



Rafael Senra Coelho

**DOIS LADOS DA MESMA VIAGEM: A MINEIRIDADE E O
CLUBE DA ESQUINA.**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Dezembro de 2010

RAFAEL SENRA COELHO

DOIS LADOS DA MESMA VIAGEM: A MINEIRIDADE E O CLUBE DA ESQUINA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Magda Velloso Fernandes de Tolentino

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Dezembro de 2010

RAFAEL SENRA COELHO

*DOIS LADOS DA MESMA VIAGEM: A MINEIRIDADE E O
CLUBE DA ESQUINA*

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Magda Velloso Fernandes Tolentino - UFSJ
Orientador

Prof Dr. Mario Alves Coutinho - CEC

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino
Coordenador do Programa de Mestrado em Letras

São João del-Rei, ___ de _____ de 2010

Dedico esse trabalho aos meus pais, familiares, à Heloísa, e aos muitos amigos que estiveram comigo nessa jornada.

Agradecimentos

Aos meus pais, Áurea Senra de Oliveira Coelho e Gilmar Coelho, que além de me propiciarem uma educação e um exemplo de vida calcados em valores éticos e respeitosos, me apoiaram em todos os momentos dessa jornada.

A Heloísa Baumgratz, namorada e companheira de vários anos, pelo seu imenso apoio, carinho, respeito, e dedicação incondicional.

À Magda Velloso, orientadora do presente trabalho, que acreditou no potencial da proposta desde o início. Sua experiência acadêmica e sabedoria de vida foram essenciais em diversos momentos da pesquisa, conferindo uma imensa qualidade à dissertação. Sua abertura a novas idéias, seu respeito constante, paciência, além de suas observações pertinentes, se converteram, para mim, em um exemplo de postura profissional.

Aos professores do curso de Letras e do Mestrado de Letras, pelo contato e inspiração ao longo de tantos anos. Agradeço especialmente à Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende, pelo apoio e entusiasmo que sempre manifestou, e que agora me honra profundamente com sua presença na banca.

Agradeço também ao Prof. Dr. Mário Alves Coutinho, por aceitar participar dessa banca, enriquecendo-a com seu conhecimento e experiência.

À Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e a vários de seus profissionais, professores e funcionários. Minha sincera gratidão a essa instituição que fez, e faz, parte de minha vida pessoal e profissional. A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos. Ao PROMEL, pelo apoio e confiança, especialmente a Profa. Dra. Eliana Tolentino por sua atenção e esclarecimentos, e à Filó e ao Odirley pela simpatia e prestatividade.

Aos amigos e colegas da turma do Mestrado, além de uma série de amigos da graduação. Por serem tantas essas pessoas queridas, reservo-me o direito de agradecê-los sem citar diretamente seus nomes. Porém, agradeço especialmente a Felipe Luis Melo de Souza e Carlos Tadeu Lira Vieira, colegas de orientação que se tornaram amigos especiais; e a Luís Henrique da Silva Novais e Helena Aparecida de Carvalho.

À Rosaly Senra, minha prima, que além das dicas e incentivos, me ajudou com livros essenciais à pesquisa. Agradeço também aos amigos Pablo Gobira, pelos conselhos e dicas de leitura; a Rafael Soares, pela amizade e apoio; a Leonardo José da Silva, cujas conversas me inspiraram tanto intelectual quanto intuitivamente; a Carol, pelos conselhos dados ainda no início dessa caminhada; a Vander Resende, pelas dicas e conselhos; e a Ciro Canton, pelas enriquecedoras trocas de informações e leituras.

Ter muitas pessoas a quem agradecer é sempre uma dádiva. Afinal, se a vida é feita de encontros, perceber que uma experiência foi fruto de tantas inspirações mútuas, diretas ou indiretas, é motivo de muito orgulho. Esse fator, entretanto, acarreta o risco de possíveis omissões quando intentamos oferecer nossos agradecimentos. Assim, agradeço também, de modo geral, aos vários amigos e companheiros que estiveram ao meu lado nessa jornada, de alguma forma.

George Faber parou de escrever a máquina, acendeu um cigarro e, recostado na cadeira, analisou bem o pensamento expresso no que acabara de escrever: "em busca de uma identidade". Era estranho que toda a gente o fizesse tarde ou cedo. Era estranho que, durante muito tempo, uma pessoa aceitasse com equanimidade o gênero de pessoa que parecia ser, para o qual fora, aparentemente, destinada na vida.

Morris West,
Em As Sandálias do Pescador

Alguém já disse aí que uma das coisas mais importantes da modernidade é o chamado paradoxo. Você tem coisas absolutamente diferentes, mas tem alguma coisa em comum que ninguém sabe explicar o que é. Chamam isso de modernidade.

Eu gostaria que - sem nenhuma condescendência e sem nenhum passadismo - pintasse um pouco mais de conhecimento daquilo que a gente tem. Não é por nada.

Mas porque é bonito, muito bonito. Porque tem histórias e histórias.

Paulinho da Viola

RESUMO

A obra de Milton Nascimento e do Clube da Esquina se tornaram, ao longo do tempo, referências estéticas essenciais para a compreensão da identidade do estado de Minas Gerais. Neste trabalho, procuramos inicialmente identificar alguns dos principais traços da história mineira e da formação de sua identidade, ou "mineiridade", e em que medida isso influenciou os integrantes do movimento. Para tanto, utilizamos teorias, sobretudo, de Zygmunt Bauman e de Stuart Hall, buscando as noções básicas sobre identidade, e aprofundando em estudiosos como Helena Bomeny e João Antônio de Paula a questão da identidade mineira. Em seguida, buscamos salientar quais elementos dessa mineiridade foram abordados por esse grupo de músicos, na forma e no conteúdo das canções estudadas. Também partimos do pressuposto que a evocação da memória de Minas feita pelo Clube da Esquina se deve, principalmente, a um esforço de se posicionar contra o projeto da ditadura militar. Para isso, utilizamos idéias de teóricos que abordam a questão da memória, como Walter Benjamin e Ecléa Bosi. Dessa forma, não só tentamos distinguir os principais questionamentos que emergiram desse *corpus* e das teorias utilizadas, mas também buscamos as respostas que nos parecessem mais elucidativas acerca do desenvolvimento e presença da mineiridade na obra do Clube da Esquina.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina, identidade, mineiridade, memória.

ABSTRACT

The works of Milton Nascimento and of the "Clube da Esquina" have become essential esthetical references for the understanding of the identity of the state of Minas Gerais. In this dissertation, we endeavour, to begin with, to identify some of the main events of the history of the state and the formation of its identity, "mineiridade" as we call it, and to realize to what extent these facts have a bearing in the movement and the people who started it. In order to do this, we fall back on the theories of Zygmunt Bauman and Stuart Hall, among others. Then we try to highlight the elements of this identity of "mineiridade" that the group made use of, both in the form and the content of the songs we choose to study here. We also start from the idea that resorting to the memory of Minas, the "Clube da Esquina" displayed a wish to take a stand against the project of the military dictatorship of the seventies. Walter Benjamin's and Eclea Bosi's ideas were a great help in looking into the question of memory. We try not only to perceive the questionings that arise from the reading of their theories and of the *corpus* of songs we study, but also to look for answers which might help us understand the development and the presence of the identity of Minas Gerais in the group "Clube da Esquina".

KEY-WORDS: Corner Club, identity, "mineiridade", memory.

Sumário

Considerações iniciais	11
-------------------------------------	----

Capítulo I

“Mande Notícias do mundo de lá”: evocando a tradição de Minas Gerais

1.1. – “Ao que vai nascer”	21
1.2. – Esquinas da Modernidade	22
1.3. – Contos da Lua Vaga	28
1.4. - "Sou do ouro, eu sou Vocês"	31
1.5. - "Sou do mundo, sou Minas Gerais"	40

Capítulo II

A (re) descoberta da mineiridade como possibilidade estética

2.1. - "Hoje eu sou o que fui"	52
2.2. - "Nessa praça, não me esqueço"	56
2.3. - "Precisa gritar sua força, é irmão!"	60
2.4. - "Paixão e Fé"	62
2.5. - "Minas é o beco do mota"	67
2.6. - "Vem o povo, nessa clara praça, se dissolver"	71

Capítulo III

Travessia de Imagens: a atividade memorialística do Clube da Esquina

3.1. – Os Sentinelas da Memória	81
3.2. - O “duplo” em conflito	87
3.3. - Velhos tempos, Novos santos	90
3.4. - A Lembrança de um "povo alegre"	95

Considerações finais	101
-----------------------------------	-----

Referências bibliográficas	105
---	-----

"A Estação do Trem": Considerações Iniciais

O Clube da Esquina nasceu na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, quando Márcio Borges e Milton Nascimento (até então um músico de *covers* que tocava e cantava em pequenos bares) começaram a compor. Desde então, a “família musical” ao redor de Milton só cresceu, agregando uma série de músicos e compositores, como os irmãos de Márcio, – o mais ilustre dentre todos eles é Lô Borges – Wagner Tiso, Fernando Brant, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Tavito, dentre outros.

