo revolucionário” que acompanharia uma diversidade de formas expressivas que não se extingue na MPB, enquanto Senra (2010), por outra via, vê a *resistência* do grupo ligada a um sentimento de *mineiridade* que, na análise do autor, é específica a eles. Embora interessantes e dignos da leitura, os dois trabalhos faltam, na opinião deste jornalista, em apontar outras vinculações que não só com a *mineiridade* ou com o *romantismo revolucionário*: com a indústria fonográfica, por exemplo, com o aparato midiático que envolve e conforma toda a produção musical e com as hierarquias que distinguem gêneros como o *jazz*, a bossa nova, o samba ou o brega.

Outros dois estudos, um do historiador Luiz Garcia e outro da socióloga Sheyla Diniz, dão conta da dimensão da obra de Milton dentro do quadro de distinções e relações estéticas e midiáticas da MPB. Garcia (2006) trata da aproximação com o rock e o *jazz*, dos diálogos entre Minas e o mundo nas canções de Milton e Lô e das disputas em torno do *nacional* em que os mineiros tomam parte. Já Diniz (2012) traz um amplo panorama do impacto, entre os músicos de *Clube da Esquina*, da chegada e adaptação da contracultura e do movimento *hippie* no Brasil, diz dos embates criativos com os tropicalistas e, mais uma vez, chama atenção para a forte presença de elementos *mineiros* nas composições do grupo. Instigantes, estes trabalhos, contudo, dão pouca atenção à materialidade mesma da música: ao lugar do corpo na experiência, à tessitura da voz, ao compasso da bateria ou a distorção da guitarra, que, como diria Frith (1997), contribuem decisivamente nas “maneiras de estar no mundo” engendradas nas canções e nos acordes da MPB.

Na música, dois pesquisadores levantam questões relevantes sobre o *Clube da Esquina*. A primeira é Thais Nunes, que, na Unicamp, defendeu uma dissertação de mestrado (2005) e uma tese de doutorado (2015) sobre a *especificidade sonora* e a voz de Milton. A autora remete aos caminhos melódicos e harmônicos percorridos pelo músico, apontando para as soluções *incomuns* e *irregulares* de sua sonoridade, o que ela relaciona aos ideais e a uma memória que, novamente, aciona ideias de *mineiridade*. Já Wilson Lopes (2010), que além de pesquisador é guitarrista da banda de Milton Nascimento desde meados dos anos 1990, vê na proximidade dos mineiros com o *modalismo*, forma musical menos apegada ao ritmo que à melodia, uma ligação com o universo estético e às práticas criativas da *nouvelle vague*. Mas, ainda que mais específicos e detalhados do que este trabalho jamais poderá ser, estes dois autores, como aliás é esperado de estudos que atentem às estruturas musicais, deixam escapar, em alguns momentos, outros fatores estruturais tão determinantes quanto as escalas, as claves e as tônicas: os grupos e espaços em que tais sons reverberam, as disputas em torno de seus significados, seu contexto histórico, entre outros. Sem negar a importância de todos os trabalhos citados, são essas lacunas que pretendo começar a preencher.

Toda cultura tem a ver com produzir, renovar e refazer sentidos. É partindo também desta premissa que analiso como as tensões, disputas e valores que cercavam a produção cultural e a sociedade brasileira após 1964 (e, volta e meia, nos assediam ainda hoje) emergem em *Clube da Esquina*. Busco, assim, chamar a atenção para questões que, por sua natureza ampla e dinâmica, parecem nunca se esgotar: qual foi o papel ocupado pela MPB nesses embates culturais, políticos e ideológicos? Como ocorre a produção de sentido nesses produtos musicais que cada vez mais foram se estabelecendo como massivos? Como se deram as reapropriações e trocas simbólicas entre contextos geográficos, sociais e temporais diversos nesta música? Como, parafraseando novamente Simon Frith, a MPB, em performance, reflete e produz valores e ideias perenes no tecido social⁴?

De minha parte, as muitas vezes em que ouvi *Clube da Esquina* – não raro seguindo os “códigos de escuta” do álbum, ou seja, acompanhado de amigos e bebendo cerveja em Minas Gerais ou no Rio de Janeiro – me apontam alguns caminhos para responder (quase sempre com outras perguntas) estas questões. Os solfejos e as

⁴ Tradução minha: “the question is not how a piece of music, a text, “reflects” popular values, but how-in performance-it produces them” (FRITH, 1997, p. 270)

modulações da voz de Milton, as complicadas harmonias, os arranjos “barrocos” e as letras poéticas e em sua maioria enigmáticas e melancólicas caminham, de alguma forma, em paralelo a um universo afetivo e estético mineiro que para mim, que nasci em Belo Horizonte, é quase tangível. *Clube da Esquina* performa esse caminhar, remete a um imaginário e, no remeter, ajuda a (re)construí-lo. Feita esta constatação, de que responder à música é se identificar nela⁵, resta a questão: como *Clube da Esquina* trabalha e materializa estes elementos estéticos ditos *mineiros*? Creio que a resposta possa ser uma pista para entender parte da questão tão abrangente sobre a produção de sentido nos produtos musicais *massivos*.

Por outro lado, pensando nas disputas entre os gêneros musicais, *Clube da Esquina* em nada lembra a excentricidade e o discurso iconoclasta dos tropicalistas, mas aproxima-se deles na abertura ativa às influências da música inglesa, latina e estadunidense e na assimilação dos procedimentos harmônicos da bossa nova. Ao mesmo tempo, mantém proximidade com uma MPB engajada num discurso nacionalista de oposição à ditadura, sem, contudo, defender com unhas e dentes, como estes fizeram, certa “brasilidade original” da música nacional. É como se o disco apontasse para um caminho *do meio* na MPB, conciliando elementos antes vistos como divididos. Que este “acordo conciliador” tenha algo de “mineiro”, como se diz dos políticos do Estado, é algo a se especular...

Trata-se, enfim, de um disco produzido num ponto de curva da trajetória da indústria fonográfica no Brasil, quando o capital estrangeiro dava forma a um novo esquema de organização nas gravadoras, mais profissional, internacionalizado e “mediatizado”. As marcas do transe político e o caráter “missionário” que a bossa nova tardia se autoatribuiu, desdobrando-se em MPB, também se fazem presentes no álbum. Olhar para esse momento agônico protagonizado pela juventude envolta nos debates da MPB – e do Cinema Novo, do teatro de arena, da poesia marginal, entre tantas outras manifestações — pode ajudar a entender parte do papel ocupado pela música na cultura e comunicação brasileira durante os “anos de chumbo”, outra das questões mais abrangentes que inspiram esse trabalho.

⁵ Como escreveu Simon Firth (1997, p. 272), “*music gives us a way of being in the world, a way of making sense of it: musical response is, by its nature, a process of musical identification; aesthetic response is, by its nature, an ethical agreement*”.

Assim, no primeiro capítulo abordo a formação da MPB como arqui-gênero musical e midiático, chamando atenção para suas relações (muitas vezes paradoxais) com a indústria fonográfica que se globalizava, com o *rock*, a contracultura e com a juventude universitária mais ou menos unida em torno da ideia de *resistir* ao regime militar. O fio da meada, como nos demais capítulos, será a trajetória de Milton, Lô e dos músicos e compositores envolvidos em *Clube da Esquina*, desde os primeiros anos em Belo Horizonte até a firmação de um lugar canônico no panteão da MPB. Também nesta primeira parte, busco problematizar o discurso e os procedimentos estéticos deste gênero musical, que, como veremos, têm em certo conceito de *modernidade* e *tradição* da música brasileira seu principal ponto de apoio. Andando junto destas questões, discuto parte da história da gravação e alguns dos antecedentes de *Clube da Esquina*.

No capítulo seguinte, me aprofundo na *trama* do álbum, nos *cenários* em que ela toma lugar e no *tempo*, real e imaginado, em que ela se desenrola. Parto para as relações dos músicos com o interior do país e com estrada, com a cidade, suas avenidas e ruelas e com Minas Gerais – sempre tendo em conta que estes espaços, também físicos e simbólicos, são a arena de conflitos em torno de significados atravessados por afetos, discursos midiáticos e políticos, determinações econômicas e uma gama de ideologias divergentes.

A minha hipótese é de que os recursos estéticos e performáticos explorados em *Clube da Esquina*, marcados, como não poderia deixar de ser, pelas relações que estes artistas mantiveram com tais espaços, se orientam pelos signos de *liberdade*, *fraternidade* e *resistência*. E se em alguns momentos estes recursos apontam para um imaginário relacionado à formação histórica do Estado de Minas Gerais, aproximando-se de um mundo afetivo, como se diz, *tipicamente mineiro* (que se deixa ver, por exemplo, no encarte do álbum e na sonoridade de algumas canções), em outras ocasiões a noção de *mineiridade* parece associar-se a uma memória de Minas que o projeto econômico aprofundado durante o regime militar – mas que, mesmo antes, se evidenciava no traçado urbanístico de Belo Horizonte – ambicionou apagar. Na tentativa de *rastrear* estas relações, retomo parte da história de Minas e de sua capital, construída no final do século XIX, dialogando com autores que tratam das distinções e atritos entre espaço, lugar e significado, como Martín-Barbero, Sérgio Buarque de Hollanda, Eni Orlandi e Walter Benjamin.

Por fim, talvez mais do que a originalidade de um guitarrista ou que a poesia de um compositor, o que distingue e dá profundidade à música é o tipo de experiência, e, portanto, de comunicação que é firmada com o ouvinte. Amizade, liberdade e intimismo são alguns dos elementos que *Clube da Esquina* busca traduzir lírica e musicalmente. Serão, por isso, analisados no terceiro capítulo. Buscarei compreender como o álbum trabalha estes elementos e como, do encontro entre sujeitos de diferentes gerações, com formações musicais distintas e contextos sociais outros, foi surgindo, de *dentro* da indústria, uma nova sonoridade.

Elementos paratextuais influem nessa relação, bem como a materialidade das canções. Meu objetivo no terceiro e último capítulo é analisar alguns traços das experiências estéticas pressupostas em *Clube da Esquina*, procurando entender os horizontes estéticos a elas relacionadas e as “estratégias sensíveis” presentes no disco – a sonoridade das canções, a capa, o encarte etc. Concordando com autores *pragmatistas* como Iser (2002) e Jauss (2002), parto da premissa de que convenções e práticas de escuta permeiam nossa experiência com a música, mas é na tensão, nas reacomodações e rompimentos dessas convenções que *uma* experiência emerge.

“Muitas vezes percebemos um potencial ambiente do texto”, escreve o filósofo Hans Gumbrecht em “Atmosfera, ambiência e *Stimmung*”, “a partir da irritação ou do fascínio que uma palavra ou um pormenor nos provoca – o palpito de uma diferença de tom ou de ritmo” (2014, p. 29). Será buscando compreender esses pormenores e apoiado, entre outros, em Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, que analisarei *Clube da Esquina*, procurando entender quais atmosferas o disco procura instituir e quais elementos aí cooperam.

Entre o relato jornalístico, o ensaio acadêmico e sempre guiado pela empiria – que, no caso, tem a ver com as afetações que me causam *Clube da Esquina* e com a ficção que se desenrola em suas canções –, procuro situar a *experiência* do álbum dentro de seu intrincado contexto histórico. Não houve linearidade nos processos que deram forma a MPB e a cultura brasileira nos anos 1960 e 1970, e a redação da dissertação ambiciona evitar falsas divisões e narrativas lineares; certas idas e vindas do texto e rupturas aparentemente abruptas, portanto, são intencionais e, esperamos, didáticas. Busco, enfim, compreender as configurações da música enquanto textualidade verbo(áudio)visual onde se entrecruzam elementos de naturezas distintas (memória,

sensibilidade, corpo, ritmo, palavra, uma história social), porém complementares, capazes de gerar interrogações, interpretações e de deflagrar sentido, muitas vezes reestruturando as convenções da linguagem nas quais elas se inserem.

CAPÍTULO 1 – INDÚSTRIA CULTURAL, CONTRACULTURA E DITADURA: TRAVERSIAS DA MPB

Nesta primeira parte, procuro reconstruir as relações que deram forma à MPB em seus primeiros anos, investigando como e onde os músicos de *Clube da Esquina* aí se situaram. Nascida no início dos anos 1960 como um “braço” desprendido da bossa nova, a “música popular brasileira”, entendida como arqui-gênero musical e midiático, herdaria dela parte do prestígio de “música séria”, tanto por suas complexas harmonias e pela sofisticação das composições quanto pelas construções discursivas que a MPB chamou para si – destacando-se, aí, as ideias de “modernidade e tradição” da “linha evolutiva” da música nacional.

A imprensa e a crítica especializada, as redes de televisão e a indústria fonográfica – reunidos por Adorno sob o apelido de Indústria Cultural – desempenharam papel fundamental na firmação da MPB. Por isso, busco compreender como, desde esses processos nos quais os artistas se viam inseridos, surge o produto final do álbum de música. O foco é o disco *Clube da Esquina*. Ao analisar parte de seu histórico, pretendo apontar para o modo como os músicos da MPB se introduziram num mercado já globalizado de produção e consumo de “bens simbólicos”.

Clube da Esquina foi lançado no ano de 1972, quando o Ato Institucional nº 5, o “golpe dentro do golpe” levado a cabo pelo regime militar, operava em alta. A repressão era grande, trazendo consequências para os músicos e artistas. Mais ou menos nessa época, Eramos Carlos lança *Banda dos Contentes*, seu disco de caráter mais político e contestatório, os Novos Baianos gravam *Acabou Chorare*, aproximando o ideário baiano ao *rock* psicodélico, Gal Costa apresenta *Índia*, disco repleto de experimentações lisérgicas, e Gilberto Gil, influenciado tanto pelos Pífanos de Caruaru quanto por Jimi Hendrix, lança o *Expresso 2222*. Os exemplos são muitos, e incluem discos de Tom Zé, Rita Lee, Jorge Mautner, Tim Maia, Odair José, Raul Seixas, Caetano Veloso, Jorge Ben, Os Mutantes, Chico Buarque e Jards Macalé, entre tantos outros. Em comum, essas produções indicam outras vinculações que marcaram a música brasileira nesses anos: com o *rock* e seu imaginário contracultural e com a ideia de *resistência* ao regime militar. As adaptações pelas quais o *rock* e a contracultura passaram para encontrar lugar num Brasil em franco processo de industrialização e a construção de uma postura

resistente por parte dos músicos da MPB são, também, parte dos interesses deste capítulo.

1.1 Um disco de MPB?

Uma sequência de quatro acordes ao violão, tocados de modo a realçar ora as notas agudas, ora as graves, dá início a “Tudo que você podia ser”, primeira faixa de *Clube da Esquina*. O acento do instrumento dá colorações líricas à sequência, lirismo logo confirmado pela voz de Milton Nascimento que, concluída a abertura, passa a guiar a melodia. Renomado por seus trabalhos anteriores – o músico já havia gravado com Herbie Hancock, famoso pianista de uma das formações do quinteto de Miles Davis, e tivera diversas canções interpretadas por Elis Regina –, Milton realizava ali seu trabalho tido por muitos como o mais ambicioso. Lô Borges, por sua vez, era um talentoso e precoce beatlemaníaco de dezoito anos, recém-saído da escola e que só pôde participar do disco após receber dispensa do serviço militar. Para a posteridade, o álbum lançado em 1972, no conturbado período pós-AI-5, e em cuja capa figuram dois meninos, um de pele branca, sorriso esperto, cabelos brilhantes e pés sujos, o outro de tez negra, casaco surrado e cara fechada, ficaria conhecido como um dos monumentos da chamada “música popular brasileira”.

Gravado nos estúdios da EMI-Odeon, uma das maiores gravadoras da indústria fonográfica internacional, o disco é obra de um coletivo de músicos, em sua maioria mineiros, cujos principais integrantes foram os irmãos Márcio e Lô Borges, Milton Nascimento, Nelson Angelo, Fernando Brant, Beto Guedes, Wagner Tiso, Toninho Horta, o carioca Ronaldo Bastos, o pernambucano Novelli e a banda de rock progressivo Som Imaginário, composta na época por Tavito, Rubinho “batera”, Paulinho Braga e pelos também cariocas Luiz Alves e Robertinho Silva. Além de ser o primeiro disco duplo de estúdio prensado em terras brasileiras, *Clube da Esquina* destacou-se por uma sonoridade que fundia elementos do *jazz*, do *rock* inglês e da psicodelia de fins dos anos 1960, das cantigas de roda e da música folclórica mineira, da música sacra, da bossa nova e da *nueva canción* latino-americana. Linguagens e gêneros musicais

distintos, originários de diferentes partes do mundo e que transitam do erudito ao *pop* e popular estabelecem diálogo no disco.

Mas à parte as muitas influências, *Clube da Esquina* é percebido como integrante – e, mais do que isso, como um dos álbuns fundamentais – da MPB. Na lista dos “100 discos essenciais da música brasileira”, organizada pela revista *Rolling Stone Brasil* e para a qual foram consultados 60 “eleitores”, entre jornalistas, produtores e pesquisadores, *Clube da Esquina* figura na 7ª posição. Os Mutantes e Raul Seixas, para ficar em dois exemplos de quem também promoveu aproximações entre o rock e outros gêneros tidos por “regionalistas” como o baião, o maracatu e o samba, embora constem na lista – *krig-Ha Bandaló!*, de Raul, ocupa o 12º lugar, e *Os Mutantes* é o 9º –, estão identificados pela revista como discos de rock, não de MPB. Outra observação: os seis álbuns mais bem posicionados que *Clube da Esquina* são de artistas hoje vinculados ao imaginário da MPB: Jorge Ben, Secos & Molhados, João Gilberto, Chico Buarque, o grupo da Tropicália e os Novos Baianos⁶, o que indica o lugar de prestígio ocupado pela sigla junto à crítica especializada.

O que, então, faz de *Clube da Esquina* um disco de MPB? E o que faz da mpb, a MPB?

O crítico musical Simon Frith propõe, em *Performing Rites*, que os gêneros musicais não são determinados exclusivamente pela forma ou pelo estilo em que o texto musical se apresenta, mas pela percepção que o ouvinte tem desse estilo e de seu significado, o que é definido sobretudo no momento da performance do artista⁷. Por isso, importam os gestos dos músicos e de sua audiência, as técnicas musicais e de gravação e as maneiras como elas serão instrumentalizadas, a narrativa das canções e o modo como elas operam retoricamente, os paratextos da música – encarte e capa dos álbuns, por exemplo –, as relações midiáticas e comerciais por detrás dos palcos e estúdios e as associações ideológicas e políticas entre o som, o artista e, novamente, o público.

Algumas razões cooperam na percepção de *Clube da Esquina* como *um clássico* da MPB: Milton foi competidor recorrente nos festivais de música de meados dos anos

⁶ A lista completa pode ser acessada pelo link: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Último acesso em 27/06/2016.

⁷ Tradução minha: “Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience’s perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance. Performers can thus shape, reinforce or even change genre” (FRITH, 1997, p. 53).

1960 como o Berimbau de Ouro, o Festival da Música Popular da Record e o Festival Internacional da Canção. Se observamos a lista de vencedores destes concursos – Elis Regina, Chico Buarque, Nana Caymmi, o próprio Milton, Vinícius de Moraes, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e Tom Jobim, entre outros – fica claro que havia uma orientação por parte das comissões julgadoras de promover a bossa nova e a MPB que então se firmava. Como lembra Robertinho Silva, baterista da banda de Milton na época, o cantor já surgiu no cenário nacional “cheio de razão” pelo feito inédito de classificar três músicas para a final do Festival Internacional da Canção de 1967⁸.

Também por isso, os quatro discos de Milton anteriores a *Clube da Esquina*, embora se aproximem do jazz e do rock, foram na época qualificados como música brasileira “séria e tradicional” (GARCIA, 2006, p. 199). Reportagens do período qualificam Milton como hermético e sofisticado – uma “esfinge a ser decifrada”, na opinião da revista *Veja* (GARCIA, p. 198). Já em seus shows, muitos deles no circuito universitário, Milton costumava se apresentar de peito nu, num visual que, para a reportagem d’O Pasquim, remetia a algo de “afro” e “primitivista” (GARCIA, p. 197).

Tais percepções se devem também às relações pessoais, musicais e de trabalho que Milton começava a cultivar: recém-apresentado a Baden Powell, Elis Regina e Paulinho da Viola, Milton já frequentava o círculo dos novos artistas da MPB e se mudara para o Rio de Janeiro, centro para o qual convergiam os músicos, sejam mineiros, baianos, paulistas, pernambucanos, paraibanos ou gaúchos. Além disso, havia regravado, em 1969, canções de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi, dos quais se tornara “afilhado” musical, e teve como banda de apoio em seu disco de estreia o Tamba Trio, clássico conjunto de bossa nova instrumental liderado por Luiz Eça e que acompanhava na época Nara Leão e Carlos Lyra. Esse primeiro disco contou com arranjos de Eumir Deodato, um dos mais renomado entre os arranjadores brasileiros, ligado a figuras como Wilson Simonal, Aretha Franklin, Frank Sinatra e João Donato.

Essa teia de relações pessoais e profissionais, associada à maneira como Milton se apresentava em palco, aos seus procedimentos de criação e à sonoridade de suas canções, vão contribuir para que *Clube da Esquina* seja percebido como um álbum de MPB. Ainda, associa-se às produções do gênero no início dos anos 1970 certa ideia de

⁸ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/robertinho-silva/>. Acessado em 19/02/2017.

música “artesanal”, independente das imposições do mercado. Embora não encontre par na realidade – pois as atuações das mídias televisivas e impressas, bem como da indústria fonográfica internacional, são parte do que viabilizou o surgimento e a afirmação do lugar de prestígio da MPB –, esta ideia serviu para retroalimentar os discursos em torno dos artistas associados à sigla: é comum ouvirmos que Chico Buarque é um poeta, não um artista ligado ao *show bizz*; Caetano e Gil, dois gênios, não profissionais do mundo da música; Milton Nascimento, um ser tocado pela inspiração transcendental, não alguém atravessado pelas disputas e tendências musicais de seu tempo. Cooperam aí, além da sonoridade, dos recursos gráficos das capas dos álbuns etc., a proximidade destes artistas com a classe estudantil e uma postura de engajamento contra a ditadura militar instituída em 1964 – tudo o que, enfim, compõe a *performance* do artista.

Por fim, poucos discos da MPB nasceram “clássicos”, e *Clube da Esquina* provavelmente não pode ser considerado um deles. Apesar da crítica favorável à época, o álbum não se firmou como um sucesso de vendas imediato, e o lugar de prestígio que ele hoje ocupa passa também por regravações famosas de algumas de suas canções, como “Trem Azul”, na voz de Tom Jobim, “Cais”, com Elis Regina, e as inúmeras versões de “Um girassol da cor do seu cabelo”.

Foi se cristalizando, então, a imagem de Milton como a de um artista *genuinamente* brasileiro, antropófago em relação aos gêneros musicais como o rock e o jazz, mas atento à tradição e às “raízes” da música nacional. Tal percepção – construída pelo artista, pela mídia e pelo público – vai ao encontro das expectativas em torno das quais gravitava a nascente MPB.

É notório o papel desempenhado pela música popular, que, ao lado do futebol, foi diversas vezes acionada na construção de um imaginário nacionalizador. Enquanto Getúlio Vargas, que em 1930 assumia interinamente o posto de chefe de Estado num país convulsionado por divisões regionais, procurou promover o samba como gênero brasileiro por excelência⁹ – justo o samba, que no início do século XX constituía flagrante e levava à prisão os bambas que se arriscavam nas ruas com suas violas –,

⁹ O governo Vargas criou, entre outros, a Rádio Nacional, veículo estatal que ajudou a difundir o samba, e patrocinou sambistas alinhados ao Estado Novo como Ataulfo Alves e João de Barro. Ver: <http://www.usp.br/agen/repgs/2004/pags/096.htm> (último acesso em 27/06/2016).

Juscelino Kubitschek associou como pôde a sua imagem à da bossa nova, gênero que resumia a modernidade e o frescor que o presidente buscou representar¹⁰. A MPB, num momento posterior, se formou nesse mesmo cenário de disputas e apropriações simbólicas. Como assinala o historiador Luiz Henrique Garcia, a MPB estava

inserida em um contexto de importantes transformações na história da música brasileira: do projeto modernizador lançado pela bossa nova, passando pela efervescência dos embates em torno do “nacional” e do “popular” durante os anos 60 – em geral sintetizados pela oposição entre a MPB dita “nacionalista e engajada” e o tropicalismo, e chegando por fim à consolidação da MPB como categoria que estabelecia o marco de prestígio e “bom gosto”, não apenas em relação ao momento, mas também no diálogo com seu passado (GARCIA, 2006, p. 11)

Os artistas da MPB dos anos 1960, mais que uma estética que os unificasse, expressavam o desejo de dar continuidade ao “projeto modernizador” da bossa nova, assumindo o discurso da linha evolutiva¹¹ e da modernidade e tradição da música brasileira. Mais que um gênero musical ou movimento artístico, a MPB formou-se, nas palavras do pesquisador Marcos Napolitano, como “instituição cultural que se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 1960” (2001, p. 7).

O “Samba da Benção”, composto em 1967 por Baden Powell e Vinícius de Moraes, é ilustrativo desse discurso: inspirado na sonoridade dos pontos de umbanda (Vinícius e Baden chamavam suas produções desta época de “afrossambas”), a letra reflete sobre as motivações espirituais do samba, explicando o que é preciso para se “fazer um samba com beleza”. Ao final da canção, o poeta declama um texto onde presta reverência – pede a benção – aos sambistas das décadas de 1920, 30, 40 e 50: Caymmi, Cartola, Ismael Silva, Nelson do Cavaquinho, Ary Barroso, Heitor dos Prazeres, Cyro Monteiro e Nonô, entre outros, são citados como vinculados à “linha direta de Xangô”, à qual o próprio Vinícius diz também representar ao lado de Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell, os novos sambistas que dariam continuidade à “linha evolutiva” da música brasileira.

10 A associação, que foi bem sucedida, rendeu a JK a alcunha de “presidente bossa nova”. O apelido vem da canção homônima escrita pelo músico e humorista Juca Chaves.

11 O termo foi utilizado por Caetano Veloso em 1966 em entrevista à “Revista Civilização”. Na época, o músico defendeu a retomada do processo bossa-novista de deferência aos ritmos do passado e abertura às novidades estrangeiras.

A construção desse imaginário de continuidade entre os sambas dos morros e a bossa nova dos apartamentos da zona sul carioca, alimentada pelos bossa-novistas e com a “benção” dos sambistas de antigamente, dava também o tom da MPB: assim, Caetano, Gil, Chico Buarque e Edu Lobo eram constantemente retratados pela imprensa como desdobramentos de João Gilberto, Luiz Gonzaga, Noel Rosa e Tom Jobim. Em entrevista ao Pasquim em 1970, por exemplo, Chico Buarque é questionado pelo cartunista Jaguar sobre o que achava do rótulo de “Noel Rosa da nova geração” que a imprensa lhe imputava. Chico, sem negar a influência do compositor carioca em sua música, diz que apenas seguiu “a deixa de Baden e Vinícius”¹². Caetano, por sua vez, tem sua famosa canção “Alegria, alegria” comparada por Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda à “Desafinado”, hino inaugural da bossa nova interpretado por João Gilberto:

Se a canção de Newton Mendonça e Tom Jobim assumira na incrível interpretação de João Gilberto o caráter de um "manifesto sentimental" da Bossa Nova — que com seus acordes dissonantes parecia "desafinada" aos ouvidos afeitos às harmonias tradicionais — da mesma forma Alegria, Alegria, ao retomar a linha evolutiva de João Gilberto, "desafinava" com novas informações a redundância da MPB de protesto. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1987, p. 60)

Em que pese certa artificialidade da “linha evolutiva”, comparações como essas incrementavam o prestígio do qual esses artistas já iam gozando, e em boa medida ela serviu para legitimar a MPB e delimitar o que era o “bom gosto” dentro da música brasileira daquilo que fugia ao seu “desenvolvimento orgânico”.

Mas a “linha evolutiva”, como percebe o músico e pesquisador Paulo da Costa, simbolizava também uma empreitada estética e política. Ela representava

um *projeto* de afirmação do Brasil pelas vias da canção – projeto este que se relaciona com a busca ou a criação de uma *modernidade à brasileira*, que não se confunde com a simples cópia de modelos estrangeiros de desenvolvimento. (COSTA, 2008, p. 33).

O próprio Caetano admite que, em meados dos anos 1960, “tinha-se a ilusão” de que por meio do cinema, do teatro e da música “se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização”, ao passo em que as questões relacionadas ao mercado, “muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas” (1997, p. 121). O ambiente universitário

¹² A entrevista pode ser acessada no link: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1970.htm. Último acesso em 13/07/2016.

projetava a MPB como “arena de decisões importantes para a cultura brasileira”, o que, ainda que haja nessa concepção algo de ilusório, como reconhece Caetano, conduzia a cobertura da imprensa e a própria percepção do público.

Atribuía-se à MPB, como sintetiza o pesquisador Carlos Sandroni, um papel de “defesa nacional”. Suficientemente larga “para conter o samba de um Nelson do Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita)”, o arqui-gênero se estreitava quando julgava necessário defender as “raízes” da música nacional, excluindo, num primeiro momento, os elementos “recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock” (2004, p. 29). Essa “defesa” se fez ver tanto no discurso de alguns músicos quanto nas críticas especializadas, análises acadêmicas, nas escolhas dos jurados dos famosos Festivais da Canção e nos programas de TV que antagonizavam a MPB e a Jovem Guarda.

A “linha evolutiva” é, enfim, um discurso de consequências estéticas: os músicos chamavam para si o papel de “refinar” as referências do passado, associando-as às novas possibilidades dos tempos modernos. Assim, João Gilberto se valeu de procedimentos do jazz na reestruturação harmônica do samba, regravando canções de Ary Barroso e Lupicínio Rodrigues compostas nas décadas de 1930 e 1940; Maria Bethânia, influenciada tanto pela bossa nova quanto pelas divas da rádio brasileira e do jazz, interpretou Noel Rosa, acrescentando uma carga dramática que antes se liam nas entrelinhas destes sambas.

Já Cartola e Nelson do Cavaquinho, regravados por Caetano, Paulinho da Viola e Gilberto Gil, foram “revividos” de forma quase literal: aposentados ou caídos no esquecimento, estes músicos retomaram suas carreiras em finais dos anos 1960 em grande medida por causa do interesse que despertavam nos artistas (e por consequência no público) da MPB. Já com 50 anos de carreira, os dois sambistas cariocas só foram gravar seus primeiros álbuns em 1970 e 1973, respectivamente.