A turma de músicos já trabalhava coletivamente há alguns anos, reunindo-se principalmente nos primeiros discos de Milton Nascimento. Mas a partir do lançamento do disco *Clube da Esquina*, em 1972, ficou evidente que havia ali um trabalho que envolvia várias pessoas – com influências das mais diversas. O sucesso do álbum em escala mundial fez com que os integrantes do Clube iniciassem suas carreiras individuais, sempre com ocasionais parcerias e reencontros (a mais emblemática deles talvez tenha sido o disco *Clube da Esquina II*, em 1978).

Mesmo sendo um movimento musical contemporâneo, surgido na segunda metade do século XX, a produção do Clube da Esquina revela ao ouvinte uma essência profundamente conectada com a história de seu estado-natal, Minas Gerais. Seja pelas letras, de sentido por vezes obscuro ou velado, de formas estranhas e distorcidas; - quase barrocas - seja pelas melodias e arranjos, que se fazem tão exóticas e peculiares quanto as letras, há algo presente nas canções que denunciam sua identidade. Assim, faz-se evidente a necessidade de identificar os traços da mineiridade de que o Clube se apropria, não só como uma referência norteadora, mas também na reconstrução de um novo paradigma na identidade mineira, que perdura até os dias de hoje.

Uma série de estudos de cientistas sociais vem surgindo nas últimas décadas sobre o tema da mineiridade, orientados pelas mais diversas questões. O recorte que tentamos fazer sobre esse traço de identidade mineira se pauta menos pela tônica

recorrente em vários trabalhos que utilizam o conceito como componente explicativo, e mais como marca de identidade conectada com o estado, em suas características regionais e culturais.

Essa dissertação se insere na linha de pesquisa de Literatura e Memória Cultural do Programa de Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura. Em relação à literatura, a ressonância se encontra nos objetos de estudo tais como letras de músicas, no produto cultural que representam, e mesmo ainda na intertextualidade em relação a outras obras situadas além do Clube da Esquina. Quanto à memória cultural, as questões da tradição e da identidade mineira confluem na proposta.

Dessa forma, a prática cultural desse grupo de artistas mineiros, analisada com o arcabouço das teorias acadêmicas sobre identidade, pretende evocar reflexões sobre quem (e o que) seria este ser mineiro, o que estrutura sua identidade, e como esta identidade é pensada na contemporaneidade. Como se fossem estações à espera do trem, as considerações teóricas favorecem um entendimento tanto sobre o Clube da Esquina quanto sobre a mineiridade; que na verdade são, como na canção de Milton Nascimento, “só dois lados da mesma viagem” (NASCIMENTO, BRANT, 1985).

"O Berço dos Trilhos": As Minas são Gerais

Minas Gerais é um estado que guarda um manancial histórico profícuo, tanto da micro-história do cotidiano de seus habitantes, quanto pela história dita “oficial”, de grandes feitos políticos e de larga influência nos rumos da nação brasileira. Inúmeras características que dizem respeito a esse território e sua cultura, elementos que assumem contornos míticos e folclóricos, compõem um bojo do que se pensa como “mineiridade”.

Porém, essa cortina misteriosa que paira sobre Minas, e que impede uma síntese facilitada e enxuta que possa definir com rapidez sua identidade, talvez seja em si o próprio retrato da mineiridade: nas palavras do letrista Fernando Brant,

“Minas tem essas características múltiplas: é conservadora e progressista, nela vivem a posição, a oposição e a síntese. Mas isso eu sei é hoje” (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.91).

A impossibilidade de se conceituar uma dada mineiridade talvez seja em si, a própria síntese dessa mesma mineiridade: seria Minas Gerais um berço de contradições, de paradoxos, de antagonismos? Seria Minas um local onde (con)vivem aspectos diferenciados, que se completam e se anulam mutuamente, uma arena de duplos multifacetados e ambivalentes?

Talvez a impossibilidade de se conceituar essa mineiridade não precise ser tratada como uma questão, mas como solução, respondida tão logo seja questionada: o que significa *ser mineiro*? O que é, e o que representa, *Minas Gerais*? Será que essas perguntas pedem (ou precisam de) respostas? Ou sua mera evocação já carrega tudo o que é preciso saber?

O presente trabalho tem como intenção mergulhar nessa contradição, e identificá-la na obra do Clube, tanto quanto a objetividade da visão acadêmica mostrar possível. A reflexão sobre a mineiridade e seus paradoxos se mostra necessária nesse âmbito, para que o que se configura inicialmente em um plano mítico possa ser confrontado pelo filtro do racional, e assim revelar sua relevância e, por conseguinte, o que entendemos por mineiridade.

"Os Passageiros": "Pela Qualidade da Nossa Geração"

Como nasci e cresci em Congonhas, interior de Minas Gerais, seria inevitável que o Clube da Esquina tenha feito parte da trilha sonora da minha vida. Ter estudado no ensino fundamental a letra de "Canção da América", com sua evocação por vezes melancólica das grandes amizades que se vão; ou ter participado de uma encenação da letra de "Cio da Terra" no pátio da escola, são só algumas das lembranças mais evidentes que me vêm à mente.

Mas foi somente na adolescência é que pude constatar que aquelas pepitas musicais, que sempre boiaram no corrente rio da minha vida, eram de fato preciosas.

Recordo-me de dois momentos; o primeiro foi quando minha mãe comprou uma caixa com 5 CDs de Milton Nascimento. A princípio, a beleza da capa me parecia mais sedutora que o artista, ainda desconhecido para mim. Porém, aos primeiros acordes de "Travessia", essa dinâmica começou a mudar. Ao ouvir "Para Lennon e McCartney", eu, então um beatlemaníaco tardio, já estava arrebatado. Ouvi esses discos por dias a fio.

O segundo momento se apresenta em minhas memórias através de nuances cinzentas, um período de chuvas constantes e de cicatrizes afetivas, épocas da adolescência cuja tensão e melancolia não deixam de evocar saudades. Resgatei da poeira da antiga coleção de vinis da família três discos de Beto Guedes, *Amor de Índio*, *Sol de Primavera*, e *Viagem das Mãos*. Ainda não tinha a menor idéia de que a canção "Sol de Primavera" fora considerada hino da abertura política, nem que "No Céu com Diamantes" homenageava Elis Regina; essas eram (e são) questões secundárias para a apreciação. Foi ali, perdido naquelas canções que, mesmo sendo tão mineiras, continham harmonizações emprestadas dos Beatles e do rock progressivo inglês que eu apreciava, é que eu me apaixonei pelo Clube da Esquina.

Muitos discos e histórias depois, eu já estava morando em São João Del Rei, e cursando Letras na Universidade Federal de São João Del Rei. O fato de estar longe da minha cidade natal, mas ainda em uma cidade histórica, me fez refletir sobre a identidade mineira. Mesmo que as casas e igrejas barrocas e ecléticas me fossem familiares, haviam diferenças inúmeras, que iam desde a estrutura da cidade ao comportamento de seus habitantes. Eu vivia cotidianamente me equilibrando entre um cadafalso de paradoxos: de um lado, a arquitetura, culinária, vícios de linguagem, e outros aspectos dessa dita "mineiridade" que me foi oferecida como berço pela providência. Por outro lado, conviviam nuances mais sutis, difíceis de mensurar, mas muito próprias da cidade, que me faziam sentir às vezes como o "estrangeiro" do qual fala Julia Kristeva, aquele que habita "a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que afundam o entendimento e a simpatia" (KRISTEVA, 1994, p.7).

Essa experiência, um pouco dolorosa no início, me fez refletir sobre minha própria identidade; graças a uma cidade que me parecia estranhamente familiar, ou convenientemente alheia. Como uma *gestalt*, pude perceber uma sobreposição de "mineiridades", comprovando a pluralidade dentro da identidade através das transfigurações das Minas, sempre Gerais.

Assim nos surge a reflexão sobre a identidade, aspecto tão discutido hoje em dia devido aos constantes deslocamentos aos quais muitos de nós se submetem. De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman, "a idéia de 'ter uma identidade' não vai ocorrer às pessoas enquanto o 'pertencimento' continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa" (BAUMAN, 2005, p.17-18). Através do contato com outras culturas, por mais familiares que às vezes nos pareçam, esse atrito de identidades inevitavelmente ocorrerá em algum nível, quer queiramos ou não.

"O Trem": A Pesquisa

O hábito de escrever sempre foi uma constante em minha vida, quer seja em trabalhos de escola, diários, ou nos roteiros das histórias em quadrinhos que fazia (e ainda faço). Durante o curso de Letras, eu sentia falta de atividades que me desafiassem a escrever e produzir algo mais aprofundado. A oportunidade acabou surgindo quando se iniciaram as orientações para o TCC (trabalho de conclusão de curso).

Mesmo que eu não conhecesse ainda às teorias abordadas, - muito menos as idéias desenvolvidas dentro do pensamento dos Estudos Culturais - fui observando como eram os trabalhos que vinham sendo feitos nas monografias e no mestrado. Ao descobrir que esses trabalhos não tinham um *corpus* restrito aos cânones literários, me veio à mente o Clube da Esquina como possibilidade de objeto de estudo. Com esse objetivo em vista, propus a idéia de estudar a identidade de Minas Gerais na obra do Clube para a minha então orientadora, professora Suely Quintana, que assinalou essa possibilidade como válida. Entretanto, como a questão da identidade não era um foco das pesquisas que ela vinha realizando com os alunos, a professora

gentilmente me sugeriu que eu propusesse a idéia para a professora Magda Velloso, então coordenadora do curso de letras.

Com a orientação da professora Magda, pude realizar o trabalho de conclusão de curso abordando o tema que, hoje, é praticamente o mesmo dessa dissertação. Seja pela dinâmica da pesquisa acadêmica, pelo gosto do tema, e principalmente, pela boa orientação que tive, a experiência da monografia acabou por ser particularmente satisfatória para mim.

Isso foi essencial para que eu decidisse tentar o mestrado, e optei por apresentar meu pré-projeto à UFSJ não só pela boa relação que acredito ter cultivado com os professores, mas por ser uma instituição mineira. Ao pesquisar sobre essa identidade de Minas Gerais em uma cidade do próprio estado, tinha a intenção de conjugar um estudo que fosse além da razão acadêmica, pelo menos subjetivamente. Graças à possibilidade de realizar a dissertação de mestrado, pude empreender um estudo teórico cotidianamente amparado pelas manifestações da mineiridade ao meu redor.

Nesses anos da pesquisa, teoria e prática da identidade de Minas Gerais conviveram lado a lado comigo, sempre confrontadas com minhas vivências e intuições acerca do tema. Entretanto, percebi que mesmo sendo uma experiência motivadora, essa proximidade mental e emocional com a mineiridade poderia se converter em uma armadilha: se eu, enquanto pesquisador, não fizesse um esforço consciente de filtrar essa pluralidade de percepções, poderia ter meus estudos comprometidos. Essa noção me imbuí de um cuidado a mais, tentando ser ainda mais crítico e imparcial com os dados que me fossem apresentados.

"As Peças do Comboio": Materiais de pesquisa

Mesmo antes de participar do exame para ingressar no Mestrado, comecei a adquirir materiais sobre o Clube da Esquina. Apesar dos vários discos e CDs que tinha em casa, sentia falta de suportes para apoiar a pesquisa, principalmente livros e publicações sobre o movimento. Ao longo desse tempo, tive acesso a diversas

fontes que me ampararam no trabalho empreendido, desde dissertações sobre o tema, trabalhos teóricos, livros, revistas, encartes. Várias pessoas me sugeriram ou me concederam materiais valiosos, dos quais destaco significativas contribuições de minha prima Rosaly Senra e dos amigos Pablo Gobira e Ciro Canton – este último, por sinal, também defendeu uma dissertação de mestrado sobre o Clube da Esquina.

Uma parte muito especial deste acervo que fui agregando sobre o Clube me apareceu de forma inusitada e inesperada: em março de 2009, poucos dias antes do meu aniversário, aconteceu em São João Del Rei uma edição do festival *Conexão Vivo*, e vários artistas relacionados com o Clube da Esquina vieram tocar na cidade. Graças à atenção de diversas pessoas envolvidas no evento, consegui realizar entrevistas com alguns desses músicos, que muito amavelmente dispuseram de seu tempo para falar comigo, apesar do cansaço pós-*show*. Entrevistei o tecladista e compositor Telo Borges, irmão de Lô Borges; o baixista Yuri Popoff; e os saxofonistas Chico Amaral e Nivaldo Ornelas. Por motivos de espaço e afinidade com os temas evocados na pesquisa, acabei utilizando apenas trechos da entrevista com Nivaldo; entretanto, pretendo publicar essas entrevistas de algum modo futuramente.

"Dentro dos Vagões": Recorte do Tema

O Clube da Esquina foi (e ainda é) um movimento diversificado, com diversas influências e vertentes dentro de sua história. Tão difícil quanto assinalar a pluralidade de informações que existem nas obras do movimento, é distinguir a quantidade de integrantes que participaram dessa história. Devido ao fato de que, de certa forma, seus principais membros continuam levando suas carreiras até os dias atuais e por vezes realizam parcerias entre si, pode-se afirmar que o Clube da Esquina continua existindo. Assim, se essa diversidade de artistas, influências e obras na linha do tempo e do espaço do movimento é tão rica, o pesquisador que por ventura pesquisar sobre o tema terá dificuldades aparentes para ter claras definições sobre esses aspectos.

Existe, porém, um fato que ajuda a determinar os momentos marcantes da história do Clube da Esquina: seus encontros mais relevantes se fizeram nos discos de Milton Nascimento, considerado pelos membros do grupo como o grande "agregador" do movimento. Não é a toa que Márcio Borges elege Milton como o protagonista de seu livro de memórias do Clube, *Os Sonhos não Envelhecem*. Por isso, optamos por não fugir a essa regra e determinamos nosso recorte a partir de alguns discos de Milton Nascimento.

Isso definido, a escolha seguinte para eleger um recorte mais preciso para o *corpus* acabou seguindo um inusitado critério: estudar essencialmente os dois discos de Milton Nascimento que antecedem o álbum *Clube da Esquina*, de 1971, e os dois discos que o sucedem. Assim, as letras das canções analisadas na presente dissertação pertencem aos discos *Milton Nascimento*, de 1969; *Milton*, de 1970; *Milagre dos Peixes*, de 1973, e *Minas*, de 1975, todos lançados pela EMI/Odeon.

São muitas as razões que permearam essa escolha. Uma delas surgiu da necessidade fundamental dessa pesquisa de estudar a representação da identidade de Minas Gerais na obra do movimento. Essa representação foi sendo cuidadosamente pensada e elaborada ao longo dos primeiros discos de Milton Nascimento, mas tomou uma forma mais relevante a partir de seu álbum homônimo de 1969. O auge dessa fusão de influências diversas teria sido no disco *Clube da Esquina*, que não só batiza o movimento, mas revela Milton e seus amigos para o mundo e situa Minas Gerais de forma definitiva no mapa da MPB.

Ao pensar no disco *Clube da Esquina* como um divisor de águas na carreira de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, decidimos então estudar seu "antes" e "depois": pensar em como essa estética foi elaborada previamente e, dada a repercussão do álbum entre público e crítica, quais elementos são mantidos e amadurecidos pelos integrantes. Outro motivo determinante para que as letras escolhidas não privilegiassem o disco *Clube da Esquina* é a quantidade de estudos que vem sendo feitos recentemente a partir desse álbum. Portanto, a escolha desse *corpus* que antecede e sucede o disco de 1971 reitera sua importância, jogando uma nova luz sobre sua formação e sua repercussão.

"Os Vagões": Partes

O presente trabalho foi dividido em três capítulos, cada qual dividido em sub-capítulos.

No primeiro capítulo, tentamos rastrear e identificar as principais influências musicais, poéticas, sociais e filosóficas que ajudaram a compor o projeto estético do Clube da Esquina. Discutimos como eles dialogaram com as tradições de Minas Gerais, e em seguida como eles agregam isso à diversas outras influências latinas e mundiais, na tentativa de forjar uma obra que fosse reflexo de sua identidade. As idéias do sociólogo Zygmunt Bauman sobre o deslocamento das identidades no contexto da modernidade servem como principal suporte teórico.

No segundo capítulo nos voltamos para os principais mitos acerca da mineiridade e a forma como o Clube da Esquina os aborda em sua obra. Nessa etapa, privilegiamos a análise do disco *Milton Nascimento*, de 1969, talvez o primeiro disco onde se percebe um trabalho coletivo de Milton com uma série de músicos do que viria a ser o Clube. Também é no disco de 1969 que percebemos um esforço inicial dos artistas para tentar representar essa mineiridade no plano musical, principalmente no que concerne às letras das canções.

No terceiro capítulo, partimos da hipótese que, tal qual os escritores e romancistas mineiros da época, o Clube da Esquina empreende um esforço memorialístico em sua obra, e o faz com o intuito de protestar contra o projeto modernizador da ditadura militar. Ao evocar memórias de uma Minas Gerais que eles acreditavam estar se perdendo, o movimento se posiciona contra os rumos autoritários e desenvolvimentistas do país. Coletamos quatro letras significativas que podem ser lidas sob a égide da questão da memória e, a partir de uma análise das mesmas, tentamos perceber como o esforço do resgate dessa história da mineiridade foi consciente e efetivo em seus objetivos. Para isso, utilizamos, sobretudo, das teorias sobre memória de Walter Benjamin e Ecléa Bosi.

Por fim, a partir dos estudos desenvolvidos ao longo do trabalho, refletimos sobre os resultados obtidos e a que ponto a trajetória do Clube da Esquina se confirma ou se contradiz em relação à proposta de identidade que foi cunhada por eles, através de sua arte.