Esse anseio agregador e cosmopolita, contudo, deixaria de fora do termo guarda-chuva de “música popular brasileira” cantores de grande sucesso comercial e popular vinculados ao chamado brega romântico e ao sertanejo, ao passo em que revalorizou compositores, sobretudo sambistas, que do contrário estariam provavelmente relegados ao ostracismo.

Os artistas e intelectuais que, nas páginas de revistas como *Civilização Brasileira* e *O Pasquim*, faziam a apologia da linha evolutiva, costumavam aludir às discussões em torno do “antropofagismo” cultural da Semana de Arte Moderna de 22. Mário de Andrade, assim, se tornou referência natural entre eles.

Ao contrário dos que classifica como “os puristas” de sua época, o ensaísta paulistano defendia, quarenta anos antes do lançamento de *Tropicália ou Panis et Circenses*, que a “música brasileira deve significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (1972, p. 3). Em tom de manifesto, Andrade acusava de diletantes os que pregavam a música brasileira isolada de influências estrangeiras: tal pensamento, escreve em texto publicado originalmente em 1928, que se acredita “nacionalista”, nada mais faz que realçar certo “exotismo divertido” visando o “aplausos estrangeiro”. Postula, então, o modernista:

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa. O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração no folclore (ANDRADE, 1972, p. 7).

Não é coincidência que as palavras de Caetano Veloso sobre *Clube da Esquina* se assemelhem tanto as ideias de Mário de Andrade. O artista baiano, após sublinhar que, tal qual os tropicalistas, Milton e sua turma se interessavam pelo *rock*, *pop* e pela música produzida na América Latina, diz perceber no som dos mineiros “frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível” (VELOSO, 2009, p. 13).

1.2 Fora (e dentro) do padrão

Em *Pavões Misteriosos*, o jornalista André Barcinski coloca a seguinte questão: porque, no início dos anos 1970, tantos discos experimentais, vistos hoje como clássicos supremos da MPB, encontraram respaldo entre produtores e executivos das grandes gravadoras? E porque, num momento posterior, ousadias como *Secos e Molhados*,

Racional (Tim Maia), *Gita* (Raul Seixas) e *A tábua de esmeralda* (Jorge Ben) se tornaram cada vez mais raras?

Barcinski fez estas perguntas para músicos e produtores e ouviu respostas parecidas: “porque havia liberdade para gravar” (2016, p. 38). No relato de quem viveu a época, a interferência dos executivos restringia-se ao mínimo, e decisões relativas à criação musical cabiam exclusivamente aos artistas. Em algum momento dos anos 1970 essa liberdade perdera-se, e profissionais de marketing e estrategistas do mercado passaram a acumular poder dentro das gravadoras. Mas esta abertura primeira ao experimentalismo nos anos 1970 também se inseria na ‘fórmula’ que as gravadoras buscavam para se estabelecer no país.

“Milton não vendia discos ainda, mas as gravadoras investiam no artista”, conta o carioca Ronaldo Bastos, um dos produtores e letristas de *Clube da Esquina*. “Só que era uma loucura, porque era um disco duplo, na capa eram dois meninos, não tinha título ou nome de ninguém. Um disco totalmente fora do padrão”¹³. De fato, foi por ser considerado um “artista de prestígio” que Milton obteve licença para gravar o álbum. O processo não se deu sem tensões – Milton ameaçou deixar a EMI-Odeon caso o nome de Lô Borges fosse vetado pela direção da gravadora (GAVIN, 2014, p. 64) –, mas tampouco fugiu da estratégia que os grandes selos encontraram para se firmar no mercado nacional: em seus catálogos, as gravadoras buscavam balancear artistas de lucrativo sucesso comercial e músicos aclamados pela crítica. O raciocínio, explica Luiz Garcia, é que o artista de prestígio emprestaria seu bom nome à empresa, convertendo-se futuramente em fonte de lucro por causa das reimpressões e regravações de LP’s que, ao contrário das “músicas da moda”, não visavam apenas o consumo imediato. Caetano Veloso comenta sobre mais essa linha divisória em que operava a indústria fonográfica:

Para que alguém possa fazer qualquer coisa assim como ‘Jóia’ é preciso que as gravadoras tenham Odair José e Agnaldo Timóteo: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas como Odair e Agnaldo. Centenas de novos compositores e cantores e dezenas de velhos músicos não encontram lugar no mercado. (VELOSO, 2006, apud GARCIA, 2006, p. 220)

¹³ Ronaldo Bastos, Seção Clube da Esquina (Último acesso em 12/08/2016): <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>

Diferente de Agnaldo ou Odair, a performance dos artistas vinculados à MPB era calcada numa postura de recusa ao golpe e ao conservadorismo dos militares¹⁴. E, também ao contrário destes, que em geral eram ignorados ou malhados pela crítica musical¹⁵, alguns músicos da MPB iam gozando de crescente prestígio. Nas palavras de Marcos Napolitano, estes músicos eram identificados como “foco de resistência e de uma identidade cultural de oposição ao regime militar”, de forma que “as canções rotuladas como parte da MPB eram extremamente valorizadas pela indústria fonográfica brasileira” (2004, p. 389).

Esse é outro ponto relevante sobre a MPB: se em termos de expressão estética ela buscou uma aproximação junto aos ritmos e gêneros ditos folclóricos e regionalistas, ao contrário deles ela já surge industrialmente mediada – seja pelos modernos meios de comunicação, que, paradoxalmente, respaldados pelo regime militar, ganhavam terreno no país, seja por grandes selos internacionais como a EMI e suas estratégias de *marketing*, pela crítica musical e a imprensa. Foi no decorrer da década de 1960, analisa Carlos Sandroni, que “as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos” (2004, p. 29).

Esse novo lugar da tecnologia e o papel da mídia na constituição da canção popular, ainda que não refunde nossa relação com a música – fundamentalmente, o principal “mediador” da experiência musical segue sendo o aparato cognitivo e a subjetividade de quem ouve –, influenciaram e conformaram as canções e cultivaram em nós percepções sonoras específicas. Prova disso está na duração média das músicas *massivas*, que varia de 3 a 4 minutos, na recorrência dos refrões, nas letras simples que “colam na cabeça” etc. Atentar para a existência de “fórmulas” na música popular/*pop* não significa, como queria Adorno, apontar sua suposta pobreza estética – na música erudita, com seus *allegros* e *moderatos*, também existem padrões. Pelo contrário, observar a operação dessas regras (e também seus rompimentos) é olhar para um todo maior. Como argumenta Douglas Kellner,

14 Mas não só os nomes associados à MPB compunham canções combativas. Em *Eu não sou cachorro não* (2002), Paulo César Araújo detalha os problemas que artistas como Benito Di Paula, Odair José, Waldik Soriano e Dom & Ravel tiveram com a censura nos anos 1970.

15 Escreve Araújo no livro acima citado: “A música [brega] não costuma ser objeto de análise ou debate, a não ser excepcionalmente, em conversa de botequim (...) A tendência é ainda considerá-la sob conotação anedótica, como se a produção musical dessa geração de cantores e compositores não tivesse nada a ver com a nossa realidade social” (2002, p. 32)

a cultura da mídia almeja grande audiência; logo, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando hieroglíficos da vida social contemporânea. (KELLNER, 2011, p. 9)

Um exemplo da influência da indústria na formação do público e dos artistas da MPB está nos Festivais de Música Popular de fins dos anos 1960, levados a cabo pela rede Record de televisão. O canal, que havia se especializado em música, tinha programas de auditórios segmentados para os amantes da jovem guarda, da bossa nova, do samba e da MPB, prefigurando o papel que nos anos 1980 e 1990 a MTV exerceria. Programas como *Jovem Guarda*, *Fino da Bossa* e *Divino, Maravilhoso*, este na TV Tupi, funcionaram como “tubos de ensaio” para a comercialização de novos artistas. Como observa Marcos Napolitano, foi graças à TV que a indústria do disco “deu um salto na direção da moderna indústria cultural, marcada pela impessoalidade administrativa, racionalidade abstrata das decisões e predominância do grande capital” (2001, p. 62).

Sempre em meio a “fotógrafos, jornalistas e câmeras”, como lembra Márcio Borges (1997), um dos principais parceiros de Milton, os Festivais eram meticulosamente organizados e recebiam intensa cobertura midiática. Como também relata Napolitano, a indústria fonográfica observava de perto o surgimento dos novos ídolos, de forma que as canções mais bem classificadas ficavam prontamente “disponíveis em fonogramas, antes do fim do festival, aproveitando o grande poder promocional do evento” (2001, p. 121).

Transmitidos ao vivo desde o teatro da Record em São Paulo, a competição era “um verdadeiro produto comercial”, argumenta o pesquisador Cláudio Novaes, remetendo ao depoimento do alto executivo e um dos donos da emissora, Paulo Machado de Carvalho Filho, que dizia ver semelhanças entre os Festivais e “outro produto televisivo como a luta-livre”:

foram utilizadas estratégias semelhantes, como a divisão entre lutadores (e artistas) bonzinhos e lutadores (e artistas) maus, sendo que o público deveria se comportar como a torcida dos espetáculos de luta (NOVAES, 2013, p. 38).

A convite da emissora, compareciam “torcidas organizadas para aplaudir uma única canção e vaiar as demais” e universitários com “participação ativa nas lutas ideológicas (políticas e estéticas) sobre a caracterização da MPB” (NOVAES, p. 41). Embora as respostas da plateia tenham surpreendido e frustrado as expectativas da

Record – Gilberto Gil, que no festival de 1967 se apresentou com os psicodélicos Mutantes, recebeu fortes aplausos apesar das controvérsias que envolviam a guitarra elétrica, e a apresentação do engajado Sérgio Ricardo teve de ser cancelada, não sem antes que ele arremessasse o violão contra o público, tamanha sua ira ante a intensidade das vaias – a conformação do festival acabou por influenciar no próprio formato das canções.

As quatro músicas mais bem colocadas em 1967, ainda que distintas entre si¹⁶, se assemelham no clima de empolgação que instituem e na opção por ritmos e gêneros populares como a marcha, o samba e o baião. Todas vão se tornando mais rápidas e agitadas à medida que avançam e terminam de forma “apoteótica” (p. 49), nas palavras de Novaes, que lembra que o próprio Chico Buarque reconhece que o arranjo de “Roda viva”, que acaba repentinamente após o verso “o tempo rodou num instante / nas rodas do meu coração”, tinha no horizonte os aplausos finais e a presença física do público.

É também curioso – e um tanto irônico – notar que a consolidação desse mercado de bens simbólicos no Brasil está relacionada, em parte, à modernização autoritária promovida pelo regime militar.

Como anota Novaes, as verbas publicitárias destinadas à televisão, que em 1962 representavam 24,7% do total, saltaram em 1972 para 46% (2014, p. 84); além disso, a ditadura responsabilizou-se por custear a infraestrutura básica necessária para a expansão da televisão e concedeu crédito e incentivos fiscais às indústrias fonográfica e editorial. Todo esse investimento surtiu efeito: a produção de revistas, que em 1965 era de 139 milhões de exemplares, passou para 202 milhões em 1975; a venda de toca discos, entre 1967 e 1980, cresceu 813%, e a TV, acessível em 1970 para 56% da população, já era vista em 1980 por 73% dos brasileiros. Nessa conjuntura, observa Luiz Garcia, e

em meio à extrema politização do cotidiano paralela à falta de liberdades democráticas, a música popular aparecia como canal estratégico, e não apenas para equacionar conflitos de ordem simbólica, mas também para o crescimento da indústria fonográfica. (GARCIA, 2006, p.270)

¹⁶ “Ponteio”, de Edu Lobo, une violas sertanejas à erudição de Villa Lobos; “Roda Viva”, de Chico Buarque, soa como um samba moderno; “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, é um baião eletrificado e “Alegria, alegria”, de Caetano, uma marcha tropicalista.

Nesse cenário, Milton, que em 1967 alcançara o feito inédito de classificar três músicas para a final do Festival Internacional da Canção¹⁷, tinha grande prestígio junto à florescente indústria fonográfica. Márcio Borges reconhece que foi no final dos anos 1960, a partir dos festivais de música popular, que a sigla MPB “passou a integrar o vocabulário das pessoas bem-pensantes” (1997, p. 207). Ainda segundo Borges, foi nesse momento que Milton Miranda, então diretor artístico da EMI-Odeon, disse a ele e a Milton Nascimento que “vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. Nós temos nossos comerciais. Vocês gravam o que quiserem; a gravadora não interfere” (p. 209).

Dotado de prestígio e sob o pretexto de que precisavam de um lugar para ensaiar as canções do novo disco duplo, Milton acertou com a gravadora o aluguel de uma casa no litoral carioca, em Mar Azul, na praia de Piratininga, Niterói, onde residiriam ele, Helson Romero, seu primo de criação, Lô Borges e Beto Guedes. A ideia, conta Romero “Jacaré”, como é conhecido, era “aproximar as pessoas que Bituca [apelido de Milton] tinha carinho, que eram seus parceiros”¹⁸. Lá, os músicos compuseram a maior parte das canções e receberam constantes visitas de Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Fernando Brant, Toninho Horta e Naná Vasconcelos, entre outros.

“Ali foi a concentração para fazer o disco”, lembra Lô Borges. “O Bituca ficava num quarto fazendo as músicas dele; e tinha um quarto que eu fazia as minhas e o Beto ficava igual médico andando de um quarto para o outro, vendo o que cada um estava fazendo” (GAVIN, 2014, p. 26). Entre as sessões de composição, os moradores de Mar Azul encontravam tempo para banhos de mar, bebedeiras e para receber os amigos – músicos ou não. “Era alta a rotatividade, sempre tinha 10 ou 12 pessoas na casa” diz Jacaré, “nessa época rolou de tudo, porque era época de fazer arte, de fazer folia”.

Terminada esta etapa, partiram para o estúdio no centro do Rio de Janeiro, sendo acompanhados por seus amigos mineiros Toninho Horta, Wagner Tiso, Nelson Angelo e Tavito e pelos cariocas Luiz Alves e Robertinho Silva. Cafí, amigo de Bastos e Milton e agregado da casa de praia em Piratininga, ficou encarregado de fotografar os músicos durante as sessões de gravação e nas viagens para Minas Gerais. São dele muitas das fotografias do encarte, bem como a da capa de *Clube da Esquina*.

17 Milton desponta no cenário nacional no festival de 1967, levando o 2º lugar por “Travessia” e classificando outras duas canções para as finais. Assim, atinge rapidamente um patamar de prestígio. “Ele já chegou cheio de razão”, lembra Robertinho Silva, baterista do Som Imaginário.

18 Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/helson-romero/#bituca>. Último acesso em 27/06/2016.

No encarte, mais de cem fotos em sépia estão dispostas num diagrama: numa delas, Ronaldo Bastos e Lô Borges caminham pelas areias de Piratininga; noutra, um bebê (é Milton) veste trajes náuticos; há ainda um Fernando Brant sorridente em seus óculos de aviador, o olhar seguro de Miles Davis, uma placa que diz “Rua Divinópolis”¹⁹, Toninho Horta absorto com sua guitarra *Gibson Byrdland*, Beto Guedes enrolado numa toalha, o perfil de Milton compenetrado e adulto, um retrato de Vinícius de Moraes, outro de Dorival Caymmi, um mapa das estradas de Minas, vários amigos reunidos, *clôses* de familiares sorridentes, o estúdio de gravação e os músicos, a mata, um cão e o mar. Das influências musicais sofisticadas e populares às referências ao universo afetivo mineiro e ao ambiente de “clube” de amigos, tudo consta no encarte organizado por Cafí e Juvenal.

“A ideia era fotografar todas as pessoas que tivessem a ver direta ou indiretamente com o trabalho: amigos, parentes, companheiros, profissionais envolvidos” (1997, p. 269), explica Márcio Borges. Responsável, entre outras, pelas letras de “Tudo que você podia ser”, “Um girassol da cor do seu cabelo” e “Trem de doido”, Márcio recorda que “o disco foi concebido e criado num clima de verdadeira fraternidade” (p. 257), e o encarte, a capa e os demais recursos explorados buscavam reproduzir essa atmosfera. Tanto nas melodias, harmonias e poesias das canções quanto nas performances de palco e estúdio, *Clube da Esquina* foi feito de modo a realçar este clima “fraternal” e libertário.

Junto das letras das canções, há uma listagem dos instrumentistas, técnicos de som e compositores que participaram do disco, o que remete a uma prática comum no jazz mas que era pouco usual na MPB. A preocupação de Milton com a “programação visual” de seus álbuns, na percepção de Márcio Borges, começou a partir do disco *Milton*, lançado em 1970. Assinada por Kélio Rodrigues, que também atuava no ramo publicitário, a ilustração da capa apresenta Milton, nas palavras de Borges, como “um rei negro à Seymor Schwartz, visto de perfil” (p. 251). Daí em diante, o “tratamento gráfico requintado” se tornaria uma constante no trabalho do músico. O encarte, enfim, é parte das estratégias que vão orientar a experiência com *Clube da Esquina*²⁰.

19 Era no encontro das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no bairro belo-horizontino de Santa Tereza, que parte desse grupo de músicos se reunia para tocar e trocar ideias. Daí o nome “Clube da Esquina”.

20 É verdade que apenas pequena parte dos ouvintes de *Clube da Esquina* tem acesso ao encarte do álbum; nesse sentido, não é desprezível o fato de que muitos dos vídeos no *Youtube* com músicas do disco trazem fotos desse mesmo encarte (muitas vezes intercaladas com fotos de fãs anônimos de

A capa cumpre também esta função. A imagem, hoje icônica, dos dois garotos sentados no chão de terra à beira de uma cerca de arame farpado representou, como lembra Ronaldo Bastos no início desta seção, um rompimento com o padrão da indústria fonográfica. Ao contrário de boa parte dos discos de MPB e bossa nova dos anos 1960, não é uma foto do artista que ilustra o invólucro; não constam, também, o título do álbum ou o nome dos músicos. Idealizada por Cafi, Juvenal e Bastos, a capa se aproxima mais daquelas produzidas pelos *designers* da *factor* inglesa *Hipgnosis*, responsável pelas artes de *Atom Heart Mother* e *The dark side of The Moon*, álbuns lançados em 1970 e 1973 pelo *Pink Floyd*: na primeira, observamos uma vaca solitária que parece interromper seu ruminar para nos olhar de volta; na segunda, um prisma decanta em arco-íris um feixe luminoso.

Estas escolhas, que do ponto de vista mercadológico podem parecer um contrassenso, reforçam o tipo de relação que *Clube da Esquina* pretende firmar com o ouvinte: a foto remete à rusticidade da terra, aos tempos ensolarados e inocentes da infância e à liberdade, ao passo em que com os olhares discordantes das duas crianças (representações de Lô e Milton?) inquire o portador do álbum. Mas, mais importante que os significados que a imagem possa tomar, é este exercício mesmo de busca por significado: o mistério da capa, assim como a ausência de informações que ali se esperam encontrar, nos convida à participação. Nas palavras do crítico literário Wolfgang Iser, “pode-se dizer que a indeterminação é condição fundamental para a participação do leitor”²¹(ISER, 2002, p.8).

A relação intimista de um grupo de amigos, a participação ativa do leitor no preenchimento das lacunas de significado e as imagens recorrentes de liberdade e *mineiridade* dão o tom da capa e do encarte do álbum. Estes traços de experiências são parte também da matéria que molda a sonoridade das canções de *Clube da Esquina*.

1.2.1 “*Woodstock*, versão Terceiro Mundo”

Não só graficamente Milton e os seus se aproximaram da contracultura. Carlos Messeder Pereira situa nos Estados Unidos e na Europa os lances iniciais, no final dos

Milton e Lô Borges).

21 Tradução minha: “*Indeterminacy is the fundamental precondition for reader participation*”.

anos 1960, dos movimentos *hippies* e de “contestação à cultura hegemônica estabelecida” (PEREIRA, 1984, p. 5). E embora num primeiro momento os meios de comunicação tivessem caracterizado o fenômeno, nas palavras de Pereira, “por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante” (1984, p. 5), logo ficaria claro que esse conjunto de manifestações possuía ares libertários. A contracultura, escreve o autor, “significava novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas” (1984, p. 5).

Essas novas maneiras, que nos Estados Unidos se difundia graças à expansão universitária, pelo desgosto com a guerra do Vietnã e com a política tradicional e à medida que a juventude ganhava protagonismo pela via do consumo²², encontraria seu lugar no Brasil, embora por motivos distintos, como observam Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda:

A descrença em relação às alternativas do sistema e à política das esquerdas dá lugar ao florescimento, em áreas da juventude, de uma postura "contracultural". A droga como experiência de alargamento da sensibilidade e de mudança de cabeça, a valorização da transgressão comportamental, a marginalização, a crítica violenta à família — nesse momento, mais que nunca "fechada" com o Estado, que lhe oferece as delícias do "milagre econômico" —, a recusa do discurso teórico e intelectual, o sentido da viagem, do "ir fundo na existência" — que tem seus aspectos dramáticos na vivência-limite da loucura e do desajustamento — dão o tom do desbunde. (HOLLANDA; GONÇALVES 1987, p. 95)

Em sintonia com os franceses da *nouvelle vague* e das barricadas de 1968 e com o movimento *hippie* californiano, a juventude que produzia e consumia MPB no período pós-AI-5 buscava experimentar, na medida do possível e nas brechas que se apresentavam, seu “*Woodstock*, versão Terceiro Mundo”, como apelidou Márcio Borges (1997). Foi criado o Circuito Universitário, que segundo um de seus produtores, Roberto Oliveira, que era também estudante, tinha o objetivo de “levar música brasileira para o interior de São Paulo e Minas” (ALONSO, 2007, p. 185). Elis Regina, que costumava excursionar pelo circuito, considerava-o “o fato mais importante da

22 Não deixa de ser irônico que os principais ícones na música de um movimento que questionava, entre outros, o consumismo e o modo de vida ocidental como Bob Dylan, Jimi Hendrix e os Beatles, tenham obtido enorme sucesso comercial.

MPB nos anos 1970”. “Hoje, em dois meses, você visita quarenta cidades e canta para mais de 100 mil pessoas” (ALONSO, p. 185), elogiava Elis na época.

Aos poucos, também, bandas como Pink Floyd, Jethro Tull e Emerson, Lake & Palmer iam atraindo a atenção dos brasileiros. Como nas capas enigmáticas de seus álbuns, a sonoridade do rock progressivo parecia negar em tudo as fórmulas da “música comercial” estabelecida: canções com mais de 15 minutos, solos longuíssimos de guitarra, flauta ou sax, ruídos, rugidos e sons industriais, performances de palco erráticas e alusões às drogas compunham o arsenal destes artistas. Mas o que aparentemente desafiava a indústria acabou se tornando um de seus carros-chefe: depois de alguns fracassos comerciais, *The dark side of the moon* sagrou-se como um dos álbuns mais vendidos e aclamados de todos os tempos, e as gravadoras perceberam que a experimentação, em alguns casos, poderia ser um excelente negócio.

Os músicos que se vinculavam à MPB nos anos 1970 estavam atentos a estas novidades. Influenciado pelos procedimentos do rock progressivo e valendo-se das novas possibilidades dos estúdios de gravação, Caetano Veloso lançou em 1973 *Araçá Azul*, um desastre comercial que, no entanto, recebeu críticas simpáticas nos jornais. No mesmo ano, os Secos & Molhados gravam seu primeiro álbum – trazendo à capa as cabeças dos membros da banda em bandejas de prata –, considerado até hoje um dos maiores fenômenos de vendas da indústria nacional. Ronnie Von, em 1970, apresenta o “disco conceito” *Máquina Voadora* e, novamente em 1973, Fagner lança seu primeiro disco, *Manera Fru Fru, Manera*, aproximando rock progressivo dos repentes nordestinos. Alinhado à nova onda, em 1970 Milton distancia-se momentaneamente dos trios de jazz que o acompanhavam e passa a tocar com o Som Imaginário, banda precursora do rock alternativo no Brasil. Dois anos depois, Robertinho Silva, Luiz Alves, Wagner Tiso e Tavito, os componentes do grupo, seriam responsáveis por alguns dos momentos mais memoráveis de *Clube da Esquina*.

Márcio Borges, que além de letrista foi produtor de alguns dos shows de Milton no início dos anos 1970, conta dos espetáculos alternativos protagonizados por “Bituca” e o Som Imaginário:

A gente não tinha lá essas granas para a produção, de modo que, no palco, dispus uns andaimes metálicos que estavam nos bastidores, e dentro dessas torres armei plataformas em diferentes alturas. Em cada uma instalei um músico e seu instrumento. O efeito era esse mesmo:

músicos engaiolados, como num zoológico de fábula. (BORGES, 1997, p. 232).

Os shows seguiam a tendência dos *happenings* promovidos pelos *Beatles*, *Pink Floyd* e *Velvet Underground*, aproximando-se também dos tropicalistas: além da música, era preciso haver *conceito* e *teatralidade* nos gestos do artista. Jorge Cardoso Filho, em seu estudo sobre o movimento *underground* londrino nos anos 1970, aponta que a extravagância apresentavam-se como elemento que enfatizava “a libertação do indivíduo, emancipado pela adoção do hedonismo lisérgico” (CARDOSO FILHO, 2005, p. 103). A escolha das jaulas, assim, no auge do regime militar, não é incidental. Os tropicalistas, que se apresentavam semanalmente no programa “Divino, maravilhoso”, liderado por Caetano e Gil, também fizeram um número em que Gal, Jorge Ben, Tom Zé e os Mutantes se viam enjaulados em meio a uma decoração multicolor.

A contracultura, assim, ia se tornando um denominador comum entre a juventude que se via como *resistente* ao regime militar, e o intercâmbio entre artes cênicas, literatura, cinema e música se intensificou nessa época. Tal qual Chico Buarque, que trabalhou muitos anos ao lado de Rui Guerra como dramaturgo, Maria Bethânia, que começou a carreira cantando em peças teatrais como “Opinião”, e Edu Lobo, que se projetou com composições para a peça-musical “Arena conta Zumbi”, Milton também compôs para o teatro e atuou em filmes associados ao Cinema Novo²³.

“Tínhamos, por assim dizer, tomado o horror da ditadura como um gesto nosso”, escreveu Caetano, completando que o ambiente contracultural e o rock, além de constituírem “armas para se efetivar” uma reação, tinham “motivações básicas semelhantes” (1997, p. 32) às que a juventude brasileira vivenciava. Guitarras distorcidas, experimentações de estúdio, referências ao mundo *pop*, cabelos longos e um desleixo cuidadoso no vestir ambicionavam investir “contra uma vivência de percepções condicionadas em que não há espaço para conexões rebeldes”, parafraseando Nuno Manna (2012, p. 60).

Essa estética não descuidava do figurino dos músicos, como lembra Márcio Borges:

²³ “*San Vicente*”, por exemplo, foi inicialmente composta para a peça “Os Convalescentes”, do dramaturgo José Vicente. Já para filme “Os Deuses e os Mortos” (1970), de Rui Guerra, Milton compôs a trilha sonora e interpretou um assassino de aluguel.

Para o resto da temporada [de 1970], prevaleceu, pois, o leiaute que eu e Bituca escolhemos de comum acordo: pés descalços, peito nu, uns colares de contas e ossinhos, pulseiras e braceletes. Em cima do palco, o Som Imaginário, vestido pela figurinista Maria Mynssen, lembrava a capa do *Sgt. Peppers Lonely Heats Club Band*, casacões psicodélicos, cabelos e barbas longuíssimos, umas visões saídas diretamente de uma *trip* de ácido ou de um livro de Tolkien (BORGES, 1997, p. 235).

Dentro e fora do padrão, regionalista e cosmopolita, intimamente associada, mas relativamente “livre” das “amarras” da indústria, buscando afirmar um discurso de identidade nacional mas negando o que julgava ser seus “componentes reacionários” — foi nesse limiar, “na tensão entre o novo modelo de gerência da indústria fonográfica e os princípios da contracultura” (CARDOSO FILHO, 2005, p. 101), que se desenvolveu a MPB nos primeiros anos da década de 1970.

1.3 Entre o mundo, a mídia e Minas Gerais

O novo e o estrangeiro, estética e discursivamente, estão presentes na música brasileira desde pelo menos a década de 1950 – e, embora a seguinte observação extravase os objetivos deste trabalho, não é um exagero afirmar que a cultura nacional se moldou desde sempre pelos ajustes e tensões entre o que “é coisa nossa”, como canta Jorge Ben, e as novidades de além-mar. Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, já ironizava dizendo que se fosse nacional só o que é ameríndio, “também os italianos não podiam empregar o órgão, que é egípcio, o violino, que é árabe, o cantochão, que é gregoebraico, a polifonia que é nórdica e o diabo” (1972, p. 3). Escrachado sob a forma do antropofagismo na tropicália de Caetano, Gal, Gil, Tom Zé e Duprat, o diálogo com o que vem de fora já se ouvia em João Gilberto, que bebeu do *cool jazz* para construir as estruturas da bossa nova, em Carmen Miranda, que a partir das marchinhas de carnaval e também de derivações do *jazz* deu forma à performance que lhe fez merecer o apelido hollywoodiano de “a pequena notável”, e na obra de Pixinguinha, que na segunda década do século 20, enquanto erigia as bases rítmicas e melódicas do choro, gênero tido como brasileiro por excelência, recebeu críticas por flertar, mais uma vez, com o *jazz*.

Ou seja, o que é hoje tomado por MPB – sigla bastante abrangente, mas de uso às vezes extremamente restritivo – se formou no intercâmbio entre elementos temáticos, materiais e musicais identificados como brasileiros e outros vistos como estrangeiros. As músicas de *Clube da Esquina* vêm dessa mesma matriz e a hibridização e a abertura ao novo, junto do apego e da romantização do popular ancestral, é incorporada aos procedimentos destes músicos.

Um exemplo é “Um girassol da cor do seu cabelo”, segunda canção do lado dois do álbum. Em seu desfecho, o piano toma as rédeas da canção, sendo seguido pelo baixo, bateria, guitarra, teclado e o coral de vozes que, juntos, remetem ao *rock* psicodélico. Toninho Horta credits a Beto Guedes e Lô Borges a aproximação de *Clube da Esquina* com o *rock* inglês, sobretudo os Beatles. Nove anos mais jovem que Milton, Lô era um adolescente quando o quarteto inglês dominava as estações de rádio belo-horizontinas, de modo que a antítese “*rock* vs MPB” que dava o tom do ambiente musical da época não fazia para ele sentido algum.

Em 1972, o embate com a guitarra elétrica já estava parcialmente pacificado. Artistas consagrados como Chico Buarque, Gilberto Gil e Elis Regina já haviam aderido ao instrumento, e a pecha de “americanizado” não mais colava nos guitarristas. Ao contrário, um uso criativo, “abrasileirado” da guitarra – adjetivo sujeito a todo tipo de arbitrariedade – tornava-se um valor tanto para os músicos quanto para a imprensa.

No programa “Ensaio”, da TV Cultura, por exemplo, foi o próprio Moraes Moreira, vocalista dos Novos Baianos, banda apadrinhada na época por João Gilberto, quem elogiou as qualidades de seu colega Pepeu Gomes. Quando perguntado, em 1973, sobre as qualidades instrumentais do grupo, diz Moreira que “essa chama não pode apagar, né. O Pepeu mistura a técnica da guitarra com a técnica do bandolim, aí dá um negócio legal”. A alegada *brasilidade* do choro e o elemento *estrangeiro* do *rock* não mais representavam lados opostos de uma sensibilidade estética: combinados, diz Moreira, poderiam gerar “um negócio legal”.

Alguns anos antes o cenário era outro. No fim da década de 1950, quando o fenômeno de Elvis e Chuck Berry ganhava terreno no Brasil, aderir ao *rock* era visto como problemático: de acordo com Caetano Veloso, “um jovem que amasse o *rock* enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira, mas também a dificuldade de decidir-se por se afirmar como um pária ou um privilegiado” (1997, p.

27). Poucos eram os que tinham recursos financeiros para acompanhar a cena musical internacional, e um contrabaixo ou uma guitarra chegavam a custar pequenas fortunas.

Nesse contexto, um episódio ocorrido em 17 de julho de 1967 ficou marcado como ilustrativo das disputas em torno da chegada do rock no Brasil e do discurso purista da MPB dos anos 1960. Nesse dia, em “defesa da brasilidade”, como disse Gilberto Gil em entrevista ao jornal Estado de São Paulo²⁴, organizou-se na capital paulista a “Passeata contra a guitarra elétrica”, encabeçada por figuras como Elis Regina e Edu Lobo. Num momento em que o país passava por um acelerado e violento processo de industrialização, e quando os Estados Unidos interferiam de maneira decisiva nos rumos políticos do Brasil e da América Latina, concentrou-se no rock parte da aversão e do rancor que, em última instância, se dirigia ao poderio capitalista norte-americano. Isso fica evidente nas palavras do historiador da música brasileira José Ramos Tinhorão, sobre o que ele considerou ser o papel simbólico do desembarque do rock no Brasil:

a dominação do rock americano repetia no plano cultural a tese do governo militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país. (TINHORÃO, 1998, p. 164)

Os músicos da MPB representavam, para certa parcela da crítica e do público, os engajados esclarecidos; já os artistas da jovem guarda eram vistos como rebeldes sem causa e alienados políticos. Tal antagonismo servia aos anseios do mercado: tanto a jovem guarda quanto a MPB surgem num momento em que a indústria fonográfica se estabelece no país, de forma que as disputas entre os artistas eram também uma disputa por “franjas de público que se tocavam” (2001, p. 75), como percebe Napolitano. Publicações ligadas à indústria e à televisão como a revista Intervalo usavam de um “tom francamente exortativo”, na análise do autor, “estimulando a rivalidade” (2001, p. 122) entre os gêneros musicais.

E à parte sua simbologia política e ideológica, a “Marcha contra a guitarra elétrica” ia também de encontro aos interesses empresariais da TV Record. Como informa o pesquisador Cláudio Novaes, a Record “praticamente monopolizava a

²⁴ Entrevista publicada no dia 27 de janeiro de 2012: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,70-expresso,828160> Último acesso em 27/06/2016.

divulgação televisiva da MPB, principalmente devido ao grande sucesso do programa 'O Fino da Bossa', comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues" (2013, p. 43). O corpo de artistas contratados era expressivo: Edu Lobo, Alaíde Costa, Orlando Silva, Nara Leão, Baden Powell, Chico Buarque, Maria Bethânia, Tamba Trio, Cyro Monteiro, Nelson Gonçalves e Jorge Ben, entre outros, faziam parte da programação.

Atenta ao potencial mercadológico da música popular e das disputas estéticas e ideológicas em torno dos gêneros musicais, a Record criou, em 1965, outros dois programas: o "Bossaudade", que atendia ao público saudoso da "velha guarda" da música brasileira, e a "Jovem Guarda", que, como acusa o nome, era voltado para os adeptos do *rock* e que, portanto, tocavam guitarras elétricas. Não foi preciso mais de um ano para que "Jovem Guarda" rivalizasse em fama com o "O Fino da Bossa", o que motivou a emissora a convocar uma reunião "da cúpula" da MPB, na qual compareceram Wilson Simonal, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Paulo Machado de Carvalho, dono da Record, Elis Regina, que voltara de uma turnê na Europa, e seu marido na época, Ronaldo Bôscoli, um dos mais conhecidos letristas da bossa nova, também estavam presentes.

"Todos falaram com entusiasmo sobre a necessidade de defender nossas características culturais", lembra Caetano (1972, p. 107), sem deixar de ironizar seu colega, Geraldo Vandré, que teria chegado "a ficar com os olhos cheios d'água, tomado pela própria eloquência". Ficou acordado que um novo programa seria criado em resposta à "Jovem Guarda", e que este levaria o insinuante nome de "Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira"²⁵. Numa época em que as passeatas políticas, à esquerda ou à direita, tomavam as ruas, decidiu-se que parte da divulgação do "Frente Única" seria a "Passeata contra a guitarra elétrica", cuja concentração final aconteceu em frente ao Teatro da Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, de onde o programa era transmitido.

A Record capitalizava as disputas da época, colocando em posições antagônicas estilos musicais que eram, todos eles, divulgados pela própria emissora. Como observa Simon Frith, "em termos estéticos, sons musicais, ideologias, atividades sociais, textos

25 O nome fazia referência à Frente Ampla, grupo político de oposição ao regime militar liderado por JK e que reunia figuras de todo o espectro político – de João Goulart à Carlos Lacerda, antigo opositor de Kubischek.

musicais e os contextos aí implicados não podem ser tomados separadamente”²⁶ (1997, p. 51). Ou, como bem sintetiza Luiz Garcia, as disputas estéticas e ideológicas em torno da MPB “não deixavam de ser também mercadológicas” (2005, p. 270)

O que, em relativamente tão pouco tempo, legitimou o *rock* e a guitarra como expressão artística nacional? Embora não trate exclusivamente do caso brasileiro, que possui suas especificidades, o sociólogo Motti Regev fornece pistas para entender esse processo:

Em contraste com a percepção primeira [do rock] como uma manifestação do imperialismo cultural e da americanização, os estilos derivados do pop-rock alcançaram extensiva legitimação, tanto como forma artística musical quanto como expressão genuína da contemporaneidade nativa, nacional ou da cultura étnica. Em parte, isso aconteceu por causa das fusões e integrações do pop-rock com elementos tradicionais e populares (REGEV, 2013, p. 2)²⁷.

Caetano Veloso, deixando a modéstia de lado, opina que no Brasil foi “o tropicalismo que trouxe o *rock’n’roll* para o convívio das coisas respeitáveis” (1997, p. 30). Mas se a vinculação com o tropicalismo trouxe legitimidade para a guitarra tocada por brasileiros, o próprio Caetano admite que outros músicos já vinham promovendo o rock como gênero “nacional” de forma bem-sucedida. Erasmo Carlos, tanto pelo “despojamento do seu canto quanto pela energia sexual de sua presença cênica”, conforme Caetano, firmou-se como uma “figura imponente que nem as oscilações do mercado, nem o desprestígio do rock como acontecimento cultural de interesse podem abalar” (p. 28). Já Raul Seixas, que “parecia fazer questão de exagerar nas marcas de baianidade: os ós e és breves espalhafatosamente abertos”, de forma que, em seu trabalho, “tudo o que não era americano era baiano” (p. 31), foi outro que, segundo Caetano, contribuiu para o “abrasileiramento” do rock.

Ou seja, a fusão do *rock* com o baião em Raul, com o samba em Jorge Ben, com a bossa nova em Gal Costa ou, no caso de “Um girassol da cor de seu cabelo”, com a

²⁶ Tradução minha para: “*In aesthetic terms, musical sounds, ideologies, and activities, musical texts and their implied contexts, cannot be separated*”. (FRITH, 1997, p. 51).

²⁷ Tradução minha para: “*In contrast to its early perception as a major manifestation of cultural imperialism of americanization, pop-rock styles and genres have gained by the turn of the century extensive legitimacy, both as a form of musical art and as a genuine expression of contemporary indigenous, national or ethnic culture. This happened partially because of pop-rock’s fusions with, and integration of, folklore and traditional elements*” (REGEV, 2013, p.2).

poesia e a entoação tímida de Lô Borges, o arranjo orquestrado “ora modal, ora tonal” que dá à canção sua harmonia ambígua e barroca e com as “progressões inesperadas” que, nas palavras de Thais Nunes, são parte das características que conferem ao *Clube da Esquina* sua “sonoridade específica” (2005, p. 82), legitimaram o rock, fazendo dele uma expressão “genuína” e “étnica”, bem distante da outrora tida por perigosa “manifestação do imperialismo cultural”.

A abertura da MPB ao rock, no entanto, se deu de forma lenta e gradual. Se na Tropicália as guitarras distorcidas desempenhavam uma função de pastiche e ironia, nos anos 1970 o rock deixa de ser apresentado como um elemento estranho e integrara-se “organicamente” à MPB – o “negócio legal” das guitarras de Pepeu Gomes em *Acabou Chorare* e *Um girassol...* são exemplos disso.

Naturalmente, a aceitação desses novos elementos não se deu prontamente por todos. Já em 1972, o crítico musical Walter Silva lamentava, nas páginas do jornal “Folha de S.Paulo”, que Gilberto Gil e Milton Nascimento tivessem “jogado fora toda a sua cultura popular verdadeira para assumir uma cultura postiça, importada” (SILVA, 1972, apud Martins, 2010, p. 34). Na opinião do jornalista, a adesão às guitarras “não passava de um modismo para vender sempre mais” (2010, p. 34).

Foi aos poucos, e por inegável consequência da absorção dos procedimentos tropicalistas, que a MPB se flexibilizou a ponto de “aceitar” a guitarra elétrica. Por isso Napolitano propõe entender a sigla como “arqui-gênero” e não como gênero musical: larga o bastante para abrigar Elizeth Cardoso, Luiz Melodia, Rita Lee e Jackson do Pandeiro, a negação tropicalista da MPB como “música nacionalista”, fechada ao “som universal” que se impunha moda, “contribuiu para ampliar e consolidar o novo estatuto da MPB, dentro da hierarquia cultural como um todo, na qualidade de arqui-gênero e instituição dotada de certa flexibilidade” (2001, p. 189).

Regev também nota essa situação aparentemente paradoxal: certos músicos e artistas passam a firmar alianças estéticas com cenas e subculturas de diversas partes do mundo, ao mesmo tempo em que através destas mesmas alianças reafirmam e reinventam suas próprias identidades nacionais. É o caso de *Clube da Esquina*, que se aproxima tanto do rock progressivo quanto dos gêneros e disputas que norteavam a MPB. Nos termos do teórico do cosmopolitismo estético,

uma das maneiras de reafirmar as identidades locais se deu pelo uso de elementos do pop-rock para firmar um ponto de vista crítico frente aos regimes autoritários ou ao conservadorismo da cultura nacional, proclamando assim uma ‘nova’ e contra-hegemônica variação desta cultura. Jovens de diversos setores – incluindo intelectuais, boêmios, a classe média, a classe trabalhadora, migrantes, minorias étnicas e regionais – encontraram no pop-rock nos anos 1960 e 1970 a ferramenta autoevidente para expressar e afirmar identidades dissidentes²⁸. (REGEV, 2013, p. 33)

Em outro trecho da dissertação de Thais Nunes sobre a especificidade sonora de *Clube da Esquina*, a autora recorre ao sociólogo jamaicano Stuart Hall para dizer dos efeitos dos processos de globalização sobre os países periféricos: num primeiro momento, as identidades locais se reforçariam numa tentativa de resistir ao poder global; já num momento posterior, surgiriam “identidades híbridas”, mesclas de “local” e “global”, para fazer frente ao “declínio da identidade nacional” (2005, p. 20). Se a “Marcha contra a guitarra” pretendeu representar, nesse sentido, a “resistência”, o uso ostensivo de elementos do *pop-rock* por artistas brasileiros – incluídos aí não só os canônicos autores da MPB, da tropicália e da bossa nova, mas também os da jovem guarda, da “pilantragem” de Simonal, da música “brega” etc. – seria representativo desse segundo momento “híbrido”. É nesse terreno que surge Lô Borges, *Clube da Esquina* e “Um girassol da cor do seu cabelo”.

1.4 Qualificações de um drama

Clube da Esquina, como parte significativa da música brasileira produzida entre 1967 e 1978, reflete sobre o momento político pós-golpe de 1964, e muito já se escreveu sobre as posições de enfrentamento dos músicos. Como observa Cláudio Novaes, “a própria constituição do gênero é inseparável da existência de vínculos com setores estudantis” (2013, p. 41). Em seus primeiros anos, que coincidem com o período posterior ao golpe, a MPB se fortalece “identificando-se com posturas políticas

²⁸ Tradução minha para: “One prominent way has been the use of pop-rock genres for asserting a critical stance towards authoritarian regimes or conservative national culture, and thus proclaiming a ‘new’, updated, and counter-hegemonic variant of national culture. Youth from diverse social sectors –including intellectuals, bohemians, the middle class, the working class, migrants, ethnic, and regional minorities– came to find from the 1960s and 1970s in pop-rock styles the self-evident tools for expressing dissent and affirming alternative identities” (REGEV, 2013, p.33)

nacionalistas, com a realização de shows promovidos por organizações estudantis, especialmente nas universidades paulistas” (p. 41). O entusiasmo dessas primeiras plateias foi parte do que chamou a atenção dos empresários da indústria fonográfica e de produtores da Globo e da Record, que nos anos seguintes investiriam nos festivais que auxiliaram a MPB a se estabelecer no mercado.

“Por toda parte os estudantes se organizavam. Diretórios ferviam. Camburões se multiplicavam nas ruas” (1997, p. 100), lembra Márcio Borges, que além de compositor e aspirante a cineasta era também, na época, aluno de ciências sociais em Belo Horizonte. Embora num momento inicial não se pudesse dizer que a sociedade estivesse mobilizada contra a ditadura – pelo contrário, uma parcela importante da população apoiava o regime, enquanto outros tantos eram indiferentes – os movimentos estudantis, sob a liderança da União Nacional dos Estudantes (UNE), fez desde o início oposição aos militares. Por isso, já em 1964, sob a Lei Suplicy de Lacerda, a UNE foi extinta e passou a atuar na ilegalidade, tendo sua sede nacional, na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, invadida e incendiada²⁹.

Atitudes extremas do regime militar como a extinção da UNE ou a instituição da censura, no entanto, encontravam aprovação em amplos setores da classe média e alta. Como escrevem Heloísa Buarque e Marcos Augusto (1987), dos meses que antecederam o golpe até o desmoronamento do “milagre econômico”, o Brasil parecia “tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico” que, segundo os autores, incluía

o zelo cívicoreligioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento "moderno" que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes — enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1987 p. 13)

Mas, apesar de representativa de uma minoria que tinha acesso ao ensino superior (que, não raro, era filha dessa mesma classe média conservadora), a UNE, levando-se em conta apenas os universitários, era grande o bastante para incomodar os militares: por volta de 1968, estima-se em 214 mil o número de matriculados em

²⁹ Disponível em: <http://www.une.org.br/2011/09/historia-da-une/> Último acesso em 27/06/2016.

faculdades e universidades pelo país³⁰. Marchas e protestos eram organizados com frequência nos anos que se seguiram ao golpe, muitos deles figurando ainda hoje no imaginário em torno da resistência à ditadura, como o “Massacre da Praia Vermelha”, em 1966, quando estudantes de medicina da UFRJ foram recebidos a cassetetes e bombas pelas forças policiais, e a “Passeata dos 100 mil”, em junho de 1968 e também no Rio de Janeiro, impulsionada pela morte do estudante secundarista Edson Luís³¹ e que contou com a presença de Paulo Autran, Clarice Lispector, Nara Leão e Grande Otelo, das jovens estrelas Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, de políticos como Tancredo Neves e Fernando Gabeira e dos ainda desconhecidos líderes estudantis José Dirceu e Dilma Rousseff.

Assim, entre o golpe de 1964 e a instituição do AI-5, parte da classe média ia se engajando numa ideia de resistência ao golpe. O crítico Roberto Schwartz nota, em seu artigo “Cultura e política, 1964-69”, escrito durante o calor dos acontecimentos, que apesar das restrições impostas, a presença da esquerda crescia nesses anos:

a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela época, e mais, de lá pra cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (SCHWARSZ, 1978, p. 62)

Em meio à ascensão cultural da esquerda e às frequentes manifestações estudantis, em dezembro de 1968 o governo militar baixa o AI-5, fortalecendo o poder repressivo do Estado. Em nome do “combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo”³², o ato dava ao executivo a prerrogativa de fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais, de suspender e cassar direitos políticos de cidadãos tidos por suspeitos, proibir manifestações e atividades de natureza “subversiva”, demitir funcionários públicos e juízes contrários ao regime e, por fim,

30 Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/movimento-estudantil-o-foco-da-resistencia-ao-regime-militar-no-brasil.htm> Último acesso em 27/06/2016.

31 Em 28 de março de 1968, Edson Luís foi assassinado por policiais militares quando estes invadiram o restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.une.org.br/2011/09/historia-da-une/> Último acesso em 27/06/2016.

32 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm Último acesso em 27/06/2016.

determinava que o judiciário não poderia apreciar recursos apresentados por pessoas acusadas em nome do AI-5.

“Os temas eram infundáveis, tanto quanto a duração dos debates”, escreve Zuenir Ventura em *O ano que não terminou*, ensaio jornalístico sobre a escalada das movimentações políticas em 1968; “mais do que discutir, torcia-se: pela vitória dos *vietcongs*, a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB, por Chico ou Caetano, pela participação política dos padres e, claro, contra a ditadura” (VENTURA, 1988, p. 75). Participantes ativos nesses debates – sendo que muitos vinham das classes médias e das universidades –, os músicos da MPB ganhavam protagonismo entre a esquerda e forjavam sua identidade por meio, também, da luta contra a ditadura. Se o debate nas ruas, no parlamento e nas esferas tradicionais de discussão política fora praticamente inviabilizado pelo AI-5, o campo cultural e artístico buscou desempenhar, nas palavras de Heloísa Buarque e Marcos Augusto, “um papel de ‘foco de resistência’ à implantação do projeto representado pelo movimento militar” (1987, p. 21).

Imagens utópicas de uma modernidade desvinculada dos modelos impostos de fora e ideias de liberdade e justiça social perpassam parte das composições da MPB desta época. Artistas como Nara Leão, João do Vale e Elis Regina vinham buscando ampliar o horizonte temáticos da bossa nova – resumidos no bordão “o amor o sorriso e a flor” – e, na esteira do Cinema Novo, abordavam os problemas sociais e políticos do país. Surge uma “espécie de *protest song* nacional”, como a classifica Hollanda e Gonçalves (p. 53, 1987), em referência às canções engajadas que Bob Dylan, Nina Simone e Joan Baez, entre outros nomes, produziam na mesma época nos Estados Unidos.

Shows como o do teatro Opinião, dirigido em 1965 por Augusto Boal e que apresentou Maria Bethânia ao Rio de Janeiro, ficaram marcados como representativos desse momento inicial da MPB engajada. A ideia corrente nestes círculos e expressa já no título e no texto que apresentava o espetáculo, segundo analisam Hollanda e Gonçalves (1987), era de que a música era tão mais expressiva “quanto mais tenha uma ‘opinião’, ou seja, quanto mais se faça instrumento para a divulgação de conteúdos políticos” (p. 22). Negado ou problematizado em algumas canções, reafirmado ou reeditado noutras, esse clima de participação política e a “idealização, um tanto

problemática, de uma aliança do artista com o ‘povo’” (1987, p. 22) nortearia o desenvolvimento da MPB.

“Eu próprio andava meio deprimido, sufocado dentro de uma revolta que não tinha como exteriorizar diante da gigantesca muralha de medo”, escreve Márcio Borges (1997, p. 215). O compositor, que teve várias de suas parcerias com Milton censuradas pelos militares e conviveu com o desaparecimento de amigos envolvidos com a luta armada, relata que o clima entre os artistas que aderiram à “luta desarmada”, isto é, que escreviam letras, reportagens, peças teatrais e rodavam filmes denunciando a repressão do regime, era um “purgatório de paranoia” (p. 215). Artistas e jornalistas recebiam constantes visitas do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), uns eram monitorados pelos serviços de inteligência do governo e outros foram forçados ou preferiram deixar o país. Essa situação, opina Milton Nascimento, acabou deixando o grupo dos mineiros isolados. “Todo mundo ou fugiu, ou está no exílio, ou dançou. Ficamos nós, como resistência. Vamos levar isso em frente” (p. 230), disse, no início dos anos 1970.

A sensação de “vazio cultural”, “muito disseminada nas memórias sobre o pós-68”, escreve Napolitano (2001, p. 225), marca o ambiente musical brasileiro nos anos em que Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Caetano Veloso passam ao exílio. É nesse momento – nos chamados “anos de chumbo”– que Gal e Milton se firmam como dois dos principais nomes da MPB. Novamente, o paradoxo: a mesma repressão que cerceava a atuação desses artistas “ajudou a consolidar a MPB como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo de institucionalização” (NAPOLITANO, p. 270).

Com efeito, alguns dos músicos de *Clube da Esquina* chegaram a participar dos movimentos de enfrentamento à ditadura. Márcio Borges frequentou reuniões do grupo Política Operária, deu esconderijo à pessoas procuradas pelos militares e só não aderiu à luta armada pois, segundo conta, “não tinha vocação para mártir, e sabia que aquilo ia terminar em martírio, como realmente terminou”³³. Já Ronaldo Bastos, segundo o sociólogo Marcelo Ridenti, teve que “se retirar do país, dada sua aproximação com o

³³ Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>
Último acesso em 27/06/2016.

Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o que se revela em algumas de suas letras que conclamam à luta guerrilheira” (RIDENTI apud Diniz, 2012, p. 80).

O público dos shows de Milton, restrito e ainda distante de alcançar as multidões que o mineiro moveria em meados dos anos 1970 e na década de 1980, abraçava e se identificava com essa postura *resistente* do cantor e sua turma. Segundo Borges, Milton

fazia o maior sucesso entre estudantes e *drop-outs* em geral; música boa para viagem, *sit-ins* e manifestações políticas. Fazia shows ao vivo sensacionais. Quanto à venda de discos e arrecadação de direitos autorais, estava sempre aquém do razoável (BORGES, 1997, p. 310)

Prova da sintonia com os estudantes se deu em 1972 em um nem tão sensacional misto de show/manifestação política. Completamente bêbado – ele vinha tendo problemas com o álcool no início dos anos 1970 –, Milton, já no palco, perdeu o pouco equilíbrio que lhe restava e “desabou para trás, estatelando-se sobre a bateria de Robertinho Silva” (p. 266), registra Márcio Borges. O show foi interrompido, fez-se o alvoroço na plateia que lotava o gramado do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e então Frederica, guitarrista da banda, tomou o microfone para justificar o cancelamento do concerto. “O que vocês estão vendo aqui é o resultado de oito anos de opressão e ditadura, que crucifica o artista e o povo...” (p. 266), conta Márcio Borges, acrescentando que ao longo de seus 10 minutos de duração o discurso foi atentamente ouvido pela plateia. Ao final, parte do público, apesar da provável frustração pelo prematuro fim do show, gritava emocionada, segundo o relato de Borges: “Mil-ton! Mil-ton! Mil-ton!”.

Sendo ou não retórica a componente ideológico da embriaguez de Milton, situações parecidas com a que foi pacificada por Frederica se repetiriam ao menos outras duas vezes, justamente durante os shows de lançamento de *Clube da Esquina*. No primeiro episódio, Tavito, também guitarrista da banda, “começou a gritar e teve uma crise nervosa em cena” (p. 272), sendo removido do palco. No segundo, Robertinho Silva, que já tivera sua bateria esmagada por Milton no show do MAM, interrompeu um solo, ficou de pé, quebrou as baquetas e passou a gritar frases desconexas ao público. Tensão psíquica e paranoia, além dos ideais de paz, amor e liberdade, era parte do que caracterizava o “*Woodstock*, versão Terceiro Mundo”. Nas palavras de Márcio Borges, sobre um dos shows de Milton (dessa vez sem maiores incidentes) em 1973:

Os olhos da [câmera] Beaulieu 16 milímetros blimpada, passeando nas mãos do Zezinho Sette por entre aquela multidão colorida, captavam

viagens de ácido, amor livre e rodadas de baseados, a Woodstock dos oprimidos, sua versão Terceiro Mundo. A nos lembrar disso, fora do campus a repressão vigiava de dentro de seus camburões e caminhões armados. (BORGES, 1997, p. 314)

Tendo apresentado o lugar ocupado pelo “grupo dos mineiros” na indústria fonográfica e na MPB e introduzido algumas das questões que perpassam o lançamento de *Clube da Esquina*, parto agora para as relações dos músicos com o interior do país e com a cidade grande, suas ruas e esquinas e com Minas Gerais – sempre tendo em conta que estes espaços, também físicos e simbólicos, são a arena de conflitos e embates em torno de significados atravessados por afetos, discursos midiáticos e políticos, determinações econômicas e uma gama de ideologias divergentes.

Compreendendo também que estas tensões se resolvem, muitas vezes de modo provisório e precário, nas práticas cotidianas dos grupos e indivíduos, o argumento que perseguirei é o de que os recursos estéticos e performáticos explorados em *Clube da Esquina* estão impregnados pelas relações que estes artistas mantiveram com tais espaços, relações estas marcadas pelos signos da *liberdade, amizade e resistência*. Assim, no próximo capítulo me aprofundo na *trama* do álbum, nos *cenários* em que ela toma lugar e no *tempo*, real e imaginado, em que ela se desenrola.

Por exemplo: certa ideia de liberdade e de uma “*mineiridade*” contemplativa, avessa à modernização constante, aliada a um “cosmopolitismo interiorano” típico de Belo Horizonte, são diversas vezes acionados no álbum, em alguns momentos para serem rejeitados, noutros reafirmados. Será perseguindo a “imprevisibilidade da relação dos sujeitos com os sentidos”, como escreve Eni Orlandi (2004, p. 25), que darei prosseguimento a esta história de *Clube da Esquina*.

CAPÍTULO 2 – A CIDADE MODERNA VISTA DESDE A ESQUINA

O que vocês fariam dessa coisa que não dá mais pé? / O que vocês fariam pra sair dessa maré? / O que era terra vira pedra / Quem vai ser o segundo a me responder? (Saídas e Bandeiras nº 2, 1972, Milton Nascimento e Fernando Brant)

“O clima era de terror total”, lembra Lô Borges³⁴, quando perguntado sobre as consequências na vida urbana da ditadura instaurada no país em 1964. “Muitas vezes eu saí correndo do clube da esquina”, conta, em referência ao cruzamento das ruas Paraisópolis e Divinópolis, onde seus amigos do bairro de Santa Tereza se reuniam para conversar fiado e fazer música. Aglomerações não eram bem-vistas pelos militares, sobretudo se contavam com aquele instrumento “altamente” subversivo. “A polícia era tão arisca, tão sorrateira, que eu tinha que pular o muro da casa do vizinho, e jogava o violão, porque a polícia estava dando dura”.

Foi no Palácio da Liberdade, então sede do governo mineiro, que as forças do golpe começaram a se articular. Tanques do exército partiram da cidade, uns em direção ao Rio de Janeiro, outros com destino à Brasília. Por já constar como a 3ª capital brasileira em número de habitantes e por seu “potencial subversivo” – a cidade contava com sedes do Partido Comunista e da União Nacional dos Estudantes, sindicatos operários, além de uma movimentada cena artística e cultural –, Belo Horizonte presenciou uma repressão comparável às de São Paulo e Rio de Janeiro. Somado a isto, os militares e os investidores tinham grandes planos para a cidade: foi nos anos do autoproclamado “milagre econômico” que a capital se converteu em potência industrial, recebendo multinacionais do ramo da metalurgia, siderurgia e automobilística. O estado policial que se instalou, as restrições de horário para o trânsito de pedestres, a perseguição aos grupos de manifestantes, estudantes, boêmios e músicos, e a presteza com que vários espaços públicos cederam lugar a interesses privados apontam de maneira clara para a ideia que estes gestores faziam de Belo Horizonte. Pretendia-se despolitizar o mundo público, reduzindo a cidade “a um mero espaço físico onde seus habitantes lutam pela realização de interesses particulares” (MARTINS, 2010, p. 2).

³⁴ Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 24.

Na visão de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, “o golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos” (1987, p. 20). O objetivo, na análise dos autores, era reverter as medidas progressistas que o governo de João Goulart buscava implementar: a “mudança” visava reafirmar a vantagem “dos setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados” (p. 20).

Sem entrar nos pormenores dessa conjuntura, me interessa, neste segundo capítulo, discutir como os *significados* deslocados ou reforçados pelo processo modernizante imposto pela ditadura emergem em *Clube da Esquina*. Ideais de liberdade, latinidade e brasilidade perpassam parte das produções da MPB da época, contrastando-os, lírica e sonoramente, ao ufanismo militar em voga. Surgem movimentos musicais difusos e fortemente calcados em sonoridades regionais – dos cearenses Fagner e Belchior aos pernambucanos Nanás Vasconcelos e Alceu Valença, passando pelos mineiros de *Clube da Esquina* –, e que, no entanto, não dispensavam elementos do rock, do pop e do jazz. Novos caminhos estéticos – com pretensões que não deixavam de ser, também, políticas e comerciais – se abrem para a música, a cultura e a sociedade brasileira.

Procuro rastrear os impactos desse momento na obra desse grupo de *mineiros* que, numa relação de ambígua autonomia com a indústria fonográfica, fez das estradas e das ruas que conectam Minas Gerais ao resto do mundo o principal tema de suas canções. Interassam, então, as questões territoriais que envolvem e fazem parte do álbum, a relação de seus músicos com a cidade e as ideias de *modernidade*, *mineiridade* e *brasilidade* performadas em *Clube da Esquina*.

2.1 Eu sou da América do Sul

A Salvador saudosa de si de Caymmi, o Rio de Janeiro noturno, romântico e amargo de Odair José, o morro verde e rosa de Cartola, a São Paulo barulhenta e burocrática de Chico Buarque: todas são tipos de representação e apropriação do espaço que movem sentidos, afetos, projeções, experiências vividas e imaginadas e utopias. Enunciados dentro de cadeias de enunciados – a Minas Gerais de Milton Nascimento e

Lô Borges, por exemplo, não pode ser compreendida sem se ter em vista as Minas de Carlos Drummond de Andrade (que, inclusive, possui um poema musicado por Milton, "Canção Amiga", gravado em 1978), ou o Belo Horizonte de Fernando Sabino (de quem Márcio Borges e Fernando Brant eram leitores ávidos); e que por sua vez não podem ser entendidas quando não se tem em conta o histórico de formação do Estado, dos interesses econômicos, paixões, ideais e sentidos que nele se moveram e se movem.