Capítulo I

“Mande Notícias do mundo de lá”: evocando a tradição de Minas Gerais

1.1. “Ao que vai Nascer”

Neste capítulo, pretendemos falar sobre as origens do Clube da Esquina, o surgimento desse movimento, e a elaboração de uma identidade artística que se revelou singular e original. Ainda que possa ser localizado no tempo e no espaço, o Clube reinventa algumas tradições nacionais, herdadas das raízes européias e africanas manifestadas no Brasil, e une tudo isso à diversas tendências de sua época.

A herança cultural peculiar do estado de Minas Gerais (que, como veremos, apresenta algumas diferenças em relação às tradições do resto do país) influenciou o Clube da Esquina tanto quanto as utopias da contracultura. Ao lado de elementos musicais das tradições mineiras, esses artistas conseguiram unir diversos outros gêneros, como a bossa nova, o jazz, *rock 'n roll*, ritmos latinos, dentre outros.

É difícil precisar quando e como o Clube da Esquina nasceu. Enquanto movimento, foi batizado e caracterizado pelo disco “Clube da Esquina”, lançado em 1972, em que o já consagrado cantor Milton Nascimento reúne músicos como Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes, dentre outros. Mas sua origem data de alguns anos antes, início dos anos 60, na cidade sul-mineira de Três Pontas, a 343 km de Belo Horizonte.

O rastro dessa origem se confunde com a história daquele que foi o ponto de confluência de todo o movimento, que forneceu não só inspiração, mas apoio material e oportunidades a toda uma geração de músicos e compositores. Milton Nascimento é carioca de nascimento, mas foi o principal responsável pelo movimento musical que deixou a marca de Minas Gerais na MPB (música popular brasileira) do século XX. Em suas próprias palavras,

(...) Sempre digo que meus primeiros parceiros na música foram as montanhas de Minas. Fui criado o tempo todo em Minas. Como uma pessoa pode pensar que não sou mineiro? Ninguém falava que eu não era mineiro até o dia em que resolveram me dar o título de mineiro honorário em Belo Horizonte. Nesse dia, acabou tudo! (risos) (NASCIMENTO, 2009, p.6).

Milton Nascimento deu seus primeiros passos na carreira musical integrando vários conjuntos como Luar de Prata, W'Boys, e mais tarde, já morando em Belo Horizonte, nos conjuntos Evolussamba e Berimbau Trio, ao lado de músicos como Wagner Tiso, Pacífico Mascarenhas e Marilton Borges.

Até então, Milton ganhava a vida ora como intérprete e músico da noite, ora como datilógrafo das Centrais Elétricas de Furnas. Ao lado de Márcio Borges, seu vizinho, - e irmão do parceiro de banda Marilton - Milton começou a articular as primeiras composições. Mais tarde inaugurou uma parceria com o letrista Fernando Brant, e a primeira composição dos dois, chamada "Travessia", ficou em segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1967, promovido pela TV Record. A partir daí, Milton iniciou uma bem-sucedida carreira como cantor e compositor, que mais tarde ofereceria uma abertura para uma série de músicos, amadores e profissionais também construir suas carreiras, tanto separadamente quanto através de colaborações mútuas (SOUZA. Apud: NASCIMENTO, 1998, p.5-7).

1.2. Esquinas da Modernidade

O ambiente musical da Belo Horizonte do início dos anos 60 era baseado na espontaneidade das redes de contato e na força de vontade. As atividades culturais da capital naqueles tempos não eram pautadas por uma produção cuidadosa e por investimentos econômicos consideráveis, como nos dias atuais. Shows e discos arrecadavam um retorno econômico modesto, e não havia mídias de divulgação e promoção como hoje. Por detalhes como esses, podemos afirmar que aqueles músicos compartilhavam não de um mercado musical propriamente dito, mas de uma "cena" musical.

Se os valores de amizade e solidariedade entre os envolvidos podem ser interpretados como um “amadorismo” da cena musical belorizontina, as relações entre eles, por outro lado, assumiam um aspecto caloroso e desinteressado. Milton comenta sobre esse ambiente, e especificamente sobre um lugar que simbolizava a singularidade do contato entre essas pessoas na época: O “Ponto dos Músicos”.

O Ponto dos Músicos lá em Belo Horizonte foi um contato assim, muito bonito, muito legal, porque era um lugar em que todos os músicos iam, ficavam, assim, na rua, perto de um bar. A gente trocava idéias, conversava, e a gente ia pra casa de um, aquele negócio né, filava a bóia na casa de um, na mãe de um, na mãe de outro. A gente tinha muita amizade mesmo. (...) E a gente ia tocar. Qualquer lugar que tinha um instrumento o pessoal chamava a gente pra ir tocar e ia todo mundo, não tinha aquele negócio da ciúmeira, de nada, todo mundo queria é tocar, conviver e ser amigo. (...) Em vez de ciúme, era o maior barato. Ele cantava eu ia ver, eu cantava, ele ia ver... Uma escola da vida também, né. Cada um... porque tinha músico que era da Polícia, o pessoal do trombone, e tal e coisa, então tinha uma maneira de pensar... E tem uma coisa. Que a gente tinha o Berimbau Trio, e coisa, mas a amizade da gente era tanta que acabava, todo mundo, um tocando com o outro, né. Tinha os festivais lá, sem competição, era só cada um dando força pro outro. Era muito bonito. O Ponto dos Músicos foi isso (NASCIMENTO, 1998, p. 42-43).

O Ponto dos Músicos ficava em uma calçada da avenida Afonso Pena, que corta a região central de Belo Horizonte. Era um ponto em que, de modo informal, os músicos da época se juntavam para conversar sobre seu ofício, fechar contratos e parcerias, e falar das novidades que ouviam (2006). Para o historiador Bernardo Novais da Mata Machado, da década de 80 em diante se desenvolveu uma indústria cultural massiva no Brasil, fator que pode ter prejudicado essa coletividade espontânea que era característica do período do Ponto dos Músicos e, posteriormente, do Clube da Esquina:

É possível que a crescente profissionalização, internacionalização e proximidade com o star system, elemento indissociável da indústria cultural, tenha sido responsável pela perda de algo que na década de 1970 dava liga ao Clube da Esquina: o espírito coletivo. A misteriosa e quase mágica sintonia de talentos individuais, o clima de festa comunitária que acompanhava a gravação dos discos produzidos na fase da Odeon (1969-1978), em especial o inesquecível Clube da Esquina (1972), são eventos do passado (MACHADO. In: BUENO, 2008, p.114).

Nesse passado mencionado por Machado, a formação de redes sociais sólidas e de laços de amizade duradouros era inevitável. A televisão e os meios de comunicação ainda não desempenhavam seu papel de integração das mais diversas camadas populares. Como define Ronaldo Bastos, letrista do Clube da Esquina, “era um tempo em que não se dizia ‘mídia’, um tempo de censura e ditadura” (BASTOS, 2006, p.12).

Na visão do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, o avanço da modernidade acarreta alguns "efeitos colaterais" nas formações de identidade. A repulsa por laços de relacionamento duradouro e a fragmentação cada vez maior das relações humanas se tornam armadilhas no percurso da modernidade:

Os golpes atingem diretamente no coração o modo humano de “estar no mundo”. Afinal de contas, a essência da identidade – a resposta à pergunta “Quem sou eu?” e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. Precisamos de relacionamentos, e de relacionamentos em que possamos servir para alguma coisa, relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos. Mas em função dos comprometimentos de longo prazo que eles sabidamente inspiram ou inadvertidamente geram, os relacionamentos podem ser, num ambiente líquido-moderno, carregados de perigos (BAUMAN, 2005, p.74-75).

Bauman continua sua análise dos relacionamentos na modernidade e, como a maior parte dos questionamentos que evoca, percebe que as saídas desses impasses parecem cada vez mais distantes:

Lutamos veementemente pela segurança que apenas um relacionamento com compromisso (e, sim, um compromisso de longo prazo!) pode oferecer – e no entanto tememos a vitória não menos que a derrota. Nossas atitudes em relação aos vínculos humanos tendem a ser penosamente ambivalentes, e as chances de resolver essa ambivalência são hoje em dia exíguas (BAUMAN, 2005, p.75).

A fragmentação e a fluidez nas relações da modernidade são temas recorrentes nas obras de Bauman. Para ele, o avanço da modernidade pode ser explicado pela metáfora do “derretimento dos sólidos”: o caráter “sólido” das sociedades mais antigas (onde as certezas e as verdades estabelecidas eram garantidas pela estagnação das instituições e a resistência a mudanças) vem gradualmente “derretendo” conforme a modernidade se faz mais presente, e assumindo cada vez mais um caráter “fluido” (definido, basicamente, pela aversão ao passado, às tradições estanques e pela “profanação do sagrado”) (BAUMAN, 2001, p.21).

As idéias de Bauman sobre a modernidade e seu caráter “fluido” permitem entender não só as condições que permitiram a formação do Clube da Esquina enquanto movimento, mas também como a mudança dessas condições fez com que o caráter gregário do movimento se arrefecesse. E mais: com o avanço cada vez mais notável da velocidade das informações e das tecnologias (que, a partir da década de 80, alguns teóricos definem como *pós-modernidade*) e, conseqüentemente, a fragmentação das tradições e das relações humanas duradouras, é possível refletir por que movimentos culturais gregários como foi o Clube passaram a surgir em escala bem menor – ou pelo menos, sob condições bem diferenciadas.

A desintegração da rede social, a derrocada das agências efetivas de ação coletiva, é recebida muitas vezes com grande ansiedade e lamentada como “efeito colateral” não previsto da nova leveza e fluidez do poder cada vez mais móvel, escorregadio, evasivo e fugitivo. Mas a desintegração social é tanto uma condição quanto um resultado da nova técnica do poder, que tem como ferramentas principais o desengajamento e a arte da fuga. Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanos que permitem que esses poderes operem (BAUMAN, 2001, p.22).

A teoria de Bauman não reflete, de maneira literal, o contexto do Clube da Esquina no que concerne a sua formação ou seu desenvolvimento, pois muitos dos elementos do que o sociólogo chama de “modernidade líquida” estavam ainda latentes no período em que o movimento surgiu. Entretanto, acreditamos que a forma como a modernidade e os dilemas mundiais são tratados por Bauman permitem entender a formação da identidade forjada pelo Clube da Esquina.

Bauman afirma que:

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca (BAUMAN, 2001, p.15).

Assim, a modernidade nasce dessa cisão entre *tempo* e *espaço*, e se desenvolve à medida em que essa diferença vai se tornando mais e mais notável. Partindo desse pressuposto, pensamos que o próprio nome do Clube da Esquina assume um sentido *ambíguo* nessa perspectiva: enquanto movimento, ele teria nascido em uma espécie de *esquina espaço-temporal*, um momento onde a modernidade iniciava uma curva ascendente rumo a uma radicalização da perspectiva, tratada por alguns teóricos como *pós-modernidade*, ou por Bauman como *modernidade líquida*. Nesse entre-tempo, ou entre-espaço, o Clube teria nascido e tido seu desenvolvimento de um modo que parece cada vez menos propenso a acontecer novamente, dado o fato de que esse contexto peculiar mencionado - ou essa esquina da modernidade - parece, aos olhos modernos, algo cada vez mais distante.

Para Carlos Brandão, em texto originalmente publicado no livro *O urbano e o regional no Brasil contemporâneo*, as esquinas são lugares privilegiados, pois permitem às pessoas tomar decisões e vislumbrar novos caminhos e novas possibilidades. A esquina se torna então um espaço da utopia, lugar do encontro e de celebração da amizade.

(...) o valor das esquinas, como as que se multiplicam no tecido belo-horizontino e se ausentam em Brasília, está em emblematizar as mudanças de direção e o oferecimento de outras perspectivas e lugares para nossas escolhas, em pausar o movimento ininterrupto e estabelecer locais de encontro físico e social, atenção e abertura para paisagens outras e novos lugares. Sem esses elementos, objetos mais do design do que do planejamento urbano, desperdiçamos a vocação pública do lugar “esquina” (BRANDÃO. Apud: MARTINS, 2009, p.97).

Bruno Viveiros Martins, em seu livro *Som Imaginário*, cita Brandão para tratar da esquina enquanto um espaço transcendente, que permite a liberdade do sonho, de se imaginar novas realidades e possibilidades. Por isso, é também um espaço do pensamento, do questionamento aos valores estabelecidos, e da necessidade de sonhar com novos caminhos.

Logo, a “cidade das esquinas”, como afirma Fernando Brant, seria o cenário propício para uma infinidade de encontros e desencontros, fator primordial para o fortalecimento das relações sociais. Assim como a própria amizade, que nasce a partir da escolha livre do amigo, a esquina é o lugar, sobretudo, da liberdade. Na cidade, esses lugares são marcados pela abertura para novas possibilidades, para novas direções e pela escolha do melhor caminho a ser seguido. A esquina nos possibilita uma infinidade de acontecimentos. Entre eles, a descoberta de uma nova amizade seria a oportunidade de experimentação de uma outra sociabilidade possível, de novas formas de agir e de pensar as relações urbanas livres da apatia e do conformismo geral. Na esquina, abandonamos qualquer tipo de segurança ou certeza e nos deparamos com o imprevisto, o diferente, o desconhecido (BRANDÃO. Apud: MARTINS, 2009, p. 97-98).

Esse contexto teria permitido aos integrantes do Clube da Esquina pensar em uma identidade disposta a dialogar com o paradigma moderno que avançava. Se por um lado, a modernidade tornava possíveis os avanços tecnológicos e o acesso a informações diversas, por outro ela parecia solapar as tradições e as expressões de identidade que não se conectavam com os interesses hegemônicos. Assim, a formação da identidade que caracteriza o movimento não só evoca o passado de um modo nostálgico e repetitivo, e nem tenta abraçar inseqüentemente o avanço da modernidade, mas sim negocia com ambas as possibilidades. Essa postura que propiciou ao Clube, em um primeiro momento, a repulsa da crítica musical brasileira,

pôde conceder a eles, em seguida, o reconhecimento em escala mundial. Um pequeno exemplo mais recente dessa afirmação está na inclusão do disco *Clube da Esquina* no livro *1001 discos para ouvir antes de morrer*, de Robert Dilmery.

1.3. Contos da Lua Vaga

Márcio Borges fala sobre a paixão pelo cinema, que surgiu em sua vida bem antes do fascínio e, conseqüentemente, da posterior prática de composição musical:

(...)Desde menino, eu tinha essa paixão pelo cinema. Meu pai era apaixonado por cinema e me passou essa paixão. Desde a mais tenra idade, na década de 1940, ele me levava para ver sessões noturnas. Ele achava que eu estava dormindo, mas na verdade eu ficava ligado e via os filmes até o final. Não entendia nada, porque os filmes – preto e branco, me lembro do lançamento do technicolor, em 1954 – eram legendados e eu não sabia ler, mas aquela coisa da imagem em movimento na sala escura me fascinava por completo. Quando cresci, naturalmente aquilo ficou marcado e nessa época da adolescência eu achava que a coisa mais moderna a fazer era o cinema. (...) O cinema foi a arte por excelência (BORGES. In: VILARA, 2006, p.108).

Assim como Márcio, a geração dos anos 60 e 70 via o cinema como o veículo que lhes permitiria uma expressão artística mais completa - que aliava som, imagem, música, texto, e o que mais a mídia comportasse. Infelizmente, o entusiasmo daqueles que sonhavam em ser cineastas era inversamente proporcional à falta de condições materiais e o difícil acesso aos meios de produção.

Em um depoimento sobre essa “inesquecível baderna existencial e cultural”, Geraldo Veloso, integrante do CEC, crítico e diretor de cinema, comenta sobre como a possibilidade de dirigir filmes se configurou na vida de Márcio Borges e Milton Nascimento, membros fundadores do Clube da Esquina, paralela à vontade de fazer música:

Foi uma febre cinematográfica inexplicável. Na cidade, só se pensava cinema, Marcinho Borges queria ser cineasta, assim como um tal de Bituca, contrabaixista do bar Berimbau – que ficava na sobreloja – e cujo verdadeiro nome era Milton Nascimento. Ambos deixaram os filmes pela música. Azar do cinema. (VELOSO. In: SILVEIRA, HORTA, 2002, p.144).

Muito antes do surgimento do Clube da Esquina, (que ao contrário do CEC, nunca foi um movimento oficializado, de “papel passado”) os rapazes experimentaram uma prática jovem comum em seu tempo: as *agremiações*, que giravam em torno de um tema, quase sempre com objetivos cívicos, recreativos ou carnavalescos, por exemplo (JULIÃO. Apud: DUTRA, 1996). De fato, o cinema foi quem uniu Milton Nascimento e Márcio Borges em primeiro lugar, como este relatou em uma entrevista de 2006:

A minha amizade com o Bituca (Milton Nascimento) nasceu em função da minha paixão pelo cinema. Eu consegui inocular nele essa paixão. Ele vinha do interior de Minas, a paixão dele era a música. Ele trazia aquela coisa do cinema de interior, da sessão das duas da tarde aos domingos, aonde o pessoal ia mais para molecar, jogar papel de bala e mamucha de laranja nos outros, aquela bagunça, do que propriamente para ver filmes. Então, o Bituca não tinha muita intimidade com o cinema como uma possibilidade de expressão, como uma linguagem moderna, interessante. Isso ele aprendeu um pouco comigo, basicamente através das incursões ao CEC. (...) Trago essas coisas vivas na minha memória, o CEC era um lugar maravilhoso em Belo Horizonte. Esses momentos inesquecíveis o Bituca compartilhou comigo. E aí ele foi picado pela cinefilia, já começou a escolher filmes, já começou a acompanhar tudo, Cahiers du Cinema¹ e não-sei-quê, virou cinéfilo (BORGES. In: VILARA, 2006, p.110).

As primeiras composições de Milton e Márcio tem uma inspiração totalmente “cinéfila”. Ao assistir o filme *Jules e Jim*, de François Truffaut, por três vezes seguidas, a veia artística parecia não caber no peito, e a epifania acabou virando canção.