No clássico *Dos Meios às Mediações* (1986), o colombiano Martín-Barbero aborda o vertiginoso processo de urbanização pelo qual passou a América Latina no século XX. E no que muitos viram uma malograda tentativa de se alcançar a modernidade das megalópoles do desenvolvido hemisfério norte, Barbero enxerga o surgimento de uma modernidade *outra*, moldada na rápida constituição das *massas* latinas e por sua também veloz “incorporação ao mercado e à comunicação industrializada” (p. 12). Essa nova forma de estar na urbe comportaria “descontinuidades culturais, deformações sociais e de estruturas do sentimento, memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo” (p. 17). *Mestiças e híbridas*, como as denomina outro pensador latino-americano, o argentino Néstor Canclini (1990), as métricas do assim classificado “primeiro mundo” seriam pouco úteis para se compreender o tipo de sociabilidade e as formas expressivas surgidas nas caóticas e cosmopolitas metrópoles latinas.

A impossibilidade de se avaliar a América Latina segundo os padrões ocidentais está expressa em diversas canções de Milton e Lô, estando sintetizada no refrão de “Para Lennon e McCartney”, parceria dos dois com Márcio Borges lançada em 1970: “Eu sou da América do Sul / Eu sei, vocês não vão saber / Mas agora sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do mundo, sou Minas Gerais”.

Canclini resume da seguinte forma os câmbios mais gerais pelos quais passaram as grandes cidades do continente entre as décadas de 1940 e 1970:

- a) a deflagração de um desenvolvimento econômico mais diversificado, que se baseia no crescimento de indústrias com tecnologia avançada e no aumento das importações industriais e do emprego de assalariados; b) a expansão do crescimento urbano; c) a ampliação do mercado de bens culturais, em parte por conta das maiores concentrações urbanas, mas também pelo incremento das matrículas escolares e do aumento da população universitária; d) a introdução de novas tecnologias de comunicação, especialmente a

televisão, que contribui para a massificação e internacionalização das relações culturais e apoiam a expressiva venda de produtos “modernos”, agora fabricados na América Latina: automóveis, eletrodomésticos, etc; e) o avanço de movimentos políticos radicais, que confiam que a modernização pode incluir mudanças profundas nas relações sociais e numa distribuição mais justa dos bens básicos. (CANCLINI, 1990, p. 81)

O popular e o povo, que Barbero procura despir dos adornos românticos ou vitimistas que lhes confere parcelas da esquerda e da direita, não passam ao largo destas transformações: parte do que caracterizaria a modernidade latino-americana seria “o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e a massificação em que historicamente esse processo se materializa” (1986, p. 17). A *transformação*, sobretudo pelos caminhos da industrialização e do consumo, do *popular* em *massivo*, assim, representaria a entrada mesma da América Latina numa modernidade global, com tudo o que de precariedade, *hibridização* e *mestiçagem* essa transformação comporta.

É aí que a indústria cultural e a cidade grande assumem posições centrais. Música, cinema, rádio, telenovela, artes plásticas e literatura, transformados e conformados pela técnica, surgem, na formulação de Barbero, como “dispositivos que proporcionam apoios imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária” (p. 82). Nesses palcos, segundo Canclini, seriam performados tanto os rituais “que visam confirmar as relações sociais e dar-lhes continuidade” quanto os destinados “a efetuar, em cenários simbólicos, ocasionais, transgressões impraticáveis de forma real ou permanente” (1990, p. 44).

Por isso a importância que se dava, por exemplo, aos Festivais da Canção ou aos *happenings* tropicalistas, onde a MPB e a canção de protesto “não apenas dialogaram com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudaram, poética e musicalmente, a construir um sentido para a experiência social ao regime militar” (NAPOLITANO, 2010, p. 390). Músicas, peças e filmes que tinham trechos suprimidos pela censura, como o clássico do cinema nacional “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, a encenação de “Na Selva da Cidade”, de Zé Celso Martinez, e canções como “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, ou “Milagre dos Peixes”, de Milton e Brant, eram celebradas como “uma contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror do Estado” (p. 392). Tais intervenções, ainda que simbólicas, auxiliaram na forma como

a juventude que se apresentava como *resistente* ao regime militar viveu nas grandes metrópoles.

2.1.1 – San Vicente e a América Latina de Milton e Brant

Terceira faixa do lado 2 de *Clube da Esquina*, “*San Vicente*” trata desse cenário em que o Brasil, e de forma particular a juventude brasileira à qual se dirigia e da qual faziam parte os músicos da MPB, vivia um momento de incertezas. Acirravam-se os ânimos tanto por parte da ditadura quanto de seus opositores, falava-se em modernização, comunismo, industrialização e “americanização”, de rock, revolução, sequestros e tortura; músicos eram exilados por suas posições políticas, as gravadoras se firmavam cada vez mais e as ideias de “identidade nacional” e “música popular brasileira”, entre outras, estavam em jogo. Ao mesmo tempo, países como Argentina, Chile e Uruguai passavam por situações semelhantes, conduzindo o foco para as ideias amplas de “América Latina” e “Terceiro Mundo”. Aos países periféricos ocidentais, o alinhamento aos Estados Unidos se apresentava como forçoso, tanto do ponto de vista econômico quanto político. Capitaneada por artistas como a argentina Mercedes Sosa e os nicaraguenses Victor Jara e Pablo Milanés, a *nueva canción* latino-americana tematiza esse lugar periférico da América Latina, opondo ao dualismo da Guerra Fria o esboço de novas alianças possíveis.

Límpida e etérea, a voz de Milton é acompanhada já na primeira sílaba de “*San Vicente*” por um violão dedilhado e algo ibérico. Graças a recursos de estúdio o canto ecoa, remetendo a um tempo turvo e esfumaçado. A letra reitera a proposta onírica da canção: “coração americano, acordei de um sonho estranho”. Delicada, ela traz a tona impressões traumáticas onde o “vidro” e o “corte”, “vida” e “morte” se estabelecem “no corpo e na cidade”. Ao fim da primeira seção, o canto é interrompido pelo violão, agora tocado de maneira rasgueada, à espanhola, tendo o tempo marcado pelas palmas assimétricas de Milton – em contraponto ao clima instituído no começo, a música passa a soar festiva e convida à dança.

“Na busca por sua expressão”, postula o *Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero*, “o artista popular adotou e recriou ritmos e melodias que, por seu conteúdo e forma, se adaptam mais totalmente aos sentimentos e ao gosto do povo”.

Publicado em 1963 em Mendoza, Argentina, e assinado, entre outros, por Mercedes Sosa, aclamada por fãs e críticos como “a voz da América Latina”, o manifesto apresenta os propósitos estéticos de deferência aos ritmos folclóricos hispano-americanos e de abertura às influências externas – Bob Dylan e Joan Baez, por exemplo – mas, sobretudo, trata da “necessidade” do engajamento político dos artistas frente ao contexto latino-americano. Embora nunca tenha aderido formalmente ao manifesto, Milton vincula-se à chamada *nueva canción*, e talvez não seja um exagero dizer que *San Vicente* representa sua carta de intenções para ingressar no movimento.

As aproximações com uma estética e atmosfera hispano-americanas estão claras no título e na temática da canção – Fernando Brant, que divide a autoria com Milton, afirmou que *San Vicente* é uma cidade imaginária “onde acontece um golpe militar”; sua intenção era “fazer uma síntese do sentimento passando pela América Latina inteira” (BRANT apud CANTON, 2010, p. 107). O modo como o violão é tocado e a marcação assimétrica do tempo remetem a uma sonoridade francamente latina. A alusão a esta estética popular ancestral parecia guardar, como lembra Ciro Canton em sua dissertação de mestrado sobre *Clube da Esquina*, as “exaltações piedosas” e o “entusiasmo cavalheiresco” pré-capitalista aos quais se refere o Manifesto Comunista de Marx. O desejo cosmopolita de ingressar em uma modernidade musical e o repúdio engajado às ditaduras que então vigoravam no continente aproximam Milton e Brant da *nueva canción*. Tal como Mercedes Sosa, os compositores mineiros cultivavam uma ideia de América Latina que mais valoriza as semelhanças entre os países que suas diferenças.

Após *Clube da Esquina*, Milton passou a gravar com diversos nomes da música *hispano hablante*, como a própria Mercedes Sosa e os chilenos do Grupo Água, e fez releituras de artistas renomados no continente, como os cubanos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés e a chilena Violeta Parra. Além disso, Milton conta que “começaram a aparecer gravações de ‘*San Vicente*’ de pessoas da América Latina que eu nem sabia que me conheciam” (apud CANTON, 2010, p. 107). Alguns anos depois do lançamento do disco, por ocasião da gravação dos álbuns *Minas* e *Geraes*, entre 1974 e 1976, o artista lembra ainda que hospedou em sua casa

pelo menos umas quinze pessoas de vários países da América do Sul, e eu falava que ali era o hotel da América Latina, e eles vinham e me

traziam coisas, desde livros que a gente não podia ler aqui no Brasil, como discos. E rendeu muita coisa boa também. (GAVIN, 2014, p.84)

Usando os termos do sociólogo Bruno Latour, foi pela associação entre “elementos de modo algum ‘sociais’” (2012, p. 27) como o violão ibérico, o carrilhão, a guitarra elétrica, a percussão andina e a voz de Milton que essa ideia de uma América Latina unificada se deixou entrever. Foram estes os *conectores* que *amalgamaram* tanto a sonoridade latina de “*San Vicente*” quanto a proposta estética e política que se faz matéria na música.

2.2 BH, cidade planejada

Belo Horizonte, embora tenha sua edificação inspirada no traço urbanístico de Washington e Paris, constituiu-se como uma típica metrópole latina: nela surgiram contradições e problemas mais ou menos semelhantes aos observados em Caracas, Buenos Aires ou São Paulo, e, tal qual nessas cidades, aqueles que viveram em BH buscaram soluções *locais*, ainda que provisórias e precárias, para conviver em meio ao novo e o arcaico, o rural e o urbano, a casa e a rua.

Pesquisadora das lutas nem sempre silenciosas em torno dos significados das modernas aglomerações humanas, Eni Orlandi escreve, amparada em Max Weber, que a cidade “aparece como um dos resultados e ao mesmo tempo como um pressuposto do desenvolvimento capitalista” (2004, p. 12). Com efeito, a radicalização do processo de urbanização em Belo Horizonte nos “anos de chumbo” veio reforçar algumas das ideias de seu projeto inicial: como aponta o geógrafo Ulysses Baggio, BH fora planejada em fins do século XIX dentro dos “marcos do racionalismo urbano, da ordem positivista e geométrica, para ser uma capital moderna e simbolizar uma empreitada rumo ao progresso” (2005, p. 45). A cidade deveria representar o rompimento com o passado colonial e o compromisso com uma nova era – cabe lembrar, a capital anterior de Minas Gerais era a colonialíssima Ouro Preto. E se parte desse projeto logrou sucesso, nem tudo saiu conforme o planejado e mesmo os propósitos dos urbanistas e, num momento posterior, dos generais, foram contrariadas pelas representações muitas que os moradores de BH fizeram da cidade. Em parte, essa “mineiridade” contemplativa, avessa à modernização constante, e o “cosmopolitismo interiorano” de BH passam pelos

modos como artistas, a exemplo daqueles de *Clube da Esquina*, viveram e cantaram a cidade.

É certo que não convém exagerar no poder de "resistência", "mediação" ou de "reapropriações" das práticas populares e cotidianas. Forças e interesses variados estão aí, operando sobre as cidades, e basta ler o noticiário para verificar que as disputas em torno de seus significados seguem em curso: persistem divisões artificialmente forjadas, com o respaldo das polícias e do Estado, entre periferia e centro urbano, a legalidade das manifestações políticas é regularmente questionada e os embates entre carros, pedestres e ciclistas está longe de conhecer vencedores, só para ficar em alguns exemplos. Mas não é o caso, também, de acreditar tais forças, interesses e imposições como definitivos. No limite, os gestores urbanos, como foi o caso de Aarão Reis em Belo Horizonte e dos generais, empresários e políticos que, a partir de 1964, se sucederam na promoção de um tipo específico de cidade, estão a escrever algumas das linhas do urbano; linhas que serão lidas por seus cidadãos, sejam eles músicos, pichadores, comerciantes, ambulantes, operários, jornalistas, adultos, crianças ou acadêmicos. E esta leitura, escreveu Certeau, trata-se de "uma arte que não é passividade" (1998, p. 50).

Em 1893, a nascente república brasileira decidia que Minas Gerais precisava de uma nova capital. Os motivos eram muitos, de disputas políticas entre Juiz de Fora e Ouro Preto passando pela necessidade de descentralizar a economia do Estado. Mas em termos simbólicos, o principal objetivo era dissociar o núcleo administrativo do forte simbolismo colonial da cidade do ouro. Ficou resolvido que em Curral del-Rei, antigo arraial próximo a Sabará, seria erguida a moderna capital. Em 1897, Belo Horizonte – o antigo nome de “Curral del-Rei”, por razões óbvias, também não convinha – substituiu Ouro Preto como principal centro do Estado.

Baggio, analisando as plantas do projeto arquitetônico da cidade, assinala que “a concepção do plano da cidade-capital amalgamava as experiências urbanísticas europeias e americanas do século XIX, cujos traços e valores modernos se inspiraram principalmente nos modelos urbanísticos de Paris e Washington” (2005, p. 50). Na mesma direção, o urbanista e pesquisador Roberto Monte-Mór considera que “a ruptura

urbanística de BH com a tradição colonial mineira, e seu abraço à modernidade franco-americana, representam uma negação do passado, mas também uma renovação da modernidade mineira” (2005, p. 52, Monte-Mór apud Baggio).

Observadores da época, a exemplo do advogado e jurista carioca Prado Kelly, atestaram com otimismo que o idealismo racionalista de Aarão Reis, que foi quem liderou a construção da capital, ia de encontro ao sucesso. Escreveu ele em 1920, pouco mais de duas décadas após a inauguração de BH: “afastaram-se de vez os figurinos da estética da colônia, as vielas e becos estreitos, os arcos deselegantes e pesados monumentos. A cidade é, toda, vibração moderna” (2005, p. 52, Kelly apud Baggio).

Implícito na ideia de “vibração moderna” estava a ambição de inaugurar um novo ciclo de desenvolvimento em Minas, mais afinado com as utopias positivistas e a “estética republicana”. O histórico da economia mineira, marcado, nas palavras do historiador Caio Prado Junior, “por arrancos, por ciclos, em que se alternam, no tempo e no espaço, prosperidade e ruína” (apud MELLO E SOUZA, 1982, p. 16), formava parte da “estética da colônia”, e tal qual as vielas e os becos estreitos precisava ser superado pelo novo. Também compunha essa “estética” toda uma “camada de gente decaída e triturada pela engrenagem econômica da colônia que ficava aparentemente sem razão de ser, vagando pelos arraiais, pedindo esmola e comida” (MELLO E SOUZA, 1982, p. 71), problema para o qual a divisão entre o centro urbano planejado (delimitado pela avenida do Contorno) e os subúrbios operários, destinados às classes mais pobres, buscou, se não resolver, ao menos maquiá-lo.

Mas mesmo nas primeiras décadas de BH, vozes dissonantes como a de Carlos Drummond de Andrade já surgiam. O poeta itabireense, por conta do lento ritmo em que transcorria a vida na cidade, chamava-a “Tediópolis”³⁵, apelido que desagradaria qualquer lugar com pretensões cosmopolitas. A licença poética não era sem razão; como analisa Baggio, “na fase inicial de sua existência, o ritmo de sua industrialização revelou-se aquém do esperado, permanecendo durante anos destituída de atividades econômicas de expressão” (2005, p. 46).

Outro desencontro da cidade real com a imaginada se deu em sua forma de ocupação espacial. Geógrafo e urbanista, Flávio Villaça chama atenção para o fato de

35 Escreve Ulysses Baggio, em sua já referida tese de doutorado: “A conjugação destes fatos imprimia à capital mineira uma atmosfera entendiante, na qual a sensação era de um transcurso lento do tempo. Esta condição levou Carlos Drummond de Andrade a alcinhar-lha de ‘Tediópolis’” (2005, p. 46).

que poucos anos após a inauguração de BH já “havia mais cidade fora do plano urbano do que dentro (...) devido ao grande crescimento da população suburbana, com predominância das camadas de baixa renda” (2005, p. 63, Villaça apud Baggio). O pesquisador José Márcio Barros observa que “a área suburbana se desenvolveria através de um geometrismo menos evidente e de vias tortuosas e irregulares, adaptadas à topografia acidentada e coerentes com a perspectiva excludente do projeto conservador de modernização” (2005, p. 55, Barros apud Baggio). Assim, áreas externas ao núcleo planejado guardariam parte das características interioranas que o projeto modernizante pretendeu ocultar. Entre esses bairros estava o de Santa Tereza, ponto de encontro de Milton Nascimento, Lô Borges e outros músicos de *Clube da Esquina*.

“A avenida D. Pedro II [externa ao centro planejado], por exemplo: ali dava pra pescar”³⁶, assegura Chiquito Braga, um dos que introduziu a guitarra no meio musical belo-horizontino em meados dos anos 1950. Chiquito, que pouco depois “puxou a fila” dos mineiros para o Rio de Janeiro quando o *showbiz* começava a se estruturar, participaria das gravações de *Matança do Porco*, disco precursor do rock progressivo brasileiro lançado pelo Som Imaginário um ano após *Clube da Esquina*. Fernando Brant é outro que recordava o clima interiorano da capital: “quando eu vim pra cá, BH era um pouco como cidade do interior. Na esquina tinha o sapateiro, o barbeiro, o açougueiro e o bar. A gente jogava bola no meio da rua”³⁷.

Mas, ainda que num ritmo abaixo do esperado, Belo Horizonte crescia. O crescimento vertiginoso, contudo, tanto populacional quanto econômico, viria mesmo a partir dos anos 1940, quando Juscelino Kubitschek assumiu a prefeitura da cidade. Data de então o projeto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, associado a importantes nomes do modernismo como Oscar Niemeyer e Burle Marx. A vocação industrial que florescia, entretanto, ironicamente veio sublinhar alguns dos traços “interioranos” e da “estética de colônia” da capital.

Como aponta o historiador Luiz Henrique Garcia, BH converteu-se em forte polo atrativo da região, transformando-se em destino de sucessivas ondas migratórias. Na epopeia quixotesca *O grande mentecapto*, ambientada em meados dos anos 1950, o mineiro Fernando Sabino assim descreve a presença constante dos retirantes nas proximidades da rodoviária de BH: “Rostos macilentos, corpos mirrados e sujos,

³⁶ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/chiquito-braga/> Acessado em 13/12/2016.

³⁷ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/fernando-brant/> Acessado em 13/12/2016.

crianças de nariz escorrendo e olhos remelentos, tudo sob aquela cor indefinível e encardida da miséria, olhares apáticos e o patético silêncio dos que já se acostumaram com o sofrimento” (2000, p. 130).

Os recém-chegados, que constituíam e ainda constituem parcela significativa da população, manteriam vínculos com o interior do Estado, mesclando em BH “a imagem de metrópole cosmopolita com a de cidade provinciana” (Garcia, 2006, p. 179). Milton e Wagner Tiso, por exemplo, emigraram, no início dos anos 1960, de Três Pontas, pequena cidade do Sul de Minas; Beto Guedes é oriundo de Montes Claros, ao norte do Estado; Fernando Brant tinha família em Diamantina, famosa cidade colonial de Minas que ilustra a capa do terceiro álbum de Milton, lançado em 1969.

Cabe aqui uma digressão sobre a construção do *mito da mineiridade*, “uma abstração conectada à memória coletiva” (DINIZ, p. 65) que exerce inegável força sobre o imaginário relacionado ao interior do Estado e, por via diversa, à sua capital. Sheyla Diniz elenca alguns aspectos relacionados à criação desse *mito*:

o colonialismo, herança cultural barroca, paisagem geográfica montanhosa, distância em relação ao mar, religiosidades pautadas na fusão entre sagrado e profano, características psicológicas do “povo mineiro” relatadas por viajantes setecentistas e oitocentistas, exploração de ouro e estradas pelos Bandeirantes, os controversos conflitos destes com os Emboabas e, até mesmo, a edificação de um ideário acerca da cordialidade (que assume nuances conservadoras, libertárias ou liberais) na vida política. (2012, DINIZ, p. 64)

Esse “mundo de essências íntimas” e “raízes telúricas”, que segundo Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda seria um entrave à modernização racionalizante, aparece sob o nome de “anacronismo” nos escritos de Martín-Barbero. Mas o que o estudioso colombiano chama de anacrônico “não é o que sobrevive de outro tempo” nos hábitos e paisagens das metrópoles, “mas o que *no hoje* faz com que certas matrizes culturais continuem tendo vigência, o que faz com que a narrativa anacrônica se conecte com a vida das pessoas” (BARBERO, 1986, p. 18). A adaptação e persistência de traços luso-africanos na cultura mineira (Freyre, 1968, p. 22) que se faz notar na religiosidade, arquitetura, culinária, no vocabulário e no sotaque dos moradores do Estado, na música de Milton Nascimento, nas sempre evocadas figuras dos Inconfidentes³⁸ e na

³⁸ Importante notar que a Inconfidência Mineira, à parte a motivação fiscal que a deflagrou, inspirou-se também nos ideais iluministas propagados pelos apologistas da Revolução Francesa – destacando-se, aí, ideias genéricas de “liberdade, igualdade e fraternidade”.

sociabilidade “interiorana” dos bairros periféricos de BH nas décadas que sucederam sua inauguração podem ser vistas a partir desse “anacronismo” de que fala Barbero.

O também anacrônico “mito da mineiridade”, na análise de estudiosos como Marcelo Ridenti e Maria Arminda Arruda, remete à decadência do ciclo do ouro e a movimentos contestatórios como a Inconfidência, que repudiavam o controle político e fiscal exercido pela Coroa portuguesa. Tal mito encarnaria na figura do inconfidente, que seria retomada pelos republicanos como “exemplo de resistência e bravura” (DINIZ, 2012, p. 64) de forma a sublinhar – ou exagerar – os preceitos iluministas que guiaram a Inconfidência e que, por extensão e herança, seriam naturalmente o norte da recém-empossada república. Se por um lado a república deixava de lado certa memória relacionada ao Estado, outros elementos eram tomados de empréstimo na construção de uma *memória coletiva*. Essa concepção *imaginária* de Minas, arraigada que é, foi corroborada por Márcio Borges, para quem o mineiro “é um ser no mundo que clama por liberdade”³⁹.

De 1964 em diante, por consequência da rápida industrialização e da abertura ao capital externo intensificada pelas políticas econômicas do governo militar, Belo Horizonte ganha em definitivo ares de metrópole. Esse novo cosmopolitismo, contudo, forma-se sob um clima de intensa repressão e confronto social. “A toda hora explodiam manifestações e quebra-quebras na cidade. Quer dizer, a cidade estava fervendo de tensão e agito”, atesta Márcio Borges em *Os sonhos não envelhecem* (2009, p. 179).

De forma mais sistemática, a boemia e os artistas da BH passaram a se organizar. Surgem cineclubes para divulgar os procedimentos da *nouvelle vague* e as ousadias do Cinema Novo; novos teatros e casas de shows recebem artistas de sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo e em livrarias e bares como os do edifício Malleta circulavam aspirantes a poetas, jornalistas e jovens músicos. As consequências desse processo, principalmente na região central da cidade, são analisadas por Celina Borges Lemos, pesquisadora da arquitetura:

À medida que [o centro] passou a apresentar um quadro de saturamento, perderam seus espaços em sociabilidade, consolidando-se como lugar de passagem e de consumo heterogêneos. Nota-se claramente que houve um declínio da oferta de espaços públicos destinados ao lazer e à cultura, à medida que a cidade se metropolizou.

³⁹ Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>
Acessado em 13/12/2016.

Ao mesmo tempo proliferou pelo centro uma variedade de lugares privados destinados ao mesmo fim. Portanto, a acessibilidade aos bens culturais e ao lazer está condicionada pelo capital cultural e econômico da população (2005, p. 110, Borges Lemos apud Baggio)

De “Tediópolis” dos bairros periféricos e com parca infraestrutura ao movimentado centro planejado (onde, acrescenta-se, funcionava grande parte do aparato repressivo da ditadura, como o Dops – Departamento de Ordem Política e Social), esta era, em traços gerais, a Belo Horizonte onde viviam Milton, Fernando Brant, Nelson Angelo, Tavinho Moura, os irmãos Borges, Wagner Tiso, Toninho Horta e Beto Guedes. Nesse contexto, analisa Sheyla Diniz, “certo espírito de liberdade e rebelião atribuído aos mineiros”, junto da percepção de que eles “detinham ‘antenas’ conectadas para o ‘além-montanhas’” (2012, p. 67) seriam acionados nas letras, arranjos, melodias e encartes dos discos do “grupo dos mineiros”, que é como eram conhecidos no Rio de Janeiro os músicos reunidos em torno de Milton Nascimento.

2.3 De novo na esquina

O filósofo Walter Benjamin, em visita à Nápoles no período do entreguerras, impressionou-se com a “porosidade” dos modos de vida na cidade. “Nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’”, escreveu, ao que completou: “em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos” (2004, p. 148). Se por um lado a cidade parecia “civilizada, privada e ordenada”, sobretudo em locais estratégicos como nos “grandes hotéis” e nos “armazéns do cais”, o povo que lá habitava tratou de desordená-la. Sem deixar de anotar que Nápoles passara há poucas décadas por radicais reformas urbanísticas, Benjamin encontrou-a “anárquica, emaranhada e rústica”; por fim, o filósofo alemão se admira: “um grão de domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo!” (2004, p. 150).

A cidade é uma realidade que se impõe. Seus significados são diversos, mas o esforço para reger esses significados é concreto. “A imprevisibilidade da relação dos sujeitos com os sentidos” (ORLANDI, 2004, p. 25), escreve Eni Orlandi, é indesejável

para aqueles que pretendem reduzir a cidade à sua dimensão prática ou ordenada. Daí as “formas de controle da interpretação, mais ou menos desenvolvidas institucionalmente, que são historicamente determinadas” (2004, p. 25), como a proibição de aglomerações noturnas em espaços públicos, ou a delimitação, nas grandes cidades, dos bairros que recebem as classes média e alta e dos subúrbios destinados aos pobres.

Mas, por mais homogeneizantes que se pretendam, tais esforços reguladores costumam deixar brechas. Michel de Certeau foi um dos que atentou para as possibilidades que os pequenos enunciados, quando organizados em cadeia, possuem na construção de novos e imprevisíveis significados. Escreveu ele que “os povos desenham astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem” (1998, p. 45). Essas pequenas práticas, defende o teórico francês, garantem “continuidades e a permanência de uma memória” (1998, p. 104), e se fazem ver, por exemplo, no modo como as populações do Brasil adaptaram o catolicismo, que num primeiro momento da colonização lhes fora imposto, transfigurando-o e dando-o cores próprias, como no caso da adoração ao Padre Cícero ou nos cultos em certos pontos da Bahia, onde Iemanjá assume a figura da Virgem Maria.

No caso da Nápoles de Benjamin, a resposta ao que se pretendia hegemônico se apresentou sob a forma da “porosidade”, a “paixão pela improvisação” (2004, p. 148) que ao longo de seu ensaio ele descreve. Arena de conflitos em torno de significados diversos – pra que serve a rua? A quem serve a rua? O que queremos dizer quando falamos em progresso e modernidade? –, a cidade e aqueles que a habitam muitas vezes resolvem estas tensões, de modo provisório e precário, nas práticas mais cotidianas e corriqueiras. Na próxima seção, investigo quais foram as práticas “minúsculas” e “corriqueiras” adotadas pelos músicos e poetas que, em BH, compunham a “MPB mineira”.

Em sua primeira participação no programa “Ensaio”, que em 1973 foi ao ar pela TV Cultura, Milton assim define o que para ele era o “Clube da Esquina”: “o pai e a mãe [de Márcio e Lô Borges], onze filhos, dez agregados – um deles, eu – e todos

músicos. E na esquina de baixo, o pessoal sentado, olhando para a lua e fazendo música”⁴⁰.

A esquina a que Milton se refere, a mesma da qual Lô tinha de sair correndo quando aparecia a polícia, fica no bairro de Santa Tereza, subúrbio belo-horizontino. Antes de se mudarem para lá, os Borges viviam no centro da cidade, e apesar do espaço mais limitado do apartamento o clima era já semelhante ao que Milton descreve. Quem dá a “ficha técnica” é Márcio Borges: “em caso de lotação plena do 17º, poderia dizer: estamos eu, Lô, Marilton, Sandra, Sônia, Sheila, Yé, Solange, Suely, Telo e Nico. E Bituca. E mamãe. E papai. E a empregada. Todos de uma vez. Assim era a casa dos Borges: cheia” (1998, p. 49). Músicos circulavam e entravam sem precisar bater à porta: “várias vezes via Wagner Tiso na minha casa, Milton Nascimento, todos ilustres desconhecidos. Aécio Flávio, Marcelo Ferrari, vários personagens. Alguns se tornaram famosos, outros não” (2014, p. 16), lembra Lô. E à medida que o *Clube* foi conquistando renome, outros “membros” passaram a compô-lo: antes da gravação do álbum homônimo, o percussionista Naná Vasconcelos esteve na casa dos Borges, já em Santa Tereza, “pesquisando a sonoridade das painelas” de dona Maricota, a matrona da família (1998, p. 205); Paulinho da Viola, Nelson Ned, Joyce e Elis Regina, em outras ocasiões, também estiveram no “quarto dos homens”, onde Lô, Beto Guedes e Márcio Borges compunham e ensaiavam suas primeiras canções.