(...) A gente acompanhava os filmes todos da Nouvelle Vague², Lês 400 Coups (Os Incompreendidos, François Truffaut, 1959), os filmes do Godard, A Bout de Souffle (Acossado, Jean-Luc Godard, 1959), e vai por aí afora. Até que a gente caiu num tal de Jules et Jim (Uma Mulher para Dois, François Truffaut, 1961), e aí foi paixão total. A gente não só se apaixonou pelos personagens, como também nos apaixonamos pelos atores e pelo autor. (...) Esse filme foi o detonador de tudo na nossa parceria. Vimos três sessões seguidas, 16, 18 e 20 horas, no antigo Cine Tupi, saímos já a noite, fomos para o meu quarto (...), o Bituca empunhou

¹ *Cahiers du Cinema*, revista francesa na qual escreviam, entre outros, os críticos Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette. A partir de 1958 passaram a dirigir seus próprios filmes, deflagrando o movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague*.

² Ver citação acima.

o violão, eu peguei lápis e papel e já começamos a tentar traduzir toda aquela emoção.

(...) Porque esse filme mudou visivelmente o meu relacionamento com o Bituca, aprofundou a nossa amizade, nos colocou literalmente num estado de paixão, estávamos apaixonados com a amizade. Era aquela paixão totalmente voltada para a criação, para a descoberta do outro, porque através do outro cada um poderia se completar. Depois que vimos Jules et Jim, deu um estalo na cabeça da gente e começamos a compor: o cinema fez nascer nossa parceria (BORGES. In: VILARA, 2006, p.111).

Dois fatores fizeram do cinema uma opção de difícil acesso para essa geração de artistas mineiros: a escassez de recursos financeiros e o gradual encerramento da liberdade de expressão no Brasil. Márcio Borges comenta sobre como o encurtamento desse leque cultural de alternativas foi decisivo em sua vida:

(...) A ditadura me fechou as portas para o cinema. (...) Porque os filmes que eu tinha em mente, que eu queria fazer, dificilmente obteriam financiamento. Nunca perdi de vista que o cinema de longa metragem, o cinema no qual eu queria chegar, era muito diferente do cinema de curta metragem feito com uma camerazinha Payard-Bolex de corda, como a gente até já tinha feito. Mas o elemento mais castrador foi a paranóia. A ditadura deixou um grande setor da juventude, eu incluído, completamente paranóico, nos deixou amedrontados. (...) Vivi muito essa paranóia, porque participei do movimento estudantil e estava ali na linha de frente dessa batalha da música. Na década de 1960, os festivais de música foram o palco de grandes manifestações políticas da juventude (BORGES. In: VILARA, 2006, p.118/119).

A carreira cinematográfica de Márcio Borges se resume a um curta-metragem que o mineiro enviou para um festival, na década de 60. Motivados pelas contingências, uma série de jovens da época se viram forçados a adaptar seus desejos artísticos as possibilidades que lhes eram cabíveis. O letrista Fernando Brant foi outro integrante do Clube que não cumpriu um desejo de ser diretor de cinema.

Tinha (vontade de dirigir filmes) e até tenho vontade ainda, mas é um negócio meio complicado. Lembro-me que toda vez que saía de casa para ir a Biblioteca Pública, na praça da Liberdade, eu descia a Aimorés e subia a Brasil fazendo filmes, enquadrando tudo o que via. Meus olhos eram uma câmera. Na verdade, eu não tinha olhos, carregava o tempo todo uma câmera no rosto (BRANT. In: VILARA, 2006, p.37).

Assim como Milton Nascimento e Márcio Borges iniciaram sua parceria musical por causa do cinema, Fernando Brant também viu a música chegar em sua vida por fatos relacionados ao cinema.

Eu comecei a gostar de Beatles depois que vi o filme deles, A Hard Day's Night (Os Reis do lé-lé-lé, 1964). E quem me chamou atenção para o filme e para os Beatles foi o Sérgio Augusto, na coluna dele no Correio da Manhã. Ele endeusou, falou que o filme era maravilhoso, aí fui ver por curiosidade. Realmente fiquei apaixonado pelo filme e também pelos Beatles. No dia seguinte saí de casa cedinho para comprar os discos deles. Quer dizer, cheguei aos Beatles através do cinema (BRANT. In: VILARA, 2006, p.37).

Para os integrantes do Clube da Esquina, o cinema foi um espaço de transcendência, onde eles poderiam empreender viagens e jornadas imaginárias, e realizar, na experiência de espectadores dos filmes, as necessidades de liberdade e de expressão artística. Márcio Borges diz que

Gosto sempre de nos colocar nessa época da seguinte forma: tínhamos aquela perspectiva provinciana de Belo Horizonte nos anos 60, mas víamos exatamente os mesmos filmes que se via no IDEC, em Paris, ou no Centro Experimentale de Roma, porque estávamos sintonizados no mundo, apesar de não existir esse negócio de network como hoje (BORGES. Apud: NAVES, DUARTE, 2003, p.86).

As fronteiras do nacionalismo e do autoritarismo vigentes, além dos limites materiais, eram quebrados através do cinema. Uma das frases mais emblemáticas da mineiridade cunhadas nas canções do movimento é clara: "*sou do mundo, sou Minas Gerais*". O caráter universal e, ao mesmo tempo, regional das letras das músicas, agregados as influências mais diversas das composições e arranjos das mesmas, revelam um intenso cosmopolitismo que paradoxalmente exalta o estadual do grupo. Característica que deve muito a intensa vida cultural daquele tempo, sendo o cinema um de seus principais alicerces.

1.3. "Sou do ouro, eu sou Vocês"

Diferente de movimentos musicais brasileiros como a Tropicália, que foi fruto do planejamento e organização de alguns membros isolados, o Clube da Esquina foi um encontro de jovens que se fez naturalmente, sem maiores pretensões artísticas ou financeiras. Paralelamente ao crescimento da carreira de Milton Nascimento, que futuramente viria a ser o organizador e divulgador desse movimento já existente, o Clube era tão somente um encontro de jovens em uma esquina da cidade, como narra Márcio Borges:

Nessa época, o Lô passava os dias tocando violão com seus amiguinhos adolescentes. De vez em quando a gente queria saber onde é que ele estava, até porque ficava o dia todo fora de casa, e então minha mãe respondia: “Tá lá naquele maldito clube da esquina!” (risos) Não era nem maldito e nem clube, era apenas um meio fio. Essa história se repetia diariamente (BORGES. Apud: VILARA, 2006, p.167).

De um mero passatempo juvenil, os encontros na esquina começaram a agregar cada vez mais pessoas. Até mesmo Milton Nascimento se interessou pelas reuniões da “garotada”, chegando a compor canções em alguns desses encontros.

(...) uma noite cheguei em casa e na varanda estavam Milton e o Lô tocando violão, compondo uma música juntos. Parei, ouvi, peguei lápis e papel e escrevi logo uma letra que então chamei de “Clube da Esquina”. No início, só o Lô e seus amiguinhos ficavam lá “naquele maldito clube da esquina”. Depois, todos nós começamos a bater ponto, aumentando a turma e os sons musicais. Os vizinhos chegaram a fazer abaixo-assinado para a minha família se mudar dali. Três décadas mais tarde a gente virou placa de rua ali naquela mesma esquina. São as ironias do tempo (risos) (BORGES. Apud: VILARA, 2006, p.167).

A trajetória do Clube da Esquina demorou para se estabelecer em termos de aceitação por parte das instituições legitimadoras: a ingenuidade dos primeiros encontros era vista como “maldita” pela vizinhança; mais tarde, foi a crítica musical brasileira quem iria relegar a alcunha de “marginais” aos músicos do movimento. Não só as boas vendagens dos discos e a aclamação do público ajudaram a modificar a relação do Clube com as instâncias legitimadoras, mas a aceitação do movimento por críticos e músicos internacionais, fato que é comentado com mais detalhes no capítulo 2.

A espontaneidade não só é característica do surgimento do Clube da Esquina enquanto movimento, mas também da escolha simbólica de agregar e privilegiar a identidade mineira em uma musicalidade sempre plural e diversificada. Alguns mitos arraigados sobre Minas Gerais, entretanto, tratam da perspectiva oposta: de uma tendência que seria inerente ao mineiro para a “trama” e a “conspiração”. Esse conceito provavelmente se baseia no episódio da Inconfidência Mineira de 1789 e, alimentado pela tradição, compõe um elemento da identidade do estado que o Clube da Esquina parece (mineiramente) contradizer. Afirmar que “o estado de conspiração é um dos mais freqüentes no Planeta (Minas)” (GABEIRA, 1982, p.47) ou que “(o mineiro) não combina; conspira” (SABINO. In: CAMPOS, 1982, p.56), não faz jus à forma descompromissada e natural com que o movimento se formou. Heloísa STARLING questiona, em seu livro *Os Senhores das Gerais*, esse suposto caráter “conspiratório” do mineiro:

Da mesma forma que é amplamente conhecida a idéia de que “mineiro é sobre tudo de fazer política”, também aos habitantes de Minas Gerais costuma-se atribuir uma indisfarçável vocação para conspirações, algo sem dúvida bastante discutível. Já no século XVIII, o conde de Assumar, representante da Coroa Portuguesa na Capitania das Minas Gerais, era enfático em suas afirmativas quando tratava da região de Minas: “Minas é habitado por gente intratável... A terra parece que evapora tumultos; a água exala motins; o ouro toca desaforos, destilam liberdade os ares; vomitam insolências as nuvens; influem desordens os astros; o clima é a tumba da paz e berço da rebelião; a natureza anda inquieta consigo e, amotinada lá por dentro, é como no inferno” (STARLING, 1986, p.83).

Nessa concepção, o mineiro é pensado como um rebelde, um ser individualista que conspira em benefício próprio, o que, por sinal, entra em contradição com outro mito do estado, onde a missão dos mineiros é “a de ficardes fiéis à filosofia mineira de vida. E um dos postulados é o respeito ao passado, a fidelidade aos pontos fundamentais, às linhas de força de vossa tradição” (LIMA, 1945, p.45). O que o ensaísta Alceu Amoroso Lima afirma ser o papel de Minas Gerais no Brasil e no mundo, que é o de conciliar diversos interesses (comentado com mais detalhes no início do capítulo seguinte), não confirma versões de identidade como a que foi veiculada pelo conde de Assumar no século XVIII, e que a

partir dela “os próprios mineiros passaram a acalentar e a reforçar a imagem de rebeldia e de insubmissão que (...) seria característica de Minas Gerais ao longo do tempo” (STARLING, 1986, p.84).

No ensaio "Em torno do Clube da Esquina", publicado no livro *Coração Americano*, Bernardo da Mata Machado cita Johann Jakob von Tschudi para tentar identificar, através de um “fio histórico invisível”, alguns elementos ancestrais responsáveis (direta ou indiretamente) pela “mineiridade” contida no trabalho musical do Clube da Esquina:

Qual teria sido o elemento catalisador que gerou a síntese musical obtida pelo Clube da Esquina? Isso ainda é mistério. É possível que um fio invisível o ligue às corporações profissionais de músicos, mulatos em sua maioria, que no século XVIII eram contratados pelas irmandades religiosas ou pelas Câmaras Municipais, para compor e tocar nas muitas festas civis e religiosas que animavam as cidades mineiradoras. A partir de 1770, com o esgotamento do ouro, a riqueza de Minas Gerais transfere-se para o diamante, cuja exploração, até meados do século XIX, transforma a cidade de Diamantina em centro econômico e cultural da Província. Há documentos que relatam as dificuldades e peripécias do transporte de pianos que, nessa época, seguiam do Rio de Janeiro para Diamantina amarrados em lobos de mulas (TSCHUDI. Apud: MACHADO. In: BUENO, 2008, p.109).

O fim do ciclo do ouro marca um período historicamente considerado como decadente em Minas Gerais. Afinal, apesar do auge de pouca duração que a extração de ouro representou (25 a 30 anos), a produção oficial do estado atingiu cerca de 10 mil quilos ao ano. Entretanto, algumas correntes teóricas consideram que o dinamismo que se iniciou em Minas logo após o ciclo minerador foi considerável, e prova disso é a continuidade de importações de escravos ao longo do século XIX (PAULA, 2000, p.44).

Machado prossegue sua análise tratando, em seguida, do período que precede o fim do ciclo do ouro em Minas Gerais, e deixa em aberto suas hipóteses sobre as influências da história do estado na música do Clube:

Em seguida, a economia cafeeira é responsável pela prosperidade da zona da Mata e depois da região sul do Estado, que assiste, entre 1870 e 1930, ao crescimento de uma articulada rede urbana de pequenas e

médias cidades, entre elas Três Pontas. No interregno, surge Belo Horizonte, cidade planejada e construída no início da República para substituir Ouro Preto como a nova capital de Minas Gerais, inaugurada em 1897 já sob o signo da ruptura com o antigo, e exaltação do moderno. Esse fio histórico – se é que ele existe – terá se mantido intacto do século XVIII até nossos dias? Terá sido ele o responsável pela musicalidade de Milton Nascimento? Talvez sim, talvez não (MACHADO. In: BUENO, 2008, p.109).

A presença das artes em Minas Gerais no século XVIII é um destaque no panorama nacional, especificamente no que concerne a música. A então capitania de Minas Gerais registrava um número de músicos profissionais que, de acordo com Teixeira Coelho em 1780, excedia o número de músicos no conjunto do Reino (FRIEIRO, 1957). Esses músicos eram, em sua grande maioria, mulatos, como expõe o maestro são-joanense José Maria Neves:

O mulatismo da música mineira deve ser também examinado. A quase inexistência de músicos brancos poderia ser explicada, em parte, pela própria posição sócio-econômica deles. O branco, mesmo sem título de bacharel, tinha sempre muitas opções profissionais. Mas no plano cultural, poderia-se esperar dele maior ação. (...) Trabalhando para entidades controladas pela elite branca, com a qual procuravam igualar-se, os mulatos buscaram aproximar-se sempre dos modelos europeus. Esta busca da cultura pela metrópole se explica também pelo desejo de afastar-se de suas origens negras, pelo pavor de olhar para trás, pela preocupação de cortar os laços com sua cultura própria. Evitando misturar-se com os seus, o mulato muitas vezes hipervalorizava o seu lado branco (NEVES, 1980, p.97).

Percebe-se no trecho apresentado pelo maestro a questão do mulatismo na música produzida em Minas Gerais. O crítico e historiador J.Jota de Moraes, em um texto que tenta identificar as raízes da música de Milton Nascimento, também comenta sobre a tradição da música erudita feita pelos mulatos em Minas Gerais.

Ali, compositores mulatos, muito bem apetrechados e com perfeita compreensão do que se fazia, naquele momento, na Europa, foram capazes de edificar um sólido monumento sonoro que desapareceria com o final do ciclo da mineração. Contudo, mesmo sem influenciar a música popular, essa música altamente elaborada passou a integrar a memória coletiva, através de cerimônias e festas religiosas, da qual nunca deixou de fazer parte. Mesmo que um tanto subterrânea, esta sempre foi a herança dos músicos mineiros de todos os quilates (MORAES, 1997).

Apesar de feita por negros, os moldes europeus de composição e execução eram rigorosamente seguidos. Isso é apenas um dos muitos reflexos das peculiaridades que a dinâmica da urbanização em Minas Gerais seguiu, um processo que se mostrou distinto no estado, em relação ao resto do país (PAULA, 2000, p.44).

O quadro urbano de Minas do século XVIII foi marcado pela diversidade de atividades artísticas e profissionais urbanas, tanto na música quanto no teatro (é dessa época a Casa de Ópera de Ouro Preto), na escultura, pintura, literatura, etc. Contudo, essa profícua vida artística que existia no estado deve ser interpretada como um instrumento de exaltação às Irmandades religiosas, favorecendo as formas de sociabilidade e de controle ideológico da época. Neste aspecto, a expressão do barroco em Minas merece uma menção especial, que se relaciona com as manifestações do estilo em toda a América Latina do período colonial: a exigência ordenadora, o espaço urbano contra a barbárie do campo, a cidade controlada, marcada pelos signos e pelo controle do imaginário (PAULA, 2000, p.46).

Em meados do século XVII, a capacidade limitada da maior parte das capitanias brasileiras de controle do comportamento social, aliada à precariedade do aparelho repressivo oficial (TINHORÃO, 2001, p.34), gerou um contexto oposto ao controle institucional registrado na capitania de Minas. Expressões negro-brasileiras eram livremente manifestadas pela população em vários outros estados, e em seguida eram apropriadas por imigrantes portugueses e documentadas como sendo típicas de Portugal – caso da fofa e do fado, que mesmo sendo consideradas expressões lusitanas, nasceram da criatividade dos povos negros das colônias brasileiras (TINHORÃO, 2001, p.27).

Esse processo de apropriação se repetiu com outras expressões negras, tais quais o gandu e a dança do arromba. Essa última, contudo, é registrada em um episódio que exemplifica bem como o aparelhamento oficial se destacava na capitania de Minas, em relação às outras capitanias brasileiras: Em 1738, três padres foram condenados pela Inquisição na região das Minas, ao desfilar em um carro enfeitado de folhagens na Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira,

durante as festas do Espírito Santo. Os padres foram vistos tocando viola, e trazendo no carro uma criada de Ouro Preto. A mulher, vestida de homem, cantava “o Arromba e outras modas da terra” (LUNA, COSTA, 1982, p.82).

Aqui se faz oportuno mencionar o fato de que os povos negros que desembarcaram no Brasil vieram de diferentes regiões da África. Sônia Maia e Lorena Calábria, em um texto chamado *Música Negra – A arca de babá no Brasil*, citam o historiador Artur Ramos, que distingue, dentre os africanos que vieram trabalhar na colônia, três ramos da cultura africana:

A sudanesa (ioruba, nagô, jeje, fanti-ashanti), a guineano-sudanesa islamizada (fulahs, mandingas, haussás, tapas) e a banto (Angola, Congo e contra-Costa). Só para entender a diferença, a ala sudanesa ficou mais na Bahia e os bantos se espalharam para o Rio, Minas e outras regiões do Nordeste. Isso explica o lance do parentesco xote & reggae e a influência caribenha na Bahia, enquanto o samba carioca sempre foi diferente de seu ancestral baiano: afinal, ele nasceu na casa das tias (Ciata, Perciliana) emigradas de Salvador para o centro do Rio, Mudou de sotaque e de tribo (RAMOS. Apud: MAIA, CALABRIA, 1988, p.54).