Para o sociólogo Roberto da Mata, o ambiente caseiro ordena “um mundo à parte” no imaginário brasileiro: tratar-se-ia de um “universo onde o tempo não é histórico, mas cíclico, tempo que vive de durações que não se medem por relógios, mas por retratos amarelados, como naquela poesia de Drummond” (1986, p. 24). Poesia à parte, Da Mata procura abordar a *casa* como um “espaço básico através do qual circulamos na nossa sociabilidade” (p. 28). Assim, ele entende que contrapor à casa o seu outro, *a rua*, é útil para iluminar alguns traços mais gerais daquilo que, como se intitula seu ensaio, “faz do Brasil, Brasil”:

quando falamos da “casa”, não estamos nos referindo simplesmente a um local onde dormimos, comemos ou que usamos para estar abrigados do vento, do frio ou da chuva. Mas — isto sim — a um espaço profundamente totalizado numa forte moral. Uma dimensão da vida social permeada de valores e de realidades múltiplas. Coisas que vêm do passado e objetos que estão no presente, pessoas que estão saindo deste mundo e pessoas que a ele estão chegando, gente que está

40 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DE9TndyegTA> Acessado em 13/12/2016.

relacionada ao lar desde muito e gente que se conhece de agora. Não se trata de um lugar físico, mas moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo físico, e também uma dimensão moral e social. Assim, na casa, somos únicos e insubstituíveis. (DA MATA, 1986, p. 20)

Conforme disse Milton, o Clube da Esquina consistia para ele na casa dos Borges, seus frequentadores e na esquina anexa. Lançada em 1970, a primeira parceria de Milton e Lô também recebeu o título de “Clube da Esquina”. Cantados “ao pé do ouvido” por Milton e, reminiscência da bossa nova, acompanhados apenas pelo violão dedilhado e pelo contracanto de Lô, seus versos iniciais tratam do clima intimista e familiar de um “clube” de amigos que, no entanto, desloca-se para a rua:

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. (BORGES, NASCIMENTO - 1970)

A sonoridade dissonante e nostálgica e a poesia misteriosa, quase hermética, abordam estados de solidão, fraternidade, fuga e despedida que eram, na perspectiva dos compositores, o que caracterizava os encontros no clube da esquina. A batida aberta do violão, típica de rodas informais de música onde, para se fazer ouvir, o instrumento precisa ser tocado de forma rasgueada, mimetiza também o tipo de sociabilidade e a musicalidade desses primeiros encontros. E no entanto, entre angústias⁴¹ e escuridões, a voz de Milton deixa entrever algum otimismo. Como é praxe nas composições da MPB da época, é no amanhã, no futuro, que residia a expectativa do encontro com “um grande país” - e assim, sem o escracho da tropicália ou o tom revolucionário de um Belchior, “Clube da Esquina” ia tecendo seu discurso de resistência:

E no Curral Del Rey / janelas se abram ao negro do mundo lunar / Mas eu não me acho perdido / Do fundo da noite partiu minha voz / Já é hora do corpo vencer a manhã / Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina / Fugindo, fugindo pra outro lugar. (BORGES, NASCIMENTO - 1970)

No ambiente urbano imaginado na canção “*Clube da Esquina*”, a casa aproxima-se de seu oposto simbólico, *a rua*. O gesto ganha significados se atentarmos

41 Em “O Encontro Marcado”, romance com traços biográficos de Fernando Sabino, o autor descreve como o hábito de “puxar angústia” formava parte das noites de seu grupo de amigos em BH: “Era a palavra-chave: bastava dizer, a certa altura, com um suspiro de desalento: “mas que coooisa” e a angústia baixava logo as negras asas sobre os três. ‘Angústia? Mal sabíamos com que estávamos brincando’, diria cada um para si mesmo, quando a verdadeira angústia os apanhasse” (2005, p. 60).

em que, mais do que um “espaço geográfico”, *a casa* e *a rua* representam, no Brasil de Da Mata, “modos de ler, explicar e falar do mundo” (p. 24). E se a simbologia da casa relaciona-se ao “amor, consideração, respeito e amizade” (p. 25), a rua corresponderia “à dura realidade da vida”, lugar da luta impessoal, da “batalha, espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades” (p. 24):

E entre ser alguém e ser ninguém há um mundo no caso brasileiro. Um universo ou abismo que passa pela construção do espaço da casa, com seu aconchego e sua rede imperativa de relações calorosas, e o espaço da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia. Daí por que, na rua, tendemos a ser todos revolucionários e revoltados, membros destituídos de uma massa de anônimos trabalhadores. (DA MATA, 1986, p. 26)

Da Mata esclarece que esses duplos são construções simbólicas e discursivas, mais ou menos hegemônicas, fomentadas ao longo de muito tempo no Brasil. Elas se encontrariam expressas em todo um conjunto de juízos de valor: a comida “caseira”, analisa Da Mata, aparece como a comida boa, temperada “com amor”, ao passo em que a comida que encontramos “na rua” seria digna de nossa desconfiança ou até de nojo; o mesmo se aplica às pessoas que encontramos *na rua*, enquanto quem é “de casa” tratar-se-ia de um amigo com quem podemos contar, um igual.

Essas dualidades se fazem notar em muitos outros postulados do senso comum: na criança que corre pelo alpendre de casa, dotada de nome e personalidade, em oposição ao “*pivete*” sem rosto que vive na rua, sinal de perigo e criminalidade; ou na mulher *do lar*, recatada e virtuosa, e as *da rua*, tidas como sexualmente promíscuas⁴². A manutenção desses “dois mundos” depende, enfim, de que eles não se misturem, “sob a pena de grandes confusões e desordens” (p. 28), conclui o sociólogo⁴³. Nessa separação se assentaria parte da ideia da “tradicional família brasileira”, e dela se desprenderia um entendimento particular do que é público e privado e, em alguns casos, certo e errado.

42 Em abril de 2016, uma reportagem da revista Veja sobre a então primeira-dama Marcela Temer demonstrou, em negativo, o quanto essas dualidades perduram no imaginário nacional ainda hoje. Disponível em <http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acessada em 13/12/2016.

43 O carnaval, para Da Mata, simboliza a exceção que confirma a regra: no breve período de uns poucos dias, encontrar-se-iam suspensas no *mundo imaginado* do carnaval as distinções de classe, cor, e mesmo as barreiras que dividem a casa e a rua (e o certo e o errado...); isso se passa com a garantia, contudo, de que tudo há de “se acabar na quarta-feira”. Os atuais cordões e abadáes que dividem os blocos populares das “áreas vip”, entretanto, demonstram que até mesmo a “última trincheira” representada pelo carnaval não está imune à tais distinções.

Na Belo Horizonte dos anos 1960, muitos lugares do centro da cidade fizeram as vezes de *casa* dos músicos de *Clube da Esquina*. No cruzamento da rua São Paulo com a avenida Afonso Pena – que, favorecido pelo desenho geométrico do microcentro, conta não com uma, mas três esquinas – instrumentistas dos mais variados estilos se esbarravam naquele que era conhecido como “ponto dos músicos”. Era lá que “os profissionais da música se encontravam para fechar contratos de baile, arregimentar instrumentistas, montar pequenos grupos e também conversar sobre as novidades que ouviam” (2010, p. 31 Serra apud Canton), narra José Serra, um veterano de tais encontros.

Nelson Angelo, violonista de *Clube da Esquina* que, em 1973, lançaria com sua então esposa Joyce o hippie e barroco *Nelson Angelo & Joyce*, lembra do ponto dos músicos como uma espécie de escola: “Todos os meus amigos, tanto músicos como letristas, tinham esse aprendizado fora das escolas tradicionais. Era tudo no meio da rua mesmo, nas esquinas e nos bares”⁴⁴. O ponto, contudo, não podia fixar lugar: músico, na opinião da polícia, lembra Lô Borges, representava subversão: “era um grau a mais do que maconheiro”, diz⁴⁵.

O bar, como adiantou Nelson Angelo, era o costumeiro local do encontro. Entre os tantos frequentados pelos membros do Clube, destacam-se os localizados no Edifício Malleta, entre a rua da Bahia e a Augusto de Lima. “Travessia”, primeira composição de Fernando Brant e Milton juntos, teria sido em parte composta lá; num outro boteco, entre caipirinhas, lembra Milton, foi que ele convidou Lô para gravar *Clube da Esquina*⁴⁶.

Havia desde bares como o *Saloon*, onde jornalistas e escritores debatiam política e marxismo, até casas como o Berimbau, que ostentava cartazes de Miles Davis e Coltrane e onde, no início dos anos 1960, Milton pela primeira vez se apresentou na noite belorizontina – mas como baixista, já que no Berimbau só se ouvia jazz instrumental.

⁴⁴ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nelson-angelo/>. Acessado em 13/12/2016.

⁴⁵ Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 24.

⁴⁶ Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 71

O bar e a rua, enfim, foram lugares centrais no mundo afetivo dos músicos de *Clube da Esquina*. E, vistos pela ótica militar como ponto de encontro de *subversivos*, alguns bares, a exemplo do “Buchecho”, chegaram a ser fechados pela polícia, como recorda Márcio Borges:

Marcamos encontro seis horas no Bucheco. Tanto eu quanto Bituca atrasamos uns dez minutos. Quando chegamos, o bar estava fechado. Fomos ao Maletta. Ali ficamos sabendo que o Bucheco tinha sido invadido por policiais do DOPS minutos antes. Todos os que estavam lá tinham sido levados. Desapareceram – sumiram... até o garçom. Ainda não sabíamos, mas o Bucheco estava fechado para sempre. (BORGES, 2009, p. 124)

Certa concepção de “rua”, pensada como lugar inóspito em que predomina a razão e o individualismo, foi instrumentalizada pelo estado policial instaurado pelo regime militar após 1964. A ela, contrapuseram-se os usos que muitos fizeram da rua e as maneiras em que ela seria retratada em poemas, filmes, romances e canções, onde, ao exemplo de “Clube da Esquina”, a rua surge como espaço em que há a possibilidade do encontro, do afeto e da utopia. Performam-se aí ideais de *brasilidade*, *modernidade* e *mineiridade* avessos ao ufanista “ame-o ou deixe-o” asseverado pelos militares.

2.3.1 Ame-o ou deixe-o

“Vive a nação dias gloriosos”, comemorava em editorial o jornal “O Globo”, em 2 de abril de 1964, um dia após o bem-sucedido golpe de estado, “porque souberam unir-se todos os patriotas, independentemente de vinculações políticas, simpatias ou opinião sobre problemas isolados, para salvar o que é essencial: a democracia, a lei e a ordem”⁴⁷.

O jornal repercutia um sentimento que, ainda que não fosse geral, estendia-se a parte significativa dos brasileiros: tanto na retórica dos militares quanto na de seus apoiadores, transbordavam termos como “patriotismo” e “nacionalismo”. Nos anos posteriores ao golpe, informa a “Folha de S.Paulo”, “o governo gastava milhões de cruzeiros em propagandas destinadas a melhorar sua imagem junto ao povo”⁴⁸. Foi de

47 Disponível em: <http://memoria.oglobo.globo.com/erros-e-acusacoes-falsas/apoio-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-12695226>. Último acesso em 30/09/2016.

48 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/eleicoes/historia-1969.shtml>. Último acesso em 30/09/2016.

uma dessas campanhas, durante o governo Médici, iniciado em 1969, que emergiu o termo síntese do ufanismo militar, o conhecido “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Mas, nesse caso, a expressão não era mera retórica de quartel: calcula-se que em 1979, último ano do governo Geisel, somavam 10 mil os exilados políticos pelo regime⁴⁹.

Esse amor compulsório à pátria, “lambuzado de céu anil e matas verdejantes”, nas palavras de Heloísa Buarque e Marcos Augusto (1987, p. 13), e cuja negação significava o desterro, foi largamente instrumentalizado pelo regime militar. E seja torcendo contra a seleção de futebol na Copa do Mundo de 1970 ou abraçando outras concepções de nacionalismo (que emergem, por exemplo, na MPB regionalista de Belchior e no apelo ao popular periférico de Nara Leão), a esquerda buscou como pôde desviar-se dessa noção do que era ser brasileiro. É nesse quadro de disputas em torno do *nacional* que a MPB, e o disco *Clube da Esquina*, surgem⁵⁰.

Em seu estudo sobre a formação da ideia moderna de estado nacional, Benedict Anderson anota que “a essência de uma nação consiste em que todos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (2008, p. 32). As disputas em torno dos significados do *nacional*, então, são uma disputa acerca da *memória*. A figura à qual alude o editorial do ‘O Globo, que fala no endosso de “todos os patriotas” obedientes “à lei e à ordem” aos militares que tomavam o poder, legitima uma acepção de patriotismo em detrimento de outras; pinça, no passado, a ideia do patriota como aquele que reconhece a lei (mais à frente, o editorial fala ainda do espírito “ordeiro” do brasileiro), nunca aquele que a questiona (o *nacionalismo* das revoltas e levantes que tumultuaram o império e a primeira república, por exemplo, é deixado de lado).

Na canção “Clube da Esquina no.1”, tanto a sonoridade nostálgica quanto a referência a Belo Horizonte pelo seu nome ancestral, “Curral Del Rey”, que é como era chamado o arraial que daria terreno à nova capital, podem ser entendidas dentro desse campo de disputas em torno da memória nacional e, mais especificamente, da *mineiridade*. Ao contrário do traçado das largas avenidas belo-horizontinas, a canção não nega o passado colonial expresso no próprio nome do Estado: as Minas Gerais, que

49 Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/brasil-ame-o-ou-deixe-o-regime-divide-sociedade-com-exilios-e-cassacoes>. Último acesso em 30/09/2016.

50 Formulação semelhante a faz Ciro Canton: “É essencial observar que a obra do Clube tomava forma em um contexto de disputas em torno do tema da “nacionalidade”, tanto na arena cultural quanto na política” (2010, p. 14).

foram por séculos o epicentro de ávido interesse econômico da Coroa portuguesa.

Como aponta a historiadora Laura de Mello e Souza em *Desclassificados do Ouro*, “alusões à pobreza, à ruína, ao abandono a que ficavam relegadas as populações mineradoras representam a tônica dominante dos documentos do século XVIII mineiros, sejam eles oficiais ou não” (1986, p. 30). O inconveniente que essa memória representava ao idealismo republicano que, no fim do século XIX, destronou D. Pedro II, foi parte das motivações que culminaram no deslocamento da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte. A alusão, em “Clube da Esquina no 1”, ao “Curral Del Rey”, assim, parece representar uma negação de certa modernidade que visa “superar” e “apagar” o passado; trata-se, enfim, da afirmação de uma *mineiridade* que não é mera exaltação de valores tradicionais ou mitos heroicos relacionados à formação do Estado.

Outras canções de Milton anteriores ao lançamento de *Clube da Esquina* também expressavam a preocupação com a construção de uma mineiridade e brasilidade alternativas às que se pretendiam hegemônicas: em “Pai Grande”, de 1970, uma estrutura melódica de contornos barrocos, eletrificada no arranjo lisérgico de Wagner Tiso e O Som Imaginário, serve de base para a letra que trata do sequestro dos africanos “trazidos lá do longe” rumo ao Brasil colônia. Já em “Beco do Mota”, de 1969, samba, cantos litúrgicos e arranjos inspirados na *nouvelle vague* de Truffaut cooperam na reconstrução da ambiência do referido beco, uma extinta zona de prostituição que funcionava próxima às portas da arquidiocese de Diamantina. Lírica, harmônica e melodicamente, certa MPB buscou, entre o amar e o deixar, espaço também para o *lembrar* na construção de um discurso e de uma estética crítica à noção de patriotismo promovida pelo regime militar.

Não que haja, para Anderson, uma autenticidade ou falsidade inerente quando se fala em brasilidade, mineiridade ou Brasil, pensados enquanto *comunidades imaginadas*. Para o autor, o que caracteriza as comunidades são as narrativas que, combinadas, lhes conferem identidade, ou seja, o “estilo em que elas são imaginadas” (2008, p. 33). E essas narrativas se avolumam, sobretudo, nos momentos em que mudanças bruscas alteram os rumos dessas comunidades: “todos os câmbios de consciência profundos”, escreve Anderson, “por sua natureza mesma, trazem consigo amnésias características. De tais olvidos brotam, em circunstâncias históricas específicas, as narrativas” (2008, p. 283).

2.4 O rural, o urbano, o arcaico e o moderno

Em *Raízes do Brasil*, famoso ensaio de Sérgio Buarque de Hollanda sobre a formação cultural, econômica e política do país, o brasileiro surgia como um “desterrado em sua própria terra” (1997, p. 31) em razão das tentativas de se realizar, aqui, ideias e projetos modernizantes trazidos de fora. Com a pretensão de apresentar um diagnóstico dos problemas nacionais, Buarque via no brasileiro “uma aversão congênita a qualquer ordenação impessoal da existência” (p. 108), o que, para o bem e para o mal, constituiria uma barreira para a implementação do dinamismo racional e capitalista que, já nos anos 1940, se ensaiava nas capitais brasileiras.

A tão falada cordialidade, assim, seria oposta à civilidade, e dela acarretaria “a hegemonia do privado sobre o público” (Revista *Serrote*, *online*⁵¹) na vida nacional. E à parte o evidente caráter negativo do *homem cordial* – e que os sempre presentes escândalos políticos não cessam de escancarar –, ele traria em si também virtudes: é a cordialidade que nos conferiria nossa “singularidade no mundo”, oferecendo-nos “uma alternativa mais calorosa frente a experiências modernizantes calcadas no esfriamento das relações humanas” (Revista *Serrote*, *online*), como analisa Luiz Feldman. Fermentado no passado rural, contudo, esse *ethos* cordial parecia condenado ao desaparecimento pela galopante urbanização, e o racionalismo – que, como a cordialidade, possuiria aspectos positivos e negativos – caminhava, na visão de Buarque de Hollanda, rumo à criação de um sistema impessoal “lógico, homogêneo e a-histórico” separado “irremediavelmente da vida” (1997, p. 179). Ainda assim, o próprio historiador encontra um enigmático otimismo – ou conformismo, a depender do leitor – nas “raízes telúricas” do caráter nacional: “há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas” (1997, p. 188).

Já em 1968, Gilberto Freyre também criticava o que ele entendia como “desenraizamento sistemático do homem rural”, de seus conhecimentos e modos de vida, em benefício da “glorificação de valores apenas urbano-industriais” (1968, p. 104). Para o autor pernambucano, era necessário dar atenção ao que é rural na cultura

51 Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2015/10/o-radical-conservador-por-luiz-feldman/> - Acessado em 16/01/17

brasileira não “por ser este elemento superior aos demais”, mas porque o seu esquecimento redundaria no desaparecimento de “elementos éticos e possibilidades intelectuais e estéticas melhores conservados pela gente rural do que pela gente urbana” (1968, p. 90). O que Freyre propõe não é um retorno a um passado bucólico e supostamente mais humanizado se comparado à vida nas metrópoles, mas uma maior integração econômica, social e cultural entre o campo e a cidade. A resposta de Freyre à intensa industrialização e urbanização do Brasil dos anos 1960 se condensa, então, em sua utopia “rurbana”, que possibilitaria ao país

maior liberdade de espírito para afirmar-se, expandir-se em arte, em cultura, em recreação, como será com certeza o caso do brasileiro quando a civilização do nosso país, hoje desorientada e desajustada pela excessiva glorificação dos valores urbanos exaltadas quase sempre sobre os rurais, equilibrar-se em civilização saudavelmente rurbana. (FREYRE, 1968, p. 113)

O interior, o popular e o rural como temas e inspiração de uma “arte nacional”, premissa que nortearia o discurso da MPB em seus primeiros anos, foram, na análise de Gilberto Freyre, a motivação fundamental das “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos. Compostas entre 1930 e 1945 pelo maestro carioca, as Bachianas uniam materiais folclóricos e caipiras às formas da música erudita europeia, sendo tidas por muitos como expressão máxima do movimento modernista no meio musical brasileiro. As Bachianas, escreve Freyre, representavam uma “tentativa arrojada” de transpor o popular a um “plano depurado”, sem perder de vista uma “tropicalidade como que básica, telúrica, ecológica” (1968, p. 21).

Inspirados por este ideal da integração entre campo e cidade expresso nas Bachianas⁵² e partindo de uma concepção da cultura como pedagogia necessária à “conscientização das massas”, a UNE criou, em 1962, os “Centros Populares de Cultura” - que, como outros movimentos da época, também se popularizou numa sigla, o “CPC”. Nascidos num momento em que se discutiam as “reformas de base” e o lugar do Brasil entre as duas potências antagônicas da época, EUA e URSS, esses centros organizavam reuniões e oficinas em diversas capitais do país e realizavam incursões pelo interior, objetivando “consolidar uma consciência nacionalista e revolucionária

52 Anos após o fechamento dos CPC's, em 1976, Edu Lobo regrava a Bachiana N° 2, “O trenzinho do caipira”, adaptando-a a um poema de outro notório ex-cepecista, Ferreira Gullar, num gesto que sintetiza musicalmente as aspirações estéticas (e políticas, e discursivas) do extinto CPC.

junto às massas estudantis e trabalhadoras”⁵³. Embora tenham sido extintos juntos da UNE em 1964, a influência dos CPC’s na também incipiente MPB se fez ver, por exemplo, na valorização de uma estética regionalista e rural e em letras de cunho revolucionário, figurando Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo como alguns de seus principais divulgadores. Como nota o pesquisador Carlos Sandroni, “a ideia de música popular brasileira tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de ‘povo’” (2004, p. 25).

O antagonismo entre os músicos afinados às ideias do CPC e aqueles da jovem guarda, assim, parecia inevitável: as canções sobre namoros proibidos e carros potentes refletiam, para a juventude embalada por Wanderleya, Roberto e Erasmo, o que de mais urbano, moderno e cosmopolita poderia haver na cultura brasileira. A MPB, “quase uma senha de identificação político-cultural” (2004, p. 29), desempenhava, nesse contexto, “certa função de ‘defesa nacional’” (2004, p. 29), nas palavras de Sandroni. Zé Rodrix, tecladista da primeira formação do Som Imaginário – banda que preconiza o *rock* progressivo no Brasil e que, portanto, também contrariava os procedimentos do CPC – opina que, nesses anos,

tinha essa coisa do enfrentamento das pessoas que não conseguiam admitir nenhum outro formato, ferramenta, que não fossem as tradicionais da MPB, aquele negócio do violão, aquelas estruturas que tinham sido criadas e apresentadas como sendo as únicas verdadeiras, seja pelo CPC da UNE, seja pelo pessoal do Augusto Boal, a *intelligentsia* de esquerda mais tradicional, mais careta. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁵⁴)

Foi no icônico Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, que os músicos de *Clube da Esquina* fizeram as primeiras apresentações do disco *Milton*, lançado em 1970, numa série de shows intitulados “Milton Nascimento e, ah! O Som Imaginário”. Criticado por muitos, o encontro de Milton com o *rock* parecia apontar, para seus fãs e seguidores, uma conciliação possível das oposições entre o rural e urbano, as “raízes telúricas” da música nacional e as novas influências cosmopolitas.

53 Conforme a definição do *website* “Memórias da ditadura”, produzido em parceria com a Comissão Nacional da Verdade. Último acesso em 24/08/2016: <http://memoriasdeditadura.org.br/saibamais/centro-popular-de-cultura-cpc/>

54 Disponível em www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ze-rodrix/ - Acessado em 16/01/2017.

2.4.1 “Passa bonde, passa boiada, passa trator e avião...”

Carioca de Realengo, Robertinho Silva, baterista e percussionista que participou das gravações de *Clube da Esquina* – e que começou a carreira num grupo de bolero e choro, os “Ases do Ritmo” – lembra da transição de Milton da música “séria e tradicional” para o “som universal” do *pop* e rock no Teatro Opinião. “Primeiro botaram uma fantasia de riponga na gente”, conta, “umas calças coloridas, colares, arrepiaram o cabelo de todo mundo e deixaram agente descalço”. Findo o espetáculo, Robertinho precisava correr: horas depois, parte da banda, junto de Milton, ia para a boate Sucata se apresentar ao lado de Chico Buarque. “Lá era um comportamento completamente diferente, era todo mundo abotoado, sapato engraxado, calça vincada. Ai, que alívio, o pé quentinho!”⁵⁵, brinca.

Nessa oscilação entre o tradicionalismo rural e o cosmopolitismo estético, a boemia dos músicos e a desobediência mais ou menos silenciosa ante as imposições da polícia – e das “patrulhas ideológicas” da própria esquerda – formaram parte dos antecedentes de *Clube da Esquina*. Ilustrativo desses embates entre tradicionalismo e modernidade foi a discussão entre o escritor mineiro Paulo Mendes Campos e Milton Nascimento. O episódio se deu em 1970 na boate Sucata, no Rio de Janeiro, onde dois anos antes os tropicalistas costumavam se apresentar. Quem narra é Zé Rodrix, do Som Imaginário:

Eu me lembro de uma vez em que nós estávamos num show da Sucata, e a mulher do Vinicius de Moraes levou o Paulo Mendes Campos para assistir ao show. Era em uma boate, o Paulo chegou lá, encheu a cara, estava de porre e começamos a tocar... Aquele negócio, som elétrico. Ele era um purista, ficou com os cabelos em pé. Aí o Milton entrou pra começar o show e disse: “Hoje faz tantos anos da morte do Villa-Lobos e esse show é dedicado a ele”. E o Paulo gritou: “Ah é, é? Não parece!”. Milton falou: “Não parece, mas é!”. E foi um show feito numa tensão danada⁵⁶.

É nesse ponto de transição – do “bom gosto” bossanovista ao desbunde hippie, de representante negro da “cultura genuína” à expoente da contracultura – que Milton se encontrava em *Clube da Esquina*, e, como lembra Robertinho, a história nem sempre foi linear como parece ter sido – às vezes, numa única noite, ia-se e voltava-se de um ponto

⁵⁵ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/robertinho-silva/>. Acessado em 13/12/2016.

⁵⁶ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ze-rodrix/>. Acessado em 13/12/2016.

ao outro. Um movimento pendular que, não por acaso, refletia os debates em torno dos temas da nacionalidade e da brasilidade.

Outro fator de destaque, agora já no estúdio de gravação, foi a ausência de músicos contratados e a maleabilidade com que um instrumentista passava de um instrumento ao outro. Pouco usual nas grandes gravadoras que se firmavam no Brasil, esse envolvimento coletivo nos arranjos se faz presente em “Saídas e bandeiras”, música de Brant e Milton dividida em duas partes, nos lados 1 e 3 do disco:

O que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé? / O que vocês
fariam pra sair dessa maré? / O que era sonho vira terra / Quem vai ser
o primeiro a me responder?

Sair dessa cidade, ter a vida onde ela é / Subir novas montanhas,
diamantes procurar / No fim da estrada e da poeira / Um rio com seus
frutos me alimentar

Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé / Juntar todas as
forças pra vencer essa maré / O que era pedra vira homem / E o
homem é mais sólido que a maré (MILTON, BRANT, 1972)

Os sons agudos da guitarra fazem referência, em associação ao nome da canção, a um passado rústico e selvagem, enquanto o baixo e a percussão sustentam um ritmo de regularidades incomuns que, como a letra que indaga o ouvinte, pede uma resposta do corpo. Muito já se disse sobre a posição de Milton frente “a coisa que não dá mais pé” - o momento político, a vida nas grandes metrópoles, a objetificação das relações humanas etc. Thais Nunes aponta a forma como os elementos sonoros e textuais da música tematizam e conferem materialidade a estas questões:

O contrabaixo brinca com melodias na região aguda sem perder o pedal e o violão sai da marcação regular dos cinco tempos, realizando um ritmo rasgado, uma maneira de execução em que o músico bate nas cordas tocando todas quase ao mesmo tempo. Esta atitude instrumental soa em sincronia com o texto: sair da estática, sair da situação que não dá mais pé: agir. (NUNES, 2005, p. 71)

A lembrança das raízes de Minas, a valorização do coletivo, o discurso avesso à modernidade desmedida e a sonoridade cortante saem do contexto da cidade ao mesmo tempo em que nela encontram lugar. Estas afetações, sentimo-las antes de compreendê-las: não está no significado estrito da canção, como aponta o pesquisador Jorge Cardoso Filho, a “qualidade única da experiência estética”, mas sim “em sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa no material de outras

experiências cotidianas” (CARDOSO, 2010, p. 44). Assim, a experiência da cidade, da tradição e da modernidade, conforme as viam os membros do *Clube da Esquina*, vai se adensando.

Duas outras canções dão a dimensão desta experiência. A primeira é “Paisagem da Janela”, balada *pop* que abre o lado 3 de *Clube da Esquina*, e a segunda é “Trem de Doido”, *rock* de guitarras distorcidas, antepenúltima música do disco.

Em “Trem de Doido”, nos encontramos no sujo e decadente centro da cidade. A influência psicodélica fica clara na canção – como já se disse, figuram na ficha técnica do disco músicos da banda Som Imaginário. A guitarra de Beto Guedes e o baixo, tocado por Toninho Horta, que ao explorar diversas regiões melódicas dá novamente a sensação de movimento (Lô estaria caminhando pelo centro na madrugada?), junto da bateria carregada, criam um ambiente musical intenso que, no entanto, contrasta com a suavidade do canto de Lô.

A letra, mais uma vez labiríntica, trata dos ratos que povoam a cidade e que constantemente perseguem o eu lírico da canção – do mesmo modo como a palavra “trem” assume os mais variados significados em Minas Gerais, os “ratos” de “Trem de Doido” são muitos, metafóricos e reais. E estão por toda parte, na praça, no mercado e até nas casas, mas a postura que o canto e a letra sugerem é a de uma indiferença tranquila, a ausência de medo.

A impressão é a de que o mundo interno do personagem e seu entorno formam um, contagiando-se mutuamente; a cidade, assim, surge como “prolegômeno”⁵⁷, como extensão física dos pensamentos dos Borges (a letra é de Márcio Borges). Raymond Williams, um dos pioneiros dos estudos culturais ingleses, chama de “estruturas do sentimento” das obras artísticas estas “categorias que organizam simultaneamente a consciência empírica de um determinado grupo social e do mundo imaginário criado pelo autor” (WILLIAMS, 2011, p. 29). A cidade e a representação que se faz dela confundem-se. Essa confusão entre mundos vividos e imaginados, para o teórico da literatura Wolfgang Iser, é motivo e razão de toda a arte: “a arte se origina”, escreveu ele, “em nossas reações ao mundo, e não ao mundo visível em si” (ISER, 2002, p. 4).

57 Como propõe Pierre Jeudy: “Ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, as cidades se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos” (2005, p. 13).

Já “Paisagem da Janela”, segundo Lô, possui uma atmosfera da “maior juvenilidade”⁵⁸. Ao contrário de “Trem de Doido”, a cidade que se apresenta tem agora um ar interiorano, consequência da letra e do arranjo: a igreja vista da janela, guitarra e piano marcando alegremente o tempo, a voz de Lô, que soa cândida, embora trate de cores mórbidas, homens sórdidos e seus velórios... A cena poderia se passar numa cidade pequena, mas pode, também, tomar lugar em Belo Horizonte, onde a canção foi composta. O bairro de Santa Tereza, no qual residiram os Borges, guarda, apesar de sua proximidade com o centro de BH, muitas características do interior do Estado: suas ruas só foram asfaltadas e iluminadas nos anos 1940, e a localização do bairro, que não é cortado por nenhuma grande via de circulação, conformou-o não como lugar de passagem, como se vê em outros recintos da cidade, mas como lugar de chegada – constituiu-se ali uma sociabilidade diferenciada, com aposentados tomando café à porta de casa, vizinhos que se conhecem pelo nome e violões nas esquinas (características que, em certa medida, se observam ainda hoje).

Em Belo Horizonte residem cerca de dois milhões e trezentas mil pessoas, de acordo com os dados mais recentes do IBGE⁵⁹. Ainda assim, apesar das proporções de cidade grande, é costumeiramente descrita como “grande cidade pequena”, hospitaleira e tranquila, lugar ideal, como disse Fernando Brant, para “beber cachaça, tomar cerveja, conversar fiado e, conforme manda a secular tradição mineira, conspirar” (BAGGIO, 2005, p. 88). Embora essa visão, se levada ao extremo do romântico, possa ser instrumentalizada para silenciar as disputas em torno dos sentidos do urbano e da mineiridade, “Paisagem da Janela” não incorre neste engano. A cordialidade dos acordes do piano estão lá, a voz de Lô é suave e Nelson Ângelo, o guitarrista, desenha *riffs* que remetem mesmo a algo de juvenil, mas a letra possui um tom de aviso, de repreensão que, de novo, contrasta com a sonoridade. Fala-se da cidade, o sujeito está dentro dela, mas também está deslocado. O vivido e o imaginado se cruzam novamente:

Quando eu falava dessas cores mórbidas / Quando eu falava desses homens sórdidos / Quando eu falava desse temporal, você não escutou / Você não quer acreditar, mas isso é tão normal (BORGES, BRANT, 1972)

58 Trecho retirado do livro “Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin com Milton Nascimento e Lô Borges”, 2014, p. 47.

59 Disponível em <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=310620> Acessado em 21/03/17.

Sonoridades e imagens contrastantes convivem em *Clube da Esquina*: os sons “orgânicos” dos assobios, dos instrumentos acústicos e dos tambores e atabaques se cruzam com a sofisticação dos arranjos orquestrais de violinos e violoncelos e com as distorções eletrificadas dos baixos e guitarras. A ambiência de música ao vivo, a complexidade melódica da bossa nova e do jazz, a crueza do rock, as experimentações psicodélicas e as sonoridades “regionalistas” – a *nueva canción*, os tambores de Minas e o samba “de fossa” – dividem no disco um espaço. As fronteiras entre a música *massiva*, comercial, e uma música de tradição oral, dita folclórica, são tensionadas. Como escreve Márcio Borges, em apologia a seu amigo:

Na cabeça de Bituca todas essas informações se processavam e eram misturadas de forma aleatória com as toadas e o congado que ouvia em criança, com o gemido do carro de boi, o som do vento andaluz raspando em areias escaldantes, Yma Sumac (e sua extensão de cinco oitavas!), Miles Davis, Coltrane, Miklos Rozsa, Dimitri Tionkim, os hollywoodianos grandiosos. (BORGES, 1997, p. 111)

Parafraseando a análise de Paulo da Costa sobre o surgimento da bossa nova, o que a sonoridade de *Clube da Esquina* parece ensaiar é uma resposta ao encontro traumático da leveza idealizada da infância e a “realidade de uma modernidade autoritária e do enfraquecimento paulatino dos laços sociais” (2008, p. 129). Como no conceito sociológico de *tradução* proposto por Stuart Hall, o álbum guarda “fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições”, mas, como os elementos do jazz e do rock fazem ver, não há nessa proposta “a ilusão de um retorno ao passado” (apud NUNES, 2005, p. 22).

Em diálogo com a capa e o encarte, enfim, a sonoridade de *Clube da Esquina* materializa a proposta artística “antropofágica” que a imprensa da época e os próprios artistas atribuíam a Milton e aos artistas da MPB. Nesse sentido, conclui Thais Nunes:

O que dá o caráter de identidade sonora ao *Clube da Esquina* é justamente o vínculo com seus lugares de origem e suas tradições, que combinado à maneira com que o grupo incorpora os elementos globalizados transformam-no numa cultura traduzida e híbrida (NUNES, 2005, p. 22)

Ou, nos termos de Milton, Márcio e Lô Borges, “sou do mundo / sou Minas Gerais”⁶⁰.

*

⁶⁰ Trecho de “Para Lennon e McCartney” (1970), de Milton Nascimento, Márcio Borges e Lô Borges.

Clube da Esquina surge num momento em que os “padrões das relações sociais”, como os classificaria o antropólogo Clifford Geertz (1998), passavam por mais um de seus rearranjos. Economia, política, comportamento e ideologia figuravam como as variáveis da equação, de modo que, ainda seguindo o raciocínio de Geertz, cambiavam também “as coordenadas do mundo experimentado”. Nesse sentido, é possível imaginar o golpe de 1964 como um “câmbio de consciência profundo” da alma nacional, isto é, da *comunidade imaginada* denominada Brasil.

Como foi discutido neste capítulo, duas arenas, entre tantas, foram locais simbólicos (e, novamente, físicos) onde os choques sobre quais seriam essas coordenadas se deram de maneira expressa: nas ruas das grandes cidades e nos produtos da chamada indústria cultural, notadamente na música. Nestes dois terrenos, misturado às questões sobre nacionalismo, brasilidade, povo, drogas psicodélicas, sexo e a integridade da família cristã, um imprevisto elemento surgia e parecia querer ditar os termos das discussões: o fenômeno do *pop*.

Situado em algum ponto entre o popular primitivo, o popular massivo e a arte moderna, o *pop* enquanto formato expressivo tem origens nos Estados Unidos, mas encontrou nos ingleses The Beatles sua expressão musical suprema. Outros artistas das mais variadas vertentes também começavam a incorporar o *pop*: de James Brown a Janis Joplin e Miles Davis, Jimi Hendrix a Ray Charles, Tina Turner, Lou Reed e Frank Sinatra, todos, direta ou indiretamente, foram e construíram o *pop*, e também na música popular brasileira nada seria como antes depois de firmado contato com este fenômeno.

No último capítulo, exploro, então, os encontros, desencontros e despedidas dos músicos de *Clube da Esquina* no Rio de Janeiro, nos estúdios de gravação e pelo interior de Minas Gerais. Buscarei compreender como a relação desses sujeitos com ideários específicos, mediada pelos palcos, pelas recém-chegadas tecnologias de gravação e pelas múltiplas formações e interesses estéticos daqueles que participaram de *Clube da Esquina* cooperaram no surgimento de uma nova sensibilidade *pop* no Brasil. Essa sensibilidade, ainda que não tenha início em *Clube da Esquina* – ela começava a mostrar-se em Jorge Ben, na tropicália, na música brega e na jovem guarda de Roberto e Erasmo –, viu neste álbum, como já pontuou Caetano Veloso, “o esboço de uma síntese possível”.

Esse “pop brasileiro” que nos anos 1970 toma forma, em parte aproxima-se das ideias de “modernidade e tradição” da MPB dos anos 1960 e dos festivais, mas radicaliza seus processos, bebendo do rock, do jazz e da música romântica sem a autoironia dos tropicalistas e utilizando-se de tecnologias de estúdio sem a parcimônia que os filhos mais fiéis do samba e da bossa nova apresentavam – Toquinho, Martinho da Vila, Nana Caymmi ou Paulinho da Viola, por exemplo.

Entre os pioneiros dessa nova sensibilidade é possível citar Gal Costa, Luiz Melodia, Wilson Simonal, Odair José, Secos & Molhados, Raul Seixas, Novos Baianos, Tim Maia, Rita Lee, Milton Nascimento e Lô Borges, para ficar em alguns dos nomes mais conhecidos. E embora tenham algo em comum, basta ouvir suas músicas para notar o quanto são diferentes: Raul é o típico roqueiro, Gal ecoa a bossa e a fossa, Ney Matogrosso é um corpo estranho, Tim Maia, um *soulman* tropical. Diferenciam-se em sua performance: nos gêneros musicais a que se vinculam, na forma como cantam e projetam as palavras, na introversão ou extravagância de suas apresentações, nas capas dos álbuns e nos ambientes, reais ou não, que suas canções visitam e ajudam a construir.

A especificidade de *Clube da Esquina* está em sua ligação com Minas Gerais e na *performance* que o álbum faz desta ligação – na feliz definição do crítico Tárk de Souza, a música de Milton poderia ser definida como uma “toada *pop*”. Esse ideal de mineiridade constrói-se por meio de ideais outros de liberdade e fraternidade – a “síntese” de que fala Caetano passa, como atestam os músicos do álbum em seus depoimentos, por uma concepção política da amizade que enxerga no encontro com o outro um potencial redentor. No último capítulo, procuro descrever e compreender os elementos desta performance, investigando as relações dos artistas com a *criação poética* da música – que tem a ver com a rua e o bar, mas que passa, também, pelo estúdio de gravação da EMI-Odeon no Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 3 – UM TREM AZUL: AMIZADE, LIRISMO E A ATMOSFERA DE CLUBE DA ESQUINA

O pássaro um ninho, a aranha uma teia, homem amizade. (William Blake)

Milton costuma contar que foi depois de assistir a três sessões consecutivas de *Jules et Jim*, clássico da *nouvelle vague* francesa, que ele e Márcio Borges compuseram suas três primeiras canções⁶¹. “É possível fazer um filme de várias músicas minhas” (GAVIN, 2014, p. 62), comentou Milton, aludindo ao caráter “cinematográfico” dessas e de outras composições. Robert Bresson, cineasta francês admirado por Truffaut (o diretor de *Jules et Jim*) é também categórico quando trata da relação do som com a imagem: um som sempre evoca uma imagem, mas a recíproca nunca é verdadeira⁶².

Ainda jovens, Márcio Borges e Milton viveram um intenso flerte com o cinema que talvez contradiga a máxima de Bresson – o primeiro conheceu Glauber Rocha e chegou a ter um curta de sua autoria premiado em festivais no Rio de Janeiro, enquanto Milton, no início da fama como músico, interpretou um matador de aluguel em *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, e compôs, junto de Wagner Tiso, a trilha sonora do filme. Tiso não parou por aí: nos anos que seguiram ao lançamento de *Clube da Esquina*, o maestro compôs para precursores do Cinema Novo como Walter Lima Júnior (*A lira do delírio*, de 1977) e elaborou a trilha da peça *Poema sujo* (1980), de Ferreira Gullar.

A influência dos procedimentos cinematográficos no álbum duplo lançado em 1972 fica evidente em diversas passagens: na melancólica seção de piano e cordas que surge ao final de *Cais* e se repete em *Um gosto de sol*, conferindo unidade narrativa ao disco; nos sopros jazzísticos de *Nuvem cigana*, que acompanham o movimento da voz de Milton; ou no arranjo de violinos e violoncelos em *Um girassol da cor do seu cabelo*, que reitera a dramaticidade e a fragilidade do canto de Lô. Em outra comparação com o cinema, Márcio Borges escreveu, em *Os sonhos não envelhecem*, que a música de Milton era “música que andava, música câmera-olho, que vai da panorâmica ao *close*, do plano-sequência aos *short cuts*” (2009, p. 86).

⁶¹ As canções são “Novena”, “Gira Girou” e “Crença”.

⁶² Tradução minha: “Robert Bresson’s edict that a sound always evokes an image but never the reverse” (apud FRITH, p. 61).

Assistia-se a muitos filmes na Belo Horizonte dos anos 1960: organizado por estudantes e aspirantes a cineastas, o Centro de Estudo Cinematográfico (CEC) foi criado nessa época e funcionou como uma espécie de núcleo da vida cultural e boêmia da juventude da cidade. Filmes experimentais de Godard e Felini, histórias intimistas de Truffaut, clássicos instantâneos de Hitchcock, *westerns* de Sergio Leone e John Ford e as ousadas produções do Cinema Novo eram consumidos avidamente no CEC de BH – e depois das sessões, Fernando Brant, Wagner Tiso, Tavinho Moura, Milton e Márcio Borges, ainda gozando do anonimato, seguiam para o Edifício Maletta para beber, fumar e discutir os diálogos, os movimentos de câmera e, claro, as trilhas sonoras que davam vida aos filmes.

Entre os cinéfilos da época, é provável que o movimento cinematográfico mais impactante tenha sido mesmo a *nouvelle vague*. Para além da óbvia influência no Cinema Novo – longos planos-sequência, uso abundante da luz do dia, narrativa fragmentada, poucos orçamentos e forte voz autoral, por exemplo –, estes filmes foram, nas palavras dos próprios músicos, sumo importante também para a formação da MPB. E não foi por acaso: estética e politicamente, a *nouvelle vague* aludia aos estudantes revolucionários do Maio de 1968 e ao existencialismo de Sartre, à busca pela liberdade e pelo ideal de um mundo mais justo e fraterno. Ao mesmo tempo, representava uma espécie de arte possível nos tempos modernos: sem esnobar as possibilidades da indústria cinematográfica, os diretores franceses associavam-se como podiam a ela, e se muitas vezes o fizeram de forma precária, pouco depois seus procedimentos chegariam ao *mainstream*, possibilitando novas formas expressivas *dentro* da indústria.

As maneiras como os músicos da MPB se valeram das influências da vanguarda francesa dizem não só desse anseio em comum de operar a partir da indústria, mas também das diferentes propostas estéticas de cada artista. O marco *Pierrot le fou* (1965), de Godard, por exemplo, foi, como relata Caetano em *Verdade Tropical*, a centelha que gerou *Alegria, alegria*, de 1968: como no filme, a “canção que consola” de Veloso vale-se de colagens de imagens *pop*, referências à violência do momento político e de uma leveza jovial na construção da narrativa, também fractal, sobre um despreocupado *hippie* que caminha “sem lenço, sem documento”. Já o filme que marcaria a trajetória de Milton e Borges é bem outro.

Lançado em 1961, *Jules et Jim* traz muitos dos elementos que compunham o ambiente francês de então. Aborda o amor livre, a responsabilidade do ser perante suas escolhas, trata da busca incessante – e à qual, para Sartre, estamos condenados – pela liberdade e, talvez mais do que tudo isso, diz de como só podemos nos reconhecer a nós mesmos a partir do outro: dá, por assim dizer, uma dimensão existencial e política à amizade. Liberdade, fraternidade e igualdade, as bases da revolução francesa e de uma democracia ainda hoje utópica, são o tema de *Jules et Jim*, e não surpreende que o filme tenha causado tanto impacto nos jovens Milton Nascimento e Márcio Borges. *Jules et Jim* retoma, por meio de uma estética “artesanal” que muito interessava aos dois, os pressupostos que alimentam também o “mito da mineiridade” inconfidente.

Amizade, liberdade e intimismo são elementos que *Clube da Esquina* busca traduzir lírica e musicalmente. Serão, por isso, analisados neste capítulo. Buscarei compreender como o álbum trabalha estes elementos e como, do encontro entre sujeitos de diferentes gerações, com formações musicais distintas e contextos sociais outros, foi surgindo, de *dentro* da indústria, uma nova sonoridade.

Larga o bastante para abarcar gêneros como a música sacra, o rock e o jazz, discursos políticos e estéticos da *nueva canción* e da bossa nova e procedimentos vanguardistas do cinema e da literatura, essa nova sonoridade em pouco tempo seria reconhecida como legitimamente *brasileira*, ainda que críticas variadas a acompanhassem desde o início de seu desenvolvimento. E se as diferenças entre os precursores desse novo som são claras – é difícil comparar Milton à Raul Seixas, Alceu Valença, Tim Maia ou Ney Matogrosso, por exemplo – é possível notar entre eles uma semelhança igualmente clara: em todos, o global e o regional se fundem, estética e politicamente, na construção de uma sonoridade *pop* hoje reconhecida como genuinamente nacional.

Essa nova sonoridade e a performance por meio da qual ela emerge – que envolve não só a maneira como os músicos manejam seus instrumentos, mas também o próprio corpo do artista, o estúdio de gravação e os subtextos das canções – serão tratados neste último capítulo.

3.1 O engajamento pressuposto do Socorros Costa

Milton e Márcio Borges, depois das três primeiras canções inspiradas em *Jules et Jim*, dariam continuidade a uma parceria que se estenderia por décadas. Embora também escreva letras - “Morro velho” e “Canção do sal”, por exemplo, foram escritas por Milton e se tornaram dois de seus maiores sucessos – Milton costumava compor a melodia e a base das músicas e enviá-las a seus parceiros, que então escreviam as letras.

“Em 1965, o Bituca se mudou para São Paulo para tentar a profissão ali, porque em BH não estava dando”, contou Fernando Brant ao *Museu Clube da Esquina*. “Então fizemos o seguinte: a gente se encontrava no máximo de 15 em 15 dias. Ou a gente ia pra lá, ou ele vinha pra cá, de ônibus”. Nessas idas e vindas, Milton entregou à Brant a melodia de “Travessia”, pediu que Borges escrevesse a letra para “Vera Cruz” e, num festival no Rio de Janeiro, conheceu Bastos, que faria os versos de “Três pontas”, segunda canção do álbum de estreia de Milton. Os três viriam a ser, anos depois, os principais letristas de *Clube da Esquina*.

Brant, Bastos e Borges, depois de receberem as melodias de Milton, costumavam intercambiar informações entre si. A princípio, o objetivo era evitar repetições temáticas e de palavras nas músicas, mas à medida que a carreira de Milton foi tomando corpo os três passaram, sob a orientação de Bastos, a organizar as canções de forma a conferir “unidade” aos discos. Assim surgiu, informalmente, o “Socorros Costa”, que congregava também Milton e o escritor Murilo Antunes, e cujo nome pode ser lido nos créditos da maior parte dos discos de Beto Guedes, Lô e Milton. Explica Ronaldo Bastos, o “chefe” do Socorros Costa:

Tinha uma coisa do disco ter uma unidade, o que é muito difícil, porque às vezes você pega um disco e tem 30 vezes a palavra “Deus” – aí o cara pensa que é um disco evangélico. Mas não, é porque são letristas diferentes, com as mesmas preocupações, todo mundo numa crise religiosa, aí todo mundo “Deus”, “Deus”... Então a gente, pra evitar isso – eu mais ditatorialmente, porque era produtor dos discos – já começava a interferir logo: “Não, isso aqui não dá”. Mas o Marcinho me lembrou que Socorros Costa surgiu antes do nome, segundo ele, no “Vera Cruz”, que ele tinha feito várias folhas, várias tentativas e não conseguia terminar. Quer dizer, tinha letra demais. E o Bituca pegou, em Belo Horizonte, esse monte de papéis com ele, trouxe para o Rio, me entregou e falou assim: “Dá um jeito nisso aí”. E, geralmente, como eu estava aqui, e o Marcinho e o Fernando em

Belo Horizonte, eu virei o encarregado. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁶³)

Junto do Socorros Costa, os letristas também se articulavam em torno da “Nuvem Cigana”, outro coletivo de artistas encabeçado por Bastos. Misto de editora de livros, time de futebol (grande rival dos Novos Baianos F.C.) promotora de festas e saraus e produtora de discos, a Nuvem Cigana também está creditada em alguns dos discos de Milton – além de ter batizado a quinta canção do lado 1 de *Clube da Esquina*.

Márcio Borges, assíduo frequentador dos *happenings* da Nuvem Cigana, lembra, em *Os sonhos não envelhecem*, que a criação artística da época se dava estimulada

pelas discussões sobre cultura, revolução, socialismo, temas obrigatórios dos papos daquela época; pelo clima geral que prenunciava grandes acontecimentos, os movimentos clandestinos crescendo, o movimento estudantil se organizando, a juventude tomando prontamente para si a responsabilidade de acelerar as transformações. (BORGES, 2009, p. 111)

Fernando Brant concorda que as movimentações políticas influenciavam a criação artística, mas não mais do que qualquer outro aspecto da vida: “Eu sempre lia o jornal pra saber da política. Mas não pertenci a nada. Era só um cidadão e a política, como todas as coisas da vida – amizade, amor, infância – entravam nas letras”⁶⁴. Talvez para fugir das polarizações e das “regras” cepecistas que cercavam a produção musical, os letristas de *Clube da Esquina* optam por um “caminho do meio”: o engajamento das letras, como comentou Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, é mais “pressuposto do que explicitado” (1997, p. 206) e passa pela exploração lírica de certo intimismo existencialista, da saudade e da solidão.

Em “Nada será como antes”, balada *pop* escrita por Milton e Bastos que consta no lado 4 de *Clube da Esquina*, percebemos a operação desta poética. A letra se baseia na história de um sujeito – que poderia ser Milton – que está “com o pé nessa estrada” e se despede dos seus; com “alvorço no coração” e certo de que nada permanecerá tal como estava, ele pede notícias dos amigos e, ao final, sentencia que, passe o que passar, haverá de resistir “na boca da noite um gosto de sol”.

Ao analisar a obra de Kafka, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Por uma literatura menor*, falam da potência da literatura de, a partir de casos

⁶³ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/> Acessado em 21/03/17.

⁶⁴ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/fernando-brant/> Acessado em 21/03/17.

individuais, aludir a um todo maior. “Seu espaço exíguo [da “literatura menor” de Kafka] faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política”, escreve, de forma que “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (1997, p. 26). Longe da grandiloquência épica de músicos mais engajados da MPB como Belchior e Geraldo Vandré e igualmente distante do tom de escracho e da tentativa de síntese da tropicália, as letras de *Clube da Esquina* talvez possam ser comparadas com a ideia que Deleuze e Guattari fazem de “literatura menor”. Vejamos “Nada será como antes”:

Eu já estou com o pé nessa estrada / qualquer dia a gente se vê / sei
que nada será como antes, amanhã //

Que notícias me dão dos amigos / que notícias me dão de você /
alvorço em meu coração / amanhã ou depois de amanhã / resistindo
na boca da noite um gosto de sol (MILTON; BASTOS, 1972).

Mais apegada às pequenas narrativas que às grandes histórias, na *literatura menor* “o campo político contamina todo o enunciado” (1997, p. 27), e esta enunciação, ensinam Deleuze e Guattari, embora individual, se projeta também coletiva. Assim, escreve a dupla de filósofos,

é a literatura menor que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE E GUATTARI - 1997, p. 27)

Ao contrário da tropicália, onde a poética, na análise de Marcos Napolitano, volta-se “para o debate comportamental ancorada em procedimentos de colagem alegórica”, Milton e seus parceiros abordavam a nova cultura jovem “reciclada sob o signo do intimismo e do lirismo” (2010, p. 395). Nesta perspectiva, ainda na interpretação de Napolitano, “o lirismo e a subjetividade se articulam ao engajamento, manifestando-se na forma do encontro interpessoal e numa afirmação humanista e afetiva” (2010, p. 392).

3.1.1 A “combatividade estética” e o elo comunicativo

Embora o engajamento dos letristas transpareça em muitas canções, na opinião do músico Flávio Venturini, que se juntaria à Milton em *Clube da Esquina 2*, a “combatividade” do álbum é mais estética que lírica (CANTON, 2010, p. 64). A construção de “pontes” entre gêneros musicais distintos inclusive em suas finalidades – das “músicas de trabalho” que ditavam os ritmos das colheitas de cana ao rock psicodélico que embalava a utopia *hippie* ou as trilhas sonoras jazzísticas e as percussões de matrizes afrobrasileiras – são “subversivas”, assim, não em seus conteúdos textuais, mas principalmente em sua abertura para o surgimento de significados outros. Como defende Simon Frith,

a música não é, por natureza, racional ou analítica; ela não oferece argumentos, mas experiências, e por um momento essas experiências envolvem um tempo ideal definido pela integração daquilo que é rotineiramente mantido em separado – o social e o individual, o corpo e a mente, mudança e permanência, o igual e o diferente, o que já passou e o que está por vir, o desejo e o gozo (FRITH, 1997, p. 157)⁶⁵.

Essa abertura para novos significados dá margem as mais variadas interpretações. Nivaldo Ornelas, que tocou saxofone no álbum, diz identificar “todas as influências mineiras no disco”. Em Minas, pontua, “a música é muito religiosa, introspectiva, tem aquela atmosfera de enlevo e fé. O clima intimista está ali presente” (apud CANTON, 2010, p 113). Já Wilson Lopes, pesquisador e guitarrista da banda de Milton desde 1994, analisa o flerte dos mineiros com o jazz modal, que se reflete em melodias e harmonias onde “as expectativas não se cumprem. Harmonicamente, o esperado não ocorre” (LOPES, 2010, p. 49). Circo Canton, estudioso da MPB, ao lembrar que “Travessia”, primeiro grande sucesso de Milton e Brant, remete no título à última palavra de “Grande Sertão: Veredas”, avalia que “o universo de Guimarães Rosa, grande observador do sertão, serviu de inspiração para os artistas do Clube” (2010, p. 118), o que encontra respaldo, por exemplo, na capa do álbum.

Pessoais, musicológicas ou de cunho analítico, estas impressões parecem não se esgotar. O dramaturgo, poeta e cineasta Ruy Guerra, um dos mais engajados letristas

⁶⁵ Tradução minha para: “*Music is not, by its nature, rational or analytic; it offers us not argument but experience, and for a moment - for moments - that experience involves ideal time, an ideal defined by the integration of what is routinely kept separate - the individual and the social, the mind and the body, change and stillness, the different and the same, the already past and the still to come, desire and fulfillment*” (FRITH, 1997, p.157).

entre os que atuaram no Brasil nos tempos da ditadura, disse certa vez que “Milton é ligado à terra como Caymmi, de outro modo, é ligado ao mar” (apud Canton, 2010, p. 106). Corroborando a tese de ligação a um território – Minas Gerais –, Thais Nunes vê nas escolhas dos músicos um esforço na construção de uma atmosfera nostálgica: “o eco [inserido nos vocais na fase de pós-produção] vem somar junto ao conjunto de elementos responsáveis pelo sentimento de nostalgia” (2005, p. 92). Já no que diz respeito a recorrência de ambientações noturnas nas músicas de Milton e Lô, a historiadora Heloísa Starling sugere que a noite surge como espaço da liberdade possível “onde homens e mulheres podiam combinar segredos sem a presença de juízes ou leis que os condenariam” (apud DINIZ, 2012, p. 72); ainda, segue, este “gesto noturno” seria um alerta para as movimentações sombrias que tomavam lugar na escuridão, referência velada ao momento político – a incorporação do rock, nesse sentido, defende a pesquisadora Sheyla Diniz, reforçaria “a menção à noite como um espaço de resistência”. O historiador Luiz Henrique Garcia, por fim, enxerga nos diálogos entre gêneros musicais em *Clube da Esquina* “imagens alegóricas de um país contrastante em que o moderno e o arcaico se misturam” (2006, p. 168).

As letras dão embasamento a estas impressões. Herméticas e labirínticas, elas tratam de viagens e de liberdade (“Eu já estou com o pé nessa estrada / outro dia agente se vê”; “Se você soltar o pé na estrada, pó poeira”), recorrem em imagens solares, bucólicas e fluidas (“Sol, girassol, verde, vento solar”; “Na canção do vento não se cansam de voar”), inquiram diretamente o ouvinte (“O que você faria dessa coisa que não dá mais pé?”; “sei um segredo, você tem medo”) e abordam estados melancólicos, noturnos e oníricos (“Invento mais que a solidão me dá / invento lua nova a clarear”; “Poeira, na noite / a festa da noite / guerreira, estrela da morte”; “Coração americano, acordei de um sonho estranho”)⁶⁶. E tanto quanto as palavras, importam as formas como elas são ditas.

“Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira” (1987, p. 7), escreve o semiólogo e músico Luiz Tatit. Embora soe como autoevidente, o raciocínio de Tatit sugere causalidades não tão óbvias na relação entre cantor, palavra cantada e ouvinte: a junção que aí ocorre é de ordem corporal, as palavras são lançadas de forma a agir “diretamente sobre o corpo do ouvinte, cativando-

⁶⁶ Os trechos são, respectivamente, das canções “Nada será como antes”, “Nuvem Cigana”, “Um girassol da cor do seu cabelo”, “Tudo que você podia ser”, “Trem azul”, “Cais”, “Estrelas” e “San Vicente”.

o por meio de pulsações regulares que entram em fase com pulsações orgânicas internas” (1987, p. 29). Nos termos de Mário de Andrade, “a música possui um poder muito intenso de acentuar e fortificar estados-de-alma sabidos de antemão. Como essas dinamogenias não têm significado intelectual, são misteriosas, o que faz do poder sugestivo da música formidável” (1972, p. 13).

Tomemos “Cais”, segunda canção do lado um de *Clube da Esquina*. Os acordes dedilhados, que vão ascendendo à medida que Milton canta, soam em conjunto à voz dissonantes e melancólicos, como se o violão refletisse as reincidências melódicas da voz de Milton e vice-versa. Sobre o “sentido implícito de velocidade na percepção dos acordes”, percebe o músico e pesquisador Paulo da Costa e Silva que

mesmo quando são tocados isoladamente, os acordes indicam atmosferas que aludem a um grau maior ou menor de movimento, a um estado de ampliação ou decréscimo das forças vitais. Quando um acorde se torna menor, sua terça recuando meio tom, temos a *sensação* de uma redução de velocidade, mesmo que o andamento rítmico permaneça exatamente o mesmo. Tudo se passa como se a densidade sonora houvesse sido alterada, criando um contexto de movimentação mais pesada e dificultosa. (revista Piauí, 2016⁶⁷, online)

A sensação de que a melodia está mais tensa, resultado do encadeamento do canto de Milton com os acordes, é, como defende Tatit, um “efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente” (1987, p. 7). Parafraseando o semiólogo, a configuração de um estado passional de solidão em “Cais” decorre da valorização das vogais por Milton e passa pelas tensões resultantes da ampliação de frequência e duração das notas cantadas, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete” (p. 9). Como escreveu Roland Barthes,

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca etc.). (BARTHES, 2004, p. 243).

Música é diálogo: nela se cruzam e se confundem as vozes do artista e do ouvinte, produção e recepção se unificam estabelecendo um elo comunicativo – e, nesta comunicação, “senhas da sociabilidade” de um grupo, como escreve José Miguel

⁶⁷ Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/questoes-musicais/maior-e-menor-em-cole-porter/>
Último acesso em 27/06/2016.

Wisnik (1989, p. 214), se revelam, desenvolve-se aí, defende o filósofo Hans Jauss, uma “práxis histórica e social” (2002, p. 2).

Sem dúvidas, cooperam nesta relação os muitos discursos tecidos em torno da obra – discursos que, como vimos, acabam remetendo de uma forma ou de outra à sua materialidade, como no caso da capa e do encarte de *Clube da Esquina* –, e as convenções estilísticas e de gêneros (que apontam que o álbum trata-se de MPB e não, digamos, rock progressivo). Além disso, é característico à música certo “absorvimento” de seu momento histórico: como não poderia deixar de ser, *Clube da Esquina* carrega parte “dos gestos e do imaginário, as pulsões latentes e as contradições” (WISNIK, 1989, p. 214) do conturbado período da ditadura militar e da entrada definitiva do país num circuito globalizado de produção e consumo de bens simbólicos.

Mas as atmosferas e emoções instituídas em *Clube da Esquina* estão escritas sobretudo nos textos das canções, na sua forma de apresentação, na performance, nas entoações e timbres das vozes de Milton e Lô, na estrutura dos arranjos e temas orquestrais etc. A experiência estética, teoriza John Dewey, é emocional, mas não existem nela coisas separadas denominadas emoções:

Todas as emoções são qualificações de um drama e transformam-se à medida que o drama se desenrola. (...) Assiste-se ao desenvolvimento de uma trama; e a trama requer um cenário, um espaço onde desenvolver-se, e um tempo para desdobrar-se. (DEWEY, 1985, p. 4)

3.2 Nos estúdios da EMI-Odeon

Clube da Esquina foi gravado em dois canais: um para o canto e os arranjos vocais, outro para o restante da banda (incluindo a orquestra de cordas e metais) que, por isso, tocou ao vivo nas salas da EMI-Odeon, sob as batutas de Milton e do regente Paulo Moura. Esse fato é relevante se levamos em conta que muitos artistas como Os Mutantes, Gal Costa e Gilberto Gil já gravavam na época em quatro, cinco e até dezesseis canais. Além disso, a banda que acompanhou Milton era numerosa, comparável à *wrecking crew* de Brian Wilson em *Pet Sounds*: havia voz, violão, piano, a mencionada orquestra, guitarra, percussão, baixo, guitarra de 12 cordas, coro, solfejo,

piano elétrico, órgão, tumbadora e bateria – e em algumas músicas mais de um guitarrista, baixista e percussionista tocam juntos.

Outro detalhe que merece atenção é a liberdade com que os instrumentistas passavam de um instrumento ao outro. “Esse era o lance”, lembra Milton, “os músicos diziam ‘eu quero isso, eu quero aquilo’, e faziam; e faziam bem” (GAVIN, 2014, p.77). Toninho Horta, por exemplo, conhecido hoje como um dos grandes guitarristas da música brasileira, tocou, além de violão e guitarra, percussão e baixo em diversas faixas; Beto Guedes, mais familiarizado com a guitarra, se viu empunhando o baixo, tocou percussão e fez parte do coro; Nelson Angelo foi da guitarra ao surdo; Milton e Lô tocaram violão, piano, surdo e guitarra, além de comporem o coro. Esse envolvimento coletivo na composição, arranjo e execução das canções, prática incomum nas grandes gravadoras que se firmavam no Brasil, é explicitado na fala de Lô Borges. De acordo com o músico,

as músicas e os músicos se prestavam ao papel de libertação. Todo mundo fez o que estava sentindo. Eu lembro que, nas minhas músicas, eu falava para o pessoal: ‘o arranjo é aqui na hora. O que vier, a música é essa’. (GAVIN, 2014, p.30)

Embora existisse mesmo um ambiente receptivo às ideias dos músicos que participaram de *Clube da Esquina*, a afirmação de Lô deve ser lida com ressalvas: Wagner Tiso e Eumir Deodato, os arranjadores do álbum, estavam entre os mais gabaritados da indústria fonográfica da época. Eumir trabalhou com estrelas da grandeza de Frank Sinatra e Tom Jobim, ao passo em que Tiso era requisitado por artistas como Maysa e Cauby Peixoto. Como lembra Tiso, “Bituca chegava, ficava horas no estúdio, repetindo a mesma música. Às vezes mudava: ‘não, o Toninho vai tocar baixo nessa. Não, o Luiz, porque o Luiz...’. Ficava ali, junto, fazendo música”⁶⁸. O caráter “artesanal” do disco, assim, foi certamente “arranjado” pelos dois e por Milton, por maior que tenha sido a liberdade dos músicos.

São muitas as análises sobre a MPB dos anos 1960 e 1970 que se equivocam ao atribuir a sonoridade do gênero, em parte, a um período em que a indústria fonográfica estaria relativamente apartada de um processo de “profissionalização, internacionalização e proximidade com o *star system*, elementos indissociáveis da indústria cultural” (MACHADO, 2008, apud SENRA, 2010, p.23), como escreve o

⁶⁸ Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/wagner-tiso/>. Acessado em 13/03/2017.

historiador Bernardo da Mata Machado. É certo que a indústria experimentou grande desenvolvimento dos anos 1970 pra cá, mas, ao mesmo tempo, é difícil imaginar um álbum com o nível de acabamento, elaboração e investimento de *Clube da Esquina* sendo produzido fora dos estúdios das grandes gravadoras (e da profissionalização e internacionalização que já lhe eram inerentes), sobretudo numa época em que inexistiam as facilidades atuais de gravação e produção musical. Como a *nouvelle vague*, a MPB se deu *com* a indústria, não *contra* ela, e as exigências e concessões aconteceram de ambas as partes.

3.2.1 A voz do amigo, o intimismo e a lisergia

Quanto aos vocais de Milton e Lô, eles oscilam entre o canto suave, o falsete e o grito, sendo que na maioria das faixas as vozes são duplicadas, com uma sobrepondo-se à outra. Nivaldo Duarte, técnico de gravação, acrescentou, também, eco à voz de Milton. Segundo o cantor, esta escolha remete ao seu passado no interior mineiro:

Três Pontas tem muita serra, então às vezes agente subia, a turma toda subia num morro lá e começava a gritar, e aí eu ouvia aquele negócio de volta repetidas vezes, aquele negócio todo assim... e quando eu comecei a gravar eu falava com o pessoal – olha, bota um eco aí que a minha coisa tem muito a ver com eco. (NUNES, 2005, p.91)

As vozes dos dois parecem reproduzir sonoramente a imagem da capa do álbum: na maior parte das canções que canta, Milton entoa as palavras com seriedade, e apesar do tom quase sisudo que imprime a algumas faixas (“Cais” e “Os povos”, por exemplo), em outras o canto parece evocar algo da seriedade e da solidão da infância – assim, em faixas como “Tudo que você podia ser”, “Cravo e canela” e “Nuvem cigana”, Milton nos chama para dançar e experimentar o mundo, e, sem deixar de lado o olhar inquisidor da criança negra da capa, aponta possibilidades de fuga da realidade opressora. Isto está contido não apenas nas letras das canções: a nostalgia da infância, que se faz ver no lirismo e no ritmo com que Milton lança as palavras, e a responsabilidade do indivíduo perante seu destino, que fica clara na maneira com que o cantor inquire pessoalmente o ouvinte, são os gatilhos que conferem eficácia à mensagem de *Clube da Esquina*. Reiterando a letra de Márcio Borges que abre o disco,

seria preciso agir, mas com a leveza de uma criança, para se ser “tudo que você podia ser”.

Menos potente e traquejado que o canto de Milton, o que Lô projeta em faixas como “Um girassol da cor do seu cabelo”, “Paisagem da janela” e “O trem azul” é antes uma ingenuidade e sinceridade tranquila do que melancolia, medo ou revolta. Como no riso faceiro da criança de pés sujos da capa, o canto de Lô dá a cada palavra significados dúbios – não à toa, o torpor com que são entoados os versos “coisas que a gente se esquece de dizer / coisas que o vento vem as vezes me lembrar” faz com que muita gente se questione se o “Trem azul” em que Lô viajava não seria, na verdade, uma referência velada ao LSD e à maconha. Embora negada por Ronaldo Bastos e Lô, os compositores da canção, essa interpretação alternativa de “Trem Azul” encontra justificativa no depoimento de Fredera, baterista do Som Imaginário:

Existia um estado alterado de consciência naquela época, através de um componente químico que todos nós conhecemos – que na verdade não é químico, é fitoterápico, não é o tabaco, não é a nicotina, é outra coisa... – e a rapaziada evidentemente estava toda em um processo de crescimento em que experimentação era obrigatória. Todos os discos falavam nisso, todas as músicas falavam nisso. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁶⁹)

É incerto afirmar que “todas as músicas falavam nisso”. Mas em várias faixas de *Clube da Esquina* fica evidente a busca pelos “estados alterados de consciência” de que fala Fredera. Efeitos de reverberação foram incluídos por Nivaldo Duarte, um dos pioneiros em experimentação de estúdio no Brasil, em praticamente todas as canções, fazendo com que as notas persistam por segundos depois de tocadas; e os dobramentos de voz – quando as vozes de Milton e Lô se encadeiam – e os dobramentos de violão, guitarra e baixo apresentam, como percebe Thais Nunes, ligeiros desencontros e defasagens temporais. O tempo se dilata nas canções de *Clube da Esquina*, e a experiência das drogas, parafraseando Luiz Tatit, é algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução do álbum.

“Mesmo numa gravação”, escreveu o crítico musical Simon Frith, “um concerto remete a um anfiteatro, uma peça de câmara a uma sala de estar; do mesmo modo que o jazz remete aos clubes de jazz, e o rock a um *pub* ou um estádio lotado”⁷⁰. Assim sendo,

⁶⁹ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/fredera/> Acessado em 21/03/17.

⁷⁰ Tradução minha: “Even on record a concerto means a concert hall, a chamber piece a drawing room, an opera an opera house; just as jazz means a jazz club, a big band a dance hall, a rock band a pub back-

à quais ambientes remete *Clube da Esquina*? O que parece claro entre os artistas da MPB, ao menos àqueles mais vinculados à tradição da bossa nova – Milton, Edu Lobo, Chico Buarque, Gil, Gal & Caetano, entre outros – é que havia um esforço na construção de uma relação intimista entre o ouvinte e o artista. O lirismo habitual e o tom confessional de certas letras, as performances emocionadas de palco e estúdio, as capas e os encartes dos álbuns (pensemos em *Expresso 2222*, *Joia*, *Índia* ou *Milagre dos Peixes*, por exemplo⁷¹) e o próprio formato dos shows nos anos 1960 e 1970 cooperaram na construção de uma relação intimista. Como detalha Marcos Napolitano em *Mpb: a trilha sonora da abertura política*:

Havia a audição das performances ao vivo em espaços fechados (teatros) de pequeno e médio portes, que facilitavam a cumplicidade e o encontro de um grupo social específico (por exemplo, estudantes jovens): esse tipo de situação/espaço de audiência musical também foi muito importante, especialmente nos anos de chumbo, quando a ocupação dos espaços maciços e monumentais que marcaram a era dos festivais viu-se prejudicada pela nova conjuntura política. Desde 1972, aproximadamente, firmou-se um circuito de teatros de pequeno e médio portes que mantiveram a MPB próxima do seu ouvinte mais paradigmático: o estudante e a classe média jovem e de esquerda. Alguns teatros consagraram-se como verdadeiros “templos da MPB”: o Tuca (São Paulo), o João Caetano (Rio de Janeiro), o Teatro do Paiol (Curitiba), entre outros. (NAPOLITANO, 2010, p. 398)

Também os programas de TV voltados para a MPB, destacando-se aí o programa *Ensaio*, apontam para este esforço: sob luz baixa, no banquinho e ao violão, nele o artista se abria ao público, respondendo perguntas pessoais de um apresentador invisível à câmera e intercalando-as com a apresentação de suas canções, geralmente num tom de ‘ensaio’. Dirigido desde a primeira edição pelo jornalista Fernando Faro, amigo íntimo de muitos destes artistas, foi no *Ensaio* que se deram alguns dos momentos mais memoráveis da MPB: como na apresentação de Elis Regina em 1973, quando ela chora e gargalha entre perguntas sobre seu pai e na interpretação que faz de “Águas de março”; ou no forte discurso político “à palo seco” de Belchior, em 1974. Na análise do pesquisador Marcos Napolitano, programas como o *Ensaio* propiciavam “o contato com a imagem do artista engajado, ídolo-pop e referência intelectual a um só

room or stadium”. (FRITH, 1997, p.9)

⁷¹ Em *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, uma foto do músico baiano em seus tempos de criança ilustra a capa do álbum; na capa de *Joia*, de Caetano Veloso, vemos o artista, sua mulher e o filho dos dois nus sob um coqueiro; *Índia*, de Gal Costa, traz na capa um *close* da virilha da cantora; já *Milagre dos Peixes*, apresenta no encarte uma foto do primeiro filho de Milton Nascimento.

tempo”, de forma que tal performance intimista fazia “circular um conjunto de referências sonoras e visuais entre os fãs, potencializando o sentido político das canções, nem sempre explicitado” (2010, p. 398). Milton, em 1973, também responderia, com timidez e introspecção, às perguntas de Faro sobre a sua relação com amigos, parentes, com Minas Gerais e com a música; entre as respostas, intercalou grande parte do repertório do também introvertido *Clube da Esquina*.

Talvez seja o caso de afirmar, então, que *Clube da Esquina* busca remeter ao ambiente das rodas de jovens e bons amigos e a tudo que está aí implicado. Na experimentação musical, então, tanto de estúdio quanto no cruzamento de gêneros distintos, podemos ouvir a expressão sonora dessa fase de experimentação juvenil, e um ouvinte engajado pode até mesmo sentir as afetações corporais decorrentes desta “experimentação”. Corroborar Ronaldo Bastos:

Eu não sei exatamente quem sugeriu o nome *Clube da Esquina*, mas era tão óbvio. 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. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁷²)

Já na timidez e na fragilidade do canto de Lô, ou na seriedade e confiança do canto de Milton, há quem ouça a terna voz do amigo – como também escreveu Frith, a voz é algo que usamos para acessar a sinceridade do outro, e a forma como ela é projetada surge para nós como a medida da confiabilidade daquele que a emite; daí a sensação que muitos de nós, fãs, temos de “conhecer” Maria Bethânia, Baby do Brasil ou Cartola⁷³. Gostar de um cantor quer dizer que acreditamos na verdade de seu canto, e parte do jogo de *Clube da Esquina* parece ser encontrar, no canto de Lô e Milton, o consolo do conselho e das histórias e da voz fraternal.

⁷² Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/> - Último acesso em 02/05/2017.

⁷³ Tradução minha: “*We use the voice, that is, not just to assess a person, but also, even more systematically, to assess that person's sincerity: the voice and how it is used (as well as words and how they are used) become a measure of someone's truthfulness. But it is also a key factor in the way in which we assess and react to people we don't know, in the way we decide what sort of person they are, whether we like or dislike, trust or mistrust them. This is one reason why we often think we "know" a singer as part of what we mean by "liking" their voice (and why, similarly, we may feel we "know" the author of a book we like: we hear in it a particular sort of voice)*” (1997, pg. 197)

3.2.2 – “Som cru”, existencialismo e “fossa”

Os corais que compõem o disco ficaram a cargo dos próprios instrumentistas e compositores. Todos estão creditados no encarte: Milton, Lô, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavito e, na faixa “Estrelas”, Gonzaguinha, filho de Luiz Gonzaga. A opção pelos próprios músicos e não pela contratação de um grupo vocal (como o Quarteto em Cy, que costumava acompanhar Vinícius de Moraes, Baden Powell e Toquinho, ou o MPB4, que gravou com Chico Buarque, Edu Lobo e Francis Hime) chama a atenção da pesquisadora Thais Nunes:

Milton explora o canto a duas, três ou mais vozes, sobrepondo sua própria voz ou combinando-a com cantores, compositores, instrumentistas, pessoas comuns. Diferentes timbres são reunidos de maneira a preservar a unicidade de cada voz dentro do coletivo; uma atitude diferente daquela tomada pela música coral, erudita ou popular, ou mesmo pelos grupos vocais, nos quais a timbragem das vozes, para que soem homogêneas, é uma prática sobre a qual muitos grupos dedicam grande parte de seus ensaios (NUNES, 2005, p. 18)

A mixagem de som utilizada foi a analógica, que, na percepção de Wagner Tiso, “não é aquela coisa perfeitinha” que ouvimos nas mixagens digitais⁷⁴.

A sensação de música ao vivo e o som “cru” são consequências destas escolhas e contingências de gravação e mixagem – Nivaldo Duarte, técnico de gravação da EMI, lembra-se de que a intenção de Milton era captar “o som puro, o chamado som sujo”⁷⁵. A densidade das camadas sonoras é, também, derivada da direção musical, assim como a interligação entre as faixas: recorrências melódicas e temas orquestrais unificam as músicas passando a impressão de continuidade narrativa (como ocorre em *O filho de José e Maria*, de Odair José, *The rise and fall of Ziggy Stardust*, de David Bowie, *A Love Supreme*, de John Coltrane, e em outros álbuns tidos por “conceituais”). Nas palavras de Ronaldo Bastos, a intenção era fazer um disco “com início, meio e fim, que não seja só um apanhado de canções” (1997, p. 257).

Em sua dissertação sobre a carreira de Milton Nascimento, Thais Nunes aponta aquelas que ela considera serem as principais características de *Clube da Esquina*. Para a autora, “a produção chama a atenção pela elaboração e beleza harmônica e melódica,

⁷⁴ Entrevista à TV Câmara Rio, pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=TNciYsOfcSk>
Último acesso em 27/06/2016

⁷⁵ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>
Acessado em 13/03/2017.

pela assimetria da forma musical, pelo uso recorrente do falsete, pela exploração da melancolia” (2005, p. 12). Quanto ao último destes elementos, Caetano Veloso notava que “havia no culto ao estilo de Milton, na própria admiração pelo seu trabalho, uma valorização mórbida da tristeza” (1997, p. 338). A sobrevalorização da melancolia em Milton parece refletir, ela também, o clima e o tom das discussões da época. Como conta o guitarrista Nelson Angelo,

É muito interessante a cabeça das pessoas mais jovens sobre os parâmetros, os conceitos, o que quer fazer da vida, discussões filosóficas... Às vezes, ficava todo mundo numa tristeza danada; tinha um negócio que se chamava fossa na época da gente: “Pô, hoje eu tô na maior fossa”. Era aquela coisa meio ligada a um clima existencialista; influências de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, o existencialismo ainda que interpretado a nosso modo. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online ⁷⁶)

A “fossa” era mesmo uma figura cara aos artistas da época. Ainda nos anos 1960, a cantora Maysa era conhecida como porta-voz da “bossa e da fossa”, estilo que a consagrou como uma das grandes divas do rádio; Vinícius e Baden proclamavam que “para se fazer um samba com beleza / é preciso um bocado de tristeza”, e, sintomaticamente, foi na já mítica pensão do “Solar da Fossa”, em Botafogo, que muitos dos músicos, cineastas e escritores egressos no Rio de Janeiro, como Caetano, Gal e o próprio Nelson Angelo, se instalaram num primeiro momento – o nome fazia referência aos cabeludos hippies que alugavam quartos ali. A releitura da fossa e da melancolia dos sambas de antigamente eram também marcas registradas de Milton, e em nenhuma faixa de *Clube da Esquina* isso fica tão claro quanto em “Me deixa em paz”, segunda canção do lado três do álbum.

Clássico do samba de fossa, “Me deixa em paz” foi uma das composições de Monsueto Menezes para o carnaval carioca de 1956. Como é comum em muitos sambas da época, a poesia triste contrastava com a animação dos batuques e dos tambores da bateria. Já na versão gravada em *Clube da Esquina*, o arranjo, embora beba do samba, reitera a melancolia do eu lírico e apresenta elementos novos para a criação da ambiência da *fossa*. A escolha da intérprete que fez o dueto com Milton, a também “diva da fossa” Alaíde Costa, por um lado reforça o vínculo da canção com o samba – a extensão vocal de Alaíde e sua performance emocionada relembram a dramaticidade

⁷⁶ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nelson-angelo/> - Acessado em 21/03/17.

das cantoras anteriores à bossa nova; por outro, o contracanto de Milton, que circula toda a canção, a bateria à *jazz brush* e o violão dissonante acrescentam um clima psicodélico que não existia na versão original de 1956.

É certo, também, que essa exploração da melancolia guarda relação com o ambiente existencialista que povoava tanto as cadeiras de ciências humanas nas universidades quanto os filmes da *nouvelle vague*. A própria ideia da “esquina que significa um monte de outras esquinas, um monte de outros clubes” parece afinada à explicação de Sartre sobre a angústia que acompanha aquele que se enxerga existencialista. Escreve o filósofo, em *O existencialismo é um humanismo*:

O existencialismo declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. (SARTRE, 1987, p. 5)

Melancolia e liberdade – a liberdade de estar “condenado a inventar-se a cada instante” (1987, p.7) – são, para Sartre, lados de uma mesma moeda. Diversos momentos de *Clube da Esquina* buscam traduzir essa ambiguidade da “alma existencialista”: na segunda faixa do disco, Milton canta triste sobre necessidade de inventar para si um cais de onde possa zarpar; em “Os povos”, seu canto descreve a monotonia e a solidão de uma cidade interiorana, “aldeia morta” onde as pessoas vão “caminhando e morrer”. Que essa expressão da melancolia tivesse algo da “mórbida adoração” de que fala Caetano, o episódio descrito no primeiro capítulo, sobre o show fracassado de Milton no MAM quando na turnê de estreia de *Clube da Esquina*, deixa claro que o músico baiano não deixa de ter certa razão⁷⁷.

3.3 Rock, bossa, jazz e o novo Milton

“Eu morava no mesmo prédio que o Beto Guedes”, conta o guitarrista Toninho Horta, “e o Beto sempre encontrava com o Lô Borges, aí eu falava: ‘ih, aqueles

⁷⁷ Ver página 46.

roqueiros”⁷⁸. Poucos anos mais velho que os dois, os interesses de Horta na época eram outros, o que gerava “represálias” por parte dos roqueiros: “Eles olhavam pra mim com o violão e falavam: ‘ih, aquele cara do jazz, da bossa nova, não está com nada’”, brinca. Foi desse encontro geracional entre amantes do Cinema Novo e da *nouvelle vague*, do jazz, do rock e da bossa nova, de iniciantes promissores como Lô e Beto e músicos com anos de estrada nos ‘bailes da vida’ como Luis Alves e o próprio Milton que nasce a sonoridade de *Clube da Esquina*.

“Eu vejo o *Clube da Esquina* como um encontro musical – é uma música meio rural com uma coisa totalmente *pop*, mundial já, com referências da bossa nova, muito de Beatles com muito de viola”⁷⁹. Quem analisa é Cafí, o fotógrafo que registrou as duas crianças que estampam a capa de *Clube da Esquina*. E, de fato, o que se vê no disco é um “encontro”: há desde Ronaldo Bastos, carioca que, antes das gravações, esteve na Inglaterra atento às novidades do rock e do LSD (duas *substâncias* que muito interessaram aos ainda adolescentes Beto Guedes e Lô Borges), há Wagner Tiso, maestro com formação erudita que abandonou por uns tempos as batutas para formar a banda psicodélica Som Imaginário, há Fernando Brant, poeta-jornalista que, de tão apegado à Minas, se mudou para o Rio de Janeiro e em menos de um mês mudou-se de volta à BH, e, entre tantos outros, há Milton, autodidata que começou a carreira nos trios de samba-jazz para, poucos anos depois, enveredar para o rock, o jazz modal e a música sacra.

“Acho que a gente era alma gêmea em torno de coisas assim, de interesses comuns pelo Cinema Novo, pela bossa nova, especialmente pela mudança do mundo e pela música, pela poesia” opina Ronaldo Bastos, “e fomos nos encontrando, fomos nos misturando, de forma que, sem programa, sem teoria, sem nada, a gente foi virando uma coisa só”⁸⁰. Frederica, guitarrista do Som Imaginário, acrescenta outros elementos que uniam os músicos:

O *Clube da Esquina* foi um estado de espírito; todo mundo ficava enfurnado e depois jogava na roda. Quando se encontrava, tocava junto, mostrava, o outro fazia a letra. (...) Rolavam pesquisas com fitoterápicos... Rolava – uma coisa que eu ainda não tinha assimilado

78 Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/toninho-horta/> Acessado em 13/03/2017.

79 Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/cafi/>. Acessado em 13/12/2016.

80 Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/joyce/> Acessado em 13/03/2017.

– paixão pela birita. Tinha um pessoal que metia a bronca, que já bebia para cacete. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁸¹)

O próprio clima das gravações aponta para a atmosfera “fraternal” que *Clube da Esquina* busca reproduzir. Como lembra a cantora Joyce, frequentadora costumeira do “clube” e que participaria, em 1978, das gravações de *Clube da Esquina 2*, as sessões na EMI-Odeon se converteram num ponto de encontro.

As gravações do Bituca basicamente eram grandes festas. As pessoas chegavam: “Vai fazer o que hoje?”, “Qual é a boa de hoje?”, “Ah, vou lá na gravação do Milton”, era assim. Não sei como eles conseguiam gravar, porque era muita gente, muito barulho, muita interferência, mas ainda assim saíram discos espetaculares. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁸²)

Nivaldo Duarte, o já mencionado técnico de gravação, confirma: “na verdade a gente pode dizer que foi quase uma festa, não foi uma gravação”. Na memória de Nivaldo, o intenso fluxo de “mineiros” pelo estúdio, a proposta ambiciosa do álbum e a experimentação dos músicos gerava curiosidade e dúvidas por parte de alguns funcionários da gravadora. “A gente ficava olhando, teve algum comentário lá: ‘o que a Odeon vai fazer com essa garotada?’”(MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online)⁸³.

O clima fraternal da gravação e dos shows e o sentimento de pertencer a uma comunidade de amigos de que fala Ronaldo Bastos, na análise da musicista Thais Nunes, se faz perceber em variados níveis na sonoridade de *Clube da Esquina*:

na composição coletiva, no arranjo coletivo, na execução coletiva, na superposição instrumental (mais de um violão, mais de uma voz, mais de uma guitarra, mais de um baixo) e na densidade instrumental; todos tocam e trocam os instrumentos, ou seja, as características individuais e idiomáticas dos instrumentos são levadas à outros (NUNES, 2005, pg. 66).

Ao abordar a “política da improvisação” no jazz, o pesquisador André Bourgeois diz de como a criatividade coletiva dos músicos opera também na construção de um espaço comunitário e livre “a partir da subversão das hierarquias”(BUEGEOIS, 2016)⁸⁴

81 Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/fredera/> - Acessado em 02/05/2017.

82 Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/joyce/> Acessado em 21/03/17.

83 Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nivaldo-duarte-de-lima/> Acessado em 13/03/2017.

84 Tradução minha: *We are now already discussing questions of politics: the idea of creating an inclusive, collective creative space that promotes freedom, community and democracy through the subversion of hierarchies. Musical freedom and equality could then serve as an expression of political freedom and*

que cercam a prática musical estabelecida. Ainda que a sonoridade mesma do jazz tenha influenciado as composições de *Clube da Esquina*, é nesse procedimento que o álbum mais se aproxima do gênero de Louis Armstrong, Thelonious Monk e Billie Holiday: embora Milton ocupe uma posição central no disco, há também uma ênfase na coletividade, como o excerto de Thais Nunes evidencia.

A liberdade criativa dos músicos, o clima fraternal dos encontros no estúdio e a proposta de um disco “sem hierarquias”, assim, ganha contornos políticos, sobretudo tendo em conta o contexto de ditadura militar da época. Como postulou o filósofo Giorgio Agambem, também em sintonia com os escritos existencialistas de Sartre, “a amizade é o compartilhamento que precede qualquer divisão, porque o que há para partilhar é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse con-sentir original, que constitui a política” (2009, p. 5).

Mas se as “experiências fitoterápicas”, o álcool e o LSD, a amizade e os interesses em comum ajudaram a conformar essa nova sonoridade e a performance de Milton, os conselhos de José Mynsen, empresário dele na época, também foram valiosos para o “novo Milton” que surge nos anos 1970. Assim o definia a revista *Veja*, em reportagem publicada na época:

O novo Milton, segundo suas próprias palavras, é o mesmo Milton revisitado: “Sempre fiz esse tipo de música, só que antes era rotulado de 'o músico tradicional' ligado às raízes do nosso cancioneiro”. À primeira vista, este homem, novo ou revisto, pode assustar: cabelos eriçados à la “Black Power”, calças amarelas, colete de couro aberto ao peito e grandes colares, ele canta acompanhado de um conjunto vestido com a mesma agressividade e usando instrumentos eletrificados (guitarra e órgão) antes proibidos ao “conservador” Milton. (apud DINIZ, 2012, p. 106)

O estranhamento com a ‘agressividade’ desse Milton revisto se justifica em parte. Meses antes do lançamento do disco *Milton*, em 1970, o cantor se apresentava engravatado, de *smoking* e com os sapatos bem lustrados. Para Luis Alves, baterista de Milton na época, “foi o José Mynsen quem impulsionou o Bituca, que já estava com aquela nova concepção de hippie, do movimento paz e amor, essas coisas todas. E o

equality. The collective is often emphasized above the individual (although even free improvisation has its "star performers"). (2016, p. 66)

Mynsen deu a ideia de fazer uma coisa mais descontraída, com todo mundo sem camisa, com cordão”(MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online)⁸⁵. Tecladista do Som Imaginário, Zé Rodrix lembra da estreia do “novo” Milton como um sucesso, mas reconhece o inesperado que representava aquela performance:

foi um sucesso porque era uma coisa totalmente inesperada, um Milton superpop – ninguém achava que ele pudesse ter características pop, ele parecia ser um artista muito tradicional, muito conservador –, fazendo coisas inesperadas, a banda era um negócio fenomenal. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁸⁶)

A virada de Milton coincide com mudanças no perfil do público: enquanto nos anos 1960, como explica o produtor musical André Midani, o típico comprador de discos era “homem, de classe média e tinha mais de trinta anos” (apud BARCINSKI, 2014, p. 40), nos anos 1970, aos poucos, a música brasileira vai se tornando cada vez “mais jovem e mais popular” (2014, p. 9). As vendas de discos sobem em relação à década anterior e o advento das rádios FM, a popularização da TV e dos LP’s cooperam para que, nas palavras do jornalista André Barcinski, “pela primeira vez, o Brasil tivesse uma indústria musical competitiva” (2014, p. 9). Foi aí que surgiram artistas afinados com as novas demandas do público jovem como Raul Seixas, Secos & Molhados e os Novos Baianos. Milton Nascimento, tido como “músico tradicional e sério”, saberia se adaptar à nova realidade, e foi justamente a partir de *Clube da Esquina* que ele deixa de ser apenas um “músico de prestígio” para sagrar-se como bom vendedor de discos. Como comenta Ronaldo Bastos:

Clube da Esquina foi o primeiro a cair de cabeça na garotada. E o público começou a ser de 14, 15, 16, 17 anos... Foi mudando porque eu acho que eles se identificavam com a coisa da música, da poesia, e com o jeito de ser – o jeito de ser cabeludo... (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁸⁷)

Depois de um primeiro momento de incerteza (a crítica, embora positiva, fora discreta, e o disco chegou a ser classificado como “estilhaço pós-tropicalista”; somado a isto, os shows de estreia contaram com imprevistos de toda sorte (BORGES, 1997)⁸⁸)

⁸⁵ Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/luiz-alves/> Acessado em 13/03/2016.

⁸⁶ Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ze-rodrix/> Acessado em 21/03/17.

⁸⁷ Disponível em <http://www.museclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/> Acessado em 21/03/17.

⁸⁸ Sobre os imprevistos da estreia, ver página 50.

Clube da Esquina pouco a pouco foi conquistando seu lugar dentro da MPB. Nos anos que se seguiram ao lançamento, Tom Jobim, Caetano Veloso, Mercedes Sosa e Nana Caymmi regravariam canções do disco, e embora não haja números confiáveis sobre a vendagem do álbum, é certo que ele contribuiu para a mudança de patamar na carreira de Milton. Conta Wagner Tiso:

O Milton ficou sendo [depois de *Clube da Esquina*] uma pessoa que, agora sim, o público em geral ouvia, entendia e gostava. Até então só os grandes músicos ouviam; os gênios ouviam Bituca e gostavam (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁸⁹)

Após a gravação do disco, a EMI-Odeon, cumprindo compromisso firmado com Milton e atenta também às possibilidades comerciais dos novos artistas que surgiam, assina contratos com Beto Guedes, Lô, Toninho Horta, Nelson Angelo e Naná Vasconcelos. No período que vai de 1972 a 1978 – quando os músicos se reúnem de volta para a gravação de *Clube da Esquina 2* –, diversos álbuns seriam lançados pelo “grupo dos mineiros”: o “*Disco do tênis*”, de Lô Borges (1972), *A página do relâmpago elétrico*, de Beto Guedes (1977), *Nelson Angelo e Joyce* (1972), do casal de músicos, *Terra dos pássaros* (1979), de Toninho Horta, entre outros. Na ficha técnica de cada um destes discos, não é incomum encontrar creditados os mesmos instrumentistas de *Clube da Esquina* e, entre os letristas, agradecimentos aos préstimos da *Nuvem Cigana* e do “Socorros costa”. Juntos nos estúdios e nos palcos, depois da malfadada estreia do disco no circuito de teatros do Rio de Janeiro os músicos partem para turnês maiores e mais ambiciosas, como relata Nelson Angelo:

Eram viagens enormes. E parecia uma coisa assim... de Beatles. Me lembro que se formou uma grande estrutura de produção. Tinham todos os recursos necessários para uma grande turnê. E os shows não eram para menos de dez, 20 mil pessoas; nunca. (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, online⁹⁰)

⁸⁹ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/wagner-tiso/> - Acessado em 02/05/2017.

⁹⁰ Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/nelson-angelo/> - Acessado em 02/05/2017.

3.4 Angústia, tensão e os recados à posteridade

Um dos pioneiros dos estudos culturais ingleses, Raymond Williams chamava de “estruturas do sentimento” dos textos as “categorias que organizam simultaneamente a consciência empírica de um determinado grupo social e do mundo imaginário criado pelo autor” (2011, p. 29). Os dobramentos descompassados de voz e violão, os contracantos de Milton, a introspecção da capa do álbum e os arranjos barrocos de Wagner Tiso funcionam, nesse sentido, como indícios e materialização das “estruturas do sentimento” vinculadas à *Clube da Esquina*. Concordando com Williams, o professor Muniz Sodré, ao abordar o “trabalho do sensível na sociedade”, o reconhece como composto de “falas, gestos, ritmos e ritos” guiados por “uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emoções e sentimentos” (2006, p. 33). As montanhas de Minas e a estrada, as ruas das capitais e a lisergia das drogas, assim, não são acionadas de forma metafórica por Milton e Lô: elas estão desenhadas no corpo de suas canções.

Mas experiências e sensações, conclui Sodré, “só se tornam comunicáveis quando há acordo de afetos” (p. 8). A dinâmica circular da experiência retorna para o vínculo comunicativo: para que as “estratégias sensíveis” alcancem sucesso, é preciso que haja uma cumplicidade, ainda que conflituosa, com o ouvinte, que de alguma forma deve se reconhecer ali. Em melhores palavras, escreve o crítico literário Paul Zumthor:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura. (ZUMTHOR, 2007, p. 27)

É, então, “sob condições de resistência e conflito”, conforme teoriza o filósofo John Dewey, que “aspectos e elementos do eu e do mundo (...) qualificam a experiência com emoções e ideias” (1985, p. 1). O confronto estético, portanto, não existe sem uma resposta ativa daquele que experiencia.

A experiência estética, portanto, reorganiza as experiências que a precedem. Nesse sentido ela é reacomodação, tensão e rompimento; ela articula “diversos níveis da experiência anterior: ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos” (ECO, p 28). É dessa “euforia empática”, como a classifica Luiz Tatit (1987, p. 29), que provém a rebeldia que é inerente à experiência: ao promover tal reorganização, ela “coloca perguntas indiscretas” e “sugere veladamente pela ficção” (ISER, 2006, p. 16) significados que, em outras esferas da vida, não encontrariam espaço.

Textos e objetos artísticos, como escreveu Umberto Eco, nos fornecem “uma chave de acesso” ao mundo, “quer sob a forma de adesão emotiva, quer de pesquisa crítica” (1976, p. 33). Será com isso em mente que, neste capítulo que se encerra, analisarei “Ao que vai nascer”, última canção de *Clube da Esquina*.

“Ao que vai nascer” inicia tensa. Acordes dissonantes dedilhados ao violão se fazem ouvir sob o ruído agudo e contínuo do órgão de Tiso, enquanto Milton canta, ao mesmo tempo em que declama, versos misteriosos dedicados à posteridade: “teu corpo crescendo, salta do chão / e eu já vejo meu corpo descer”. Última canção de um álbum-conceito duplo (o primeiro a ser gravado em estúdio no país), “Ao que vai nascer” está no Lado Quatro do LP, a seção mais sombria, por assim dizer, de *Clube da Esquina*. Nela constam a psicodélica “Pelo amor de Deus”, “Lilia” (música instrumental que leva o nome da mãe adotiva de Milton e traz influências de ritmos afro-americanos, dos tambores de Minas e do *jazz* modal), a canção pop-rock “Trem de doido” (sobre as ratazanas e o pavor que infestam as cidades) e a profética “Nada será como antes”. Se tomarmos “Ao que vai nascer” como um recado – e, de fato, várias canções do disco, como “Tudo que você podia ser” e “Saídas e bandeiras”, indagam diretamente uma audiência imaginada – trata-se de um recado no início precário e angustiado. Isso fica claro não só na letra, mas na maneira como são tocados o violão e o órgão: eles soam desarmônicos e parecem prestes a desaparecer; o que sustenta a música em sua primeira estrofe (que termina com a frase “não sei o que vou contar...”) é a voz e a performance de Milton.

“Respostas virão do tempo...”, prossegue Milton na segunda estrofe. Os acordes, como antes, seguem cumprindo funções harmônicas sinuosas, numa aproximação com a

música modal. Apresentam, na explicação de Wilson Lopes, professor do departamento de Música da UFMG, amigo e guitarrista da atual banda de Milton, “maior ligação com o caminho melódico do que com o próprio encadeamento de acordes ou cadências” (2010, p. 38); ligam-se, portanto, à voz do cantor.

Thais Nunes fala sobre a circularidade temporal de “Ao que vai nascer”. Recorrendo à Wisnik, ela aponta que os motivos repetitivos e desiguais do violão, do baixo que entra na segunda estrofe e do órgão, somados ao caminho melódico do canto, conferem um caráter polirrítmico à música “permitindo tomar cada elemento ora como figura em primeiro plano, ora como fundo” (NUNES apud. WISNIK, p. 77). A tensão que uma harmonia onde “o esperado não ocorre” (GOMES, 2010, p. 50) institui é, como diria Luiz Tatit, “um efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente” (1989, p. 7).

A tensão esvanece por um momento no final da segunda estrofe, quando os acordes se resolvem harmonicamente, o violão deixa de ser dedilhado e passa a ser tocado de maneira rasgueada e Milton canta “E é como te encontrar...”. Mas ela é logo retomada na segunda parte da música.

“Um espelho feria meu olho e na beira da tarde / uma moça me vê”, declama no começo da terceira estrofe, de maneira teatral, Milton. Ocorre, então, o que na música é conhecido por “dobramento melódico”: violão e voz (sendo que é o próprio Milton quem realiza o contracanto que serve de fundo), de modo dessincronizado, passam a circular a melodia principal. É um recurso que remete ao onírico, ao mundo dos sonhos e dos pesadelos. À música, que vinha tensa, é acrescentado um elemento fantástico, que na letra é personificado na figura da mulher que “queria falar de uma terra com praias no norte / e vinhos no sul” – terra que, como admitiu Fernando Brant⁹¹, é naturalmente o Brasil.

Cardoso Filho aponta que no cerne da contracultura estava “a exploração da percepção sensorial humana por meio de experiências radicais com objetos expressivos” (2010, p. 99). Próximos à cultura hippie e ao movimento estudantil de oposição à ditadura, os músicos de *Clube da Esquina* buscavam explorar, como fica claro nas aproximações com o *jazz* modal e com o *rock* psicodélico, a “percepção sensorial humana”. Contracanto, falsete, dobramentos melódicos, a organização pouco

⁹¹ A declaração pode ser lida no artigo “Os quarenta anos do álbum *Clube da Esquina*”, publicado em junho de 2012 na revista digital *Histórica*, vinculada ao Arquivo Público do Estado de São Paulo.

usual do tempo, o uso de eco e reverbe na voz e a melodia harmonicamente ambígua cooperam aí. Isso, somado à letra intrincada que refere ao sonho e ao sobrenatural, constrói uma ambiência que poderia ser classificada como “fantástica”.

E o fantástico que se impõe, ao “investir contra uma série de percepções condicionadas”, como escreve o pesquisador Nuno Manna, desafia “uma realidade em que não há espaço para conexões rebeldes e significações desconformes, não há liberdade para o devir” (2012, p. 60).

“Acabou a festa, guardo a voz e o violão / ou saio por aí / raspando as cores para o mofo aparecer”, conclui Milton ao fim da terceira estrofe.

Como se sabe, era costumeira durante a ditadura a intromissão do governo nos assuntos artísticos. Mas se na maioria dos casos a atenção dos censores se voltava para o conteúdo moral ou político das letras, o episódio da tentativa de censura do disco de Milton, *Milagre dos Peixes*, lançado um ano após *Clube da Esquina*, demonstra que a materialidade mesma da música – no caso, a voz do cantor – também preocupava os militares. Nas palavras de Márcio Borges,

Acharam que a voz estava agressiva demais. Eu lembro disso, impressionante. Censuram as palavras, você [Milton] disse “tudo bem, eu canto sem palavras”, aí acharam que tinha ficado mais forte e quiseram censurar a voz (BORGES, 1998, p. 107)

Como escreve Cardoso Filho, “a qualidade única da experiência estética não está no seu significado (...) mas em sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa e fraca no material de outras experiências” (2010, p. 54). Assim, é possível imaginar a voz de Milton – que na quarta e derradeira estrofe admite caminhar “com pedras na mão”- como o ponto de convergência de outras vozes, as vozes dos insatisfeitos. Paul Zumthor, em *A Letra e a Voz*, fala dessa potência do intérprete da música:

A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais, e as quais assume, totaliza, magnífica (ZUMTHOR, 1993, p. 68)

No final da música, em que Milton, acompanhado por seu contracanto, estende a última sílaba de “corro a te encontrar...”, introduzem-se elementos novos: a percussão de Robertinho Silva e Luiz Alves, a guitarra de Toninho Horta, o piano de Wagner Tiso.

Parafrazeando uma última vez Luiz Tatit (1989, p. 23), se a melodia de “Ao que vai nascer” nos toca no *corpo* pelos canais sensitivo e tátil, sua letra e os sentidos que ela engendra nos atinge a *mente* por esses mesmos e por outros canais. Reside aí, diria Gumbrecht, um encontro, uma imediatez.

CONCLUSÃO – A ATMOSFERA ESPECÍFICA DE *CLUBE DA ESQUINA*

Neste trabalho, procurei, por meio da análise dos elementos históricos, musicais, ideológicos, materiais e performáticos presentes em *Clube da Esquina*, mostrar como estes elementos cooperam na produção de uma *atmosfera* que diz de um tempo angustiante e tenso, mas também aberto a utopias e experimentações. Novamente, mais do que demonstrado apenas nas letras das canções, esta atmosfera se faz presente em cada um dos componentes materiais e sonoros do álbum, “condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRETCH, 2010, p. 28).

A experiência de *Clube da Esquina*, por definição, distingue-se de todas as outras possíveis – se ela não for única, não pode ser chamada de *uma* experiência. Este evento singular e altamente específico é marcado pelo contexto que cerca sua emergência, pelos meios sociais e técnicos que o tornam possível, pelos sentimentos, memórias, afetos e sensibilidades que o constituem, e, de forma decisiva, pelos direcionamentos que nos levam a experienciar de determinadas maneiras o álbum.

Umberto Eco, em “A Obra Aberta” (1976), observou que objetos expressivos como filmes, fotografias, romances literários ou álbuns de música possuem estruturas abertas que convidam aqueles que com eles travam contato a preencher seus espaços, conferindo-lhes significado. No entanto, se a música de Milton Nascimento e Lô Borges não é como um manual de instalação de *softwares* e não possui, portanto, um sentido único, alguns de seus traços apontam para a forma mais geral como ela deve ser lida.

Clube da Esquina foi o primeiro álbum duplo de estúdio a ser gravado no Brasil. Em sua capa, sem indicação do nome do artista ou o título do álbum, vemos a hermética figura das duas crianças imersas num ambiente rural. Os muitos músicos que participaram do disco dividiram apenas dois canais de gravação, e isto, somado à mixagem analógica, confere ao álbum a sonoridade “artesanal” e densa que, entre outras coisas, remete à Minas Gerais, ao ambiente caseiro e à rua, às experiências psicodélicas, ao jazz e ao rock. Lírica e harmonicamente, as canções evocam o existencialismo em voga nos anos 1960 e 1970, tratam da necessidade do sujeito de se refazer frente a dureza dos acontecimentos e apresentam os caminhos a serem percorridos para tanto,

que passam pelo encontro com o amigo, esse “outro si mesmo”, como escreve Agambem (2009). E em tudo as letras são reafirmadas pela sonoridade dos arranjos e pelas melodias: pelo contrabaixo de Toninho Horta, que sugere movimento; pela tensão do órgão contínuo de Wagner Tiso; pela bateria jazzística que se introduz no “samba de fossa”, ressignificando-o; pelos desencontrados contracantos que aproximam o fantástico à *nueva canción* latinoamericana.

Todos estes elementos, que ao longo deste trabalho chamei de “estratégias sensíveis” da música, indicam um tipo específico de experiência ligada à juventude *resistente* a ditadura militar, à lisergia e ao anseio pela liberdade que norteava a contracultura relida desde o “terceiro mundo”, aos debates políticos e estéticos que deram forma à MPB e aos ideais de brasilidade e mineiridade que, em certo *sentido*, se opunham aos do projeto modernizante e moralista dos generais e empresários que mandavam no país. Isso não é dizer que todas as pessoas que ouvem algo de *Clube da Esquina* ouvem-no desta mesma maneira, mas estes indicativos estão lá e é por meio deles que o *grupo dos mineiros* pretendeu criar, junto ao ouvinte, um elo comunicativo.

O disco está pautado, portanto, numa maneira de perceber e estar no mundo ligada a certa ideia de liberdade, “mineiridade”, fraternidade, cosmopolitismo e apego às “raízes”. É certo que as relações midiáticas e as idiossincrasias dos gêneros musicais permeiam nossa experiência com o disco – sobretudo sendo *Clube da Esquina*, conforme discutido no primeiro capítulo, um “disco de MPB” – mas, no sentido pragmático do termo, é na tensão, nas reacomodações e rompimentos destas convenções que *uma* experiência emerge.

Por um lado, então, as estruturas poéticas e sonoras da música são responsáveis pela comunicação firmada junto ao ouvinte; por outro, há todo um discurso e uma pedagogia relacionada à forma como recebemos e percebemos estes estímulos estéticos. Esta equação, concordam Zumthor e Frith, se resolve na performance: as “regras” dos gêneros musicais, as condições de produção, o contexto histórico, a tecnologia, o discurso, a postura dos artistas e a percepção do ouvinte são trazidos a tona nesse momento, e é nele que esses constrangimentos se modelam, se reafirmam e se reinventam.

Poesia e música, para Zumthor, só se efetivam neste momento — na hora decisiva do choque de cognições —, e possuem, portanto, um forte “elemento ritual”. Seus textos, grifa o autor, são “*identificados como tal*”, levados a cabo por “produtores *assim identificados*” e dirigidos a um “público *iniciado*” (2007, p. 23). Ouvir, portanto, é tomar parte num ritual: as fronteiras entre os gêneros musicais e mesmo entre música e ruído se constroem culturalmente, de modo que a própria escuta musical é, parafraseando o antropólogo Clifford Geertz, um “legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar, sentir e acreditar” (2008, p. 10).

Foi seguindo esta deixa que procurei compreender *Clube da Esquina*. Por caminho diverso, mas que também serviu de influência para este trabalho, Jorge Cardoso Filho, ao analisar três discos de rock surgidos em contextos distintos (*Dark side of the moon* (1971), do Pink Floyd, *Nevermind* (1990), do Nirvana e *In Raibowns* (2011), do Radiohead), chega às seguintes conclusões: nosso engajamento com a música é sensorial/sensual, oscila entre a percepção do intelecto e as afetações do corpo e “implica usar os códigos e repertórios” aprendidos culturalmente; nos relacionamos de maneira diferente com diferentes álbuns e gêneros musicais — o tipo de experiência que se firma, portanto, é variável; e compreender estas diferenças implica tratar a experiência da música como “reveladora/constituidora de valores estéticos, sociais e culturais partilhados” (2010, p. 17).

A relação intimista que um fã de Milton Nascimento mantém com *Clube da Esquina*, como vimos no terceiro capítulo, *significa* tanto quanto suas letras sobre liberdade e enfrentamento político ou quanto os arranjos barrocos de Eumir Deodato e Wagner Tiso. A introspecção quase religiosa do culto a Milton diz tanto do álbum quanto o virtuosismo de seus falsetes e a inventividade da percussão de Naná Vasconcelos. Ou melhor: estes elementos performáticos, misto de “efeitos de sentido e efeitos de presença”, como defende Gumbrecht, se reafirmam numa dinâmica circular que faz emergirem os discursos, as relações com o território, as convenções de gênero, o corpo do artista e do ouvinte, a sonoridade etc; tudo o que, somado, constitui a *experiência* com a música.

“Só podemos ouvir tamanho valor na música”, conclui o crítico musical Simon Frith, “quando sabemos o que ouvir e como ouvi-lo. Nossas expectativas sobre a música não são inerentes a ela. O texto discursivo que ela constrói não está escrito apenas

naquilo que ouvimos” (1997, p. 19). Esta é a dimensão ritualística da qual fala Zumthor: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*.

No dia 31 de março de 2017, Lô Borges, acompanhado de um grupo de jovens músicos especialistas em “reconstituir” discos clássicos, subiu ao palco do Sesc Minas, no centro da capital mineira. Ele estava lá para apresentar suas composições do ano de 1972, que engloba boa parte do disco *Clube da Esquina* e a íntegra do *Disco do Tênis*, gravados quase simultaneamente. Os anos 1970, dissera Lô em entrevista à revista *Veja* poucos dias antes, foram uma “loucura”, mistura de aflição e criatividade. Devido ao ritmo intenso de 1972, Lô abandonaria por uns tempos os estúdios, se lançando numa “jornada hippie” de norte ao sul do Brasil e só retornando à cena musical em 1979, quando gravou *Via Láctea*, tido por muitos como sua obra-prima solo. Do lado de fora do Sesc, como que para ajudar na “reconstrução” do clima de 1972, dezenas de milhares de pessoas protestavam contra a reforma da previdência e os casos de corrupção envolvendo o governo Temer.

Clube da Esquina e o *Disco do Tênis* foram gravados praticamente sem ensaios – muitos arranjos foram construídos “ali, na hora”, relatou Lô, e algumas das músicas foram escritas de manhã para, à noite, serem gravadas em definitivo. O show no Sesc, ao contrário, foi meticulosamente ensaiado, e mesmo as notas que, em 1972, Lô erra na guitarra, são “erradas” também por Pablo, líder da banda de apoio de Lô. Evidenciando o caráter performático da música, cada timbre e solo de violão, cada melodia no baixo e virada de bateria foram mimetizados naquela noite, e para os fãs ali presentes 2017 assumiu, por alguns minutos, ares de 1972 – ainda que a maioria destes fãs, eu incluso, não tenha vivido as aflições, as delícias e os delírios daquela época.

Ou ao menos não de maneira direta. A *liberdade* performada, que se contrapôs à restrição de liberdades pelo regime, e a *fraternidade* que apontava saídas para a fragmentação das relações sociais foram experienciadas de fato por muitos que viveram os anos 1970 – ainda que nas brechas de uma realidade que parecia impor o contrário. Utopias, e isso vale tanto para os que presenciaram aqueles tempos quanto para os que a ele tiveram acesso por meio de discos, filmes e histórias, se vivem “indiretamente”, posto que apontam para um por vir. E é nesses instantes fugazes, ensina Zumthor, que

“a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à realidade” (2007, p. 15).



Cartaz do show “Milton Nascimento... e, ah!, O Som Imaginário”, 1970. Fonte: Facebook / Milton Nascimento

Cartaz de show de Milton no Circuito Universitário, 1970. Fonte: facebook/Milton.



92 Imagens disponíveis em https://www.facebook.com/pg/miltonbitucanascimento/photos/?ref=page_internal ; Acessado em 22/04/ 2017.



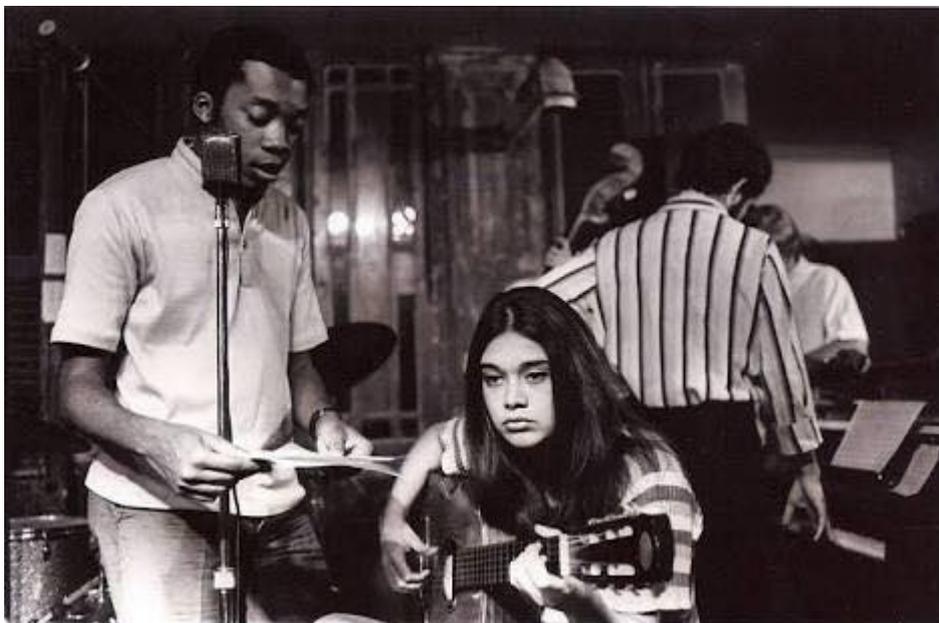
Milton, Lô e Beto Guedes em Mar Azul, 1972. Foto de Cafu. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Milton, Lô e Beto Guedes em Mar Azul, 1972. Foto de Cafu. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



**Milton e
Fernando Brant,
1967. Fonte:
Facebook /
Milton
Nascimento.**



**Milton e a
cantora Joyce,
1968. Fonte:
Facebook /
Milton
Nascimento.**



Milton e o “Sambacana”, 1966. Fonte: facebook / Milton Nascimento.



Milton e sua mãe, Lília, sem data. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Milton na “passeata dos 100 mil”, 1968. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Milton e Lô na gravação de *Clube da Esquina*, 1972. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Milton, Lô, Beto Guedes, Toninho Horta, Ronaldo Bastos e O Som Imaginário na gravação de *Clube da Esquina*, 1972. Foto de Mario Luiz Thompson. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Crítica e encarte do disco *Clube da Esquina*, 1972. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



O “novo Milton” acompanhado do percursionista Airto Moreira no festival de Jazz de Montreux, 1974. Fonte: Facebook / Milton Nascimento.



Milton e a “turma dos mineiros” (Novelli, Tiso, Tavinho Moura, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga e Beto Guedes) na gravação do disco Minas, 1975. Fonte: Acervo Nivaldo Ornelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O amigo**. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica, 1972.
- ALONSO, Gustavo. **Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2007.
- BAGGIO, Ulysses da Cunha. **A luminosidade do lugar: apropriação e territorialidade no bairro de Santa Tereza**. 2005. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia humana, USP, SP.
- BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos – 1973-1984: A explosão da música pop no Brasil**. São Paulo, Três Estrelas, 2014.
- BARTHES, R. **O grão da voz: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Nápoles**. In. *Imagens do Pensamento, Obras Escolhidas II*. Editora brasiliense, 2004.
- BLACKING, John. **A commonsense view of all music**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1987.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- BORGES, Márcio. Coleção Milton Nascimento – Uma Travessia de Sucessos. In: **especial *Seleções Reader's Digest***, 1998. Acessado em 22/06/2016 em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/milton-nascimento/>
- BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- BURGEIOUS, André. **Unifying Concerns and Entente: Locating and pursuing the idiomaticity of free improvisation**. Teses (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CANÇADO, Wilson Lopes. **Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

CANTON, Ciro. “**Nuvem no céu e raiz**”: **romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFSJ, São João del-Rei, 2010.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLUBE DA ESQUINA (1972): **Lô Borges e Milton Nascimento: entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2014.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil Brasil**. Rio de Janeiro. Rocco, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DEWEY, John. "**Tendo uma Experiência**". In: *Arte e Experiência* (trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme). São Paulo: Abril (col. Os Pensadores), 1985.

DINIZ, Sheyla. “**Nuvem Cigana**”: **a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2012.

DIMAS, A; KUNSCH, Simonetta. **Comunicação: entretenimento e imagem**. São Paulo: Plêiade, 2013.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. **Dits e écrits II**. 1976 – 1988. Paris: Gallimard: 2001.

FREYRE, Gilberto. **Brasis, Brasil, Brasília**. Rio de Janeiro. Record, 1968.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge / Massachusetts. Duke University Press, 1997.

GARCIA, Luiz Henrique. **Na esquina do mundo: trocas culturais na MPB através da obra do Clube da Esquina**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GUMBRECHT, Hans. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Contracanto, 2014.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 1997.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. C. **Cultura e participação nos anos 60**. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ISER, Wolfgang. **“O jogo do texto”**. In: *A Literatura e o Leitor*. São Paulo: Paz&Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **“O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”**. In: *A Literatura e o Leitor*. São Paulo: Paz&Terra, 2002.

JANOTTI, J. **Por uma abordagem mediática da canção popular massiva**. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, agosto de 2005.

JEUDY, H. P. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2011.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social – Uma Introdução à Teoria Ator-Rede**. Salvador, UFBA, 2012.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César Geraldo. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MARTINS, Bruno V. **Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina**. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. Anpuh/SP – Unesp-Franca, 2010.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; LIMA, Cristiane da Silveira. **Música, experiência e mediação: a canção popular como dispositivo de memória**. In: X

Congresso Internacional da IASPM, 2012, Córdoba, Argentina. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/5807/4358>, Acessado em: 10/01/2014

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo. Editora Annablume, 2001.

_____. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Revista de Estudos Avançados USP. V. 69, p. 389-404, 2010.

NOVAIS, Cláudio. **Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo**. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014.

NUNES, Thaís. **A Sonoridade Específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, Campinas, 2005.

ORLANDI, P. Eni. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Editora Pontes, 2004.

OLIVEIRA, P. C. S. F. **Contenção, Equilíbrio e Amor na Bossa Nova**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultura, 1986.

REGEV, M. **Pop-Rock Music – Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge UK/Maiden USA: Polity Press, 2013.

SARTE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. In: Decantando a República. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2004.

SENRA, Rafael. **A mineiridade e o Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2010.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2006.

SOSA, M.; TEJADA, A.; FRANCIA, T. **Manifiesto del Nuevo Cancionero**. Mendoza, Argentina, 1963. Versão digital acessada em 22/06/2015: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

SCHWARZ, R. **Cultura e Política, 1964-1969**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

DISCOGRAFIA CITADA

Baden Powel, Vinícius de Moraes. **Os afro-sambas**. Rio de Janeiro, Mercury, 1966.

Beach Boys. **Pet sounds**. Los Angeles, Capitol Records, 1966.

Beto Guedes. **A página do relâmpago elétrico**. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1977.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Nara Leão e Os Mutantes. **Tropicalia ou Panis et Circenses**. São Paulo, Philips, 1968.

Caetano Veloso. **Araçá azul**. São Paulo, Philips, 1973.

_____. **Joia**. São Paulo, Philips, 1975.

David Bowie. **The rise and fall off Ziggy Stardust and the spiders from mars**. Londres, RCA, 1972

Erasmus Carlos. **Banda dos contentes**. São Paulo, Polydor, 1976.

Fagner. **Manera Fru Fru, Manera**. São Paulo, Philips, 1973.

Gal Costa. **Índia**. São Paulo, Philips, 1973.
_____. **Fa-tal – Gal a todo vapor**. Rio de Janeiro, Philips, 1971.

Gilberto Gil. **Expresso 2222**. São Paulo, Philips, 1972.

Jorge Ben Jor. **Tabua de esmeralda**. São Paulo, Philips, 1974.

John Coltrane. **A love supreme**. Impulse!, 1965.

Lô Borges. **“Disco do tênis”**. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1972.

Milton Nascimento e Lô Borges. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.
Milton Nascimento. **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Odeon, 1969.
_____. **Milton**. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.
_____. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973.
_____. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.
_____. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.
_____. **Clube da Esquina 2**. EMI-Odeon, 1979.

Nelson Angelo e Joyce. **Nelson Angelo e Joyce**. Rio de Janeiro, Odeon, 1972.

Novos Baianos. **Acabou chorare**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1972.

Odair José. **O filho de José e Maria**. Rio de Janeiro, RCA, 1977.

Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo, Polydor, 1968.

Pink Floyd. **Atom heart mother**. Londres, Harverst-EMI, 1970.
_____. **The dark side of the moon**. Londres, Harverst-Capitol, 1973.

Raul Seixas. **krig-ha bandalo!** São Paulo, Philips, 1973.
_____. **Gita**. São Paulo, Philips, 1974.

Ronnie Von. **Maquina voadora**. São Paulo, Polydor, 1970.

Secos & Molhados. **Secos & Molhados**. São Paulo, Warner, 1973.

Som Imaginário. **Matança do porco**. Rio de Janeiro, EMI, 1973.

Toninho Horta. **Terra dos pássaros**. Dubas Música, 1979.

Tim Maia. **Racional**. Rio de Janeiro, Seroma, 1975.