Outra manifestação musical que se destacou em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX foram as bandas militares. José Maria Neves explica a importância dessas bandas para o panorama musical do estado:

O papel das bandas militares foi da maior importância. (...) Dentre as grandes figuras da música mineira do século XVIII, muitas fizeram parte de bandas militares, que tiveram desenvolvimento a partir da criação, na tropa de Minas Gerais, dos Terços auxiliares, onde estava incluída a banda ou capela militar. Estas bandas, ao contrário da tropa regular, admitiam mulatos livres. No século XIX, o movimento musical no Estado esteve garantido quase exclusivamente pelas bandas de música, militares e civis, fortemente influenciadas por músicos italianos imigrados e que adotaram repertório ainda presente nas bandas mineiras e brasileiras de hoje: fragmentos de óperas, fantasias, paráfrases, música de marcha e música de dança (contradanças, polcas, valsas, etc.) (NEVES, 1980, p.97).

Em várias cidades do interior de Minas Gerais, é possível encontrar, ainda hoje, várias bandas de música atuantes (diferentemente de algumas tradições mineiras que talvez estejam extintas do “fio histórico invisível”, citado por Bernardo

Novais da Mata Machado). O guitarrista Toninho Horta, integrante do Clube da Esquina, lembra como o trabalho de seu avô com bandas de música o influenciou a seguir uma carreira artística.

Meu avô, João Horta, era maestro de bandas no interior de Minas, onde fez várias missas para diversas igrejas. Tenho um projeto de pesquisa da obra dele e já estou recolhendo material com o pessoal da família, e preciso de tempo para visitar essas cidades por onde ele passou, como, por exemplo, Diamantina, Mariana, Itaverava, entre outras, onde ele compunha músicas sacras registrando-as em papel de pão (risos) (HORTA, 2008).

Nesta mesma entrevista, ao ser perguntado se o trecho final da música *Diamond Land* é uma homenagem a seu avô (o trecho em questão é um pequeno arranjo de banda marcial), Toninho Horta diz que

De uma certa maneira sim. Minha mãe, desde que eu era criança, sempre falava nas bandas de música. Eu sempre tive uma admiração muito grande por este tipo de iniciativa musical que está aí, perdurando até hoje, e eu acho isto interessante para a formação dos jovens músicos, de uma forma assim – diferente – quer dizer, a estrutura da música só com sopros e percussão, que dá uma sonoridade muito bonita, marcial, aquela coisa muito forte. Então, eu gosto demais disso e esta música não deixa de ser uma homenagem ao meu avô (HORTA, 2008).

O letrista Fernando Brant, em um ensaio sobre música e mineiridade, ressalta o importante papel que as bandas de música ocupam no contexto cultural de Minas Gerais:

Faltou falar das bandas de música ainda hoje espalhadas pelo nosso torrão. As cidades se orgulham de suas furiosas. Nascidas das corporações militares, logo abriram o leque das suas apresentações e formação. Não há festividade musical, seja de que origem for, sem a sua presença. Além de alegrar a população durante todo o ano, elas são formadoras de músicos profissionais. Orquestras e conjuntos buscam ali seus componentes (BRANT, 2007, p.135).

O crítico J. Jota de Moraes mostra como a musicalidade de Milton Nascimento conseguiu reunir as tradições da música mineira do século XVIII e XIX. Mais que

uma evocação literal carregada de nostalgia, a obra de Milton promove uma verdadeira releitura da memória musical do estado.

Em outra dimensão – bem menos presa aos cânones da tradição da música escrita – sempre fizeram parte integrante do universo mineiro do canto dos escravos, os festejos, canções e danças sertanejas, bem como a atividades resultantes das serestas e serenatas. Elementos provenientes de todas essas fontes foram finalmente filtrados por Milton Nascimento, em um gesto só possível de ser concretizado por uma grande intuição como a sua. Não é a toa que em suas músicas afluem, por vezes, intrincadas ondulações que lembram a antiga música sacra, gingados rítmicos da música negra e fios melódicos que derramam romanticamente, algo à maneira dos velhos exemplos seresteiros. (...) Entretanto, se Milton Nascimento fosse apenas voltado para o passado, não teria contribuído tanto para dar à música popular brasileira uma outra fisionomia (MORAES, 1977).

Ao fazer uma análise da obra do movimento tropicalista no livro *Verdade Tropical*, o cantor e compositor Caetano Veloso identifica alguns elementos que seriam recorrentes à poética mineira da década de 70, e que podem ser identificados no Clube da Esquina.

Tropicália ou Panis et Circensis abre com uma composição de Gil e Capinan chamada "Miserere nobis", em cuja letra reconheço o embrião da poética mineira dos anos 70: as referências católicas, as imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado, a dicção solene. Num nível sempre extraordinariamente mais alto do que seus seguidores, Capinan prefigurou toda a lírica "participante" pós-tropicalista (VELOSO, 1997, p.295).

Caetano utiliza muito bem a palavra "prefigurar" em vez de "influenciar", ao se referir à letra de Capinan. Ainda que aparentemente não tenha havido influências diretas assumidas da Tropicália em relação ao Clube da Esquina, os elementos assinalados na letra de "Miserere Nobis" são identificáveis nas letras do Clube da Esquina.

As "referências católicas", e a "dicção solene" por exemplo, mais evidentes nos termos em latim "ora pro nobis" (CAPINAN, GIL, 1968), podem ser relacionados com o cântico em latim que aparece na introdução da canção "Sentinela" de Milton Nascimento, em versão contida no disco *Sentinela*, de 1980 (NASCIMENTO,

BRANT, 1980). Já as tais "imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado" que poderiam ser detectados, por exemplo, nos versos "Tomara que um dia seja/ Para todos e sempre a mesma cerveja" (CAPINAN, GIL, 1968) guardam paralelo com o verso "E onde era o vivo fez-se o morto/ Aviso pedra fria" (NASCIMENTO, BRANT, 1969), extraído da canção "Beco do Mota", do álbum homônimo de Milton Nascimento lançado em 1969.

Na verdade, Milton Nascimento iniciava sua carreira paralelamente à Tropicália, e estes elementos estéticos já podiam ser encontrados em algumas letras de forma modesta. Porém, é possível notar que nos trabalhos seguintes, - principalmente a partir do disco *Milton Nascimento*, de 1969 – esses elementos foram superdimensionados pelo Clube, com a adição de outras nuances ainda mais pertinentes à mineiridade.

1.4. "Sou do mundo, sou Minas Gerais"

A profusão de informações que aquela geração vivenciara era algo até então sem precedentes. As influências do Clube da Esquina não fogem à regra: podem ser rastreadas por diversos caminhos, que atravessam fronteiras de tempo, espaço e estilos musicais. Bernardo Novais da Mata Machado tenta enumerar alguns elementos que compuseram a identidade musical do movimento:

É também um desafio identificar o que fez do Clube da Esquina um movimento tão singular. A musicalidade é sem dúvida original, mas de onde ela veio? Como nada surge do nada, cabe sugerir algumas hipóteses. Uma delas está na própria fala de Milton Nascimento: "lá em casa sempre ouvi de tudo", ou ainda, "gosto de todo tipo de música". Mas o que é esse "tudo" e esse "todo"? Márcio Borges refere-se a Miles Davis, Yma Sumac, Nina Simone, Tamba Trio, Nelson Gonçalves, hino católico, trilha de faroeste, carro de boi e vento no cafezal. Maria Dolores, biógrafa de Milton, cita Sara Vaughan, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Doris Day, Julie London e Ângela Maria (por esta Milton nutre uma admiração especial), além das tradições populares: folia de reis, congado, tambores de Minas, forró e baião, misturadas com o rock'n'roll, as bigbands, o tango e toda a música latino americana. Há também preferências manifestas pela música e pelas pesquisas de Heitor Villa-Lobos, que foi professor de piano da mãe adotiva de Milton, e pela obra do maestro Tom Jobim. O site do museu virtual do Clube da Esquina ainda lembra Edu

Lobo, Ray Charles, trilhas sonoras de filmes e até mesmo operetas (MACHADO. In: BUENO, 2008, p.105-106).

Ainda no mesmo artigo de Machado, uma citação de Frederica, músico da banda "Som Imaginário" que acompanhou Milton Nascimento no início da década de 70, tenta sintetizar a riqueza e a quantidade de referências identificáveis na obra de Milton Nascimento, que foi o precursor da musicalidade do Clube da Esquina:

Eu poderia dizer que ele fez uma fusão, a grande porrada que ele deu foi fazer a fusão do *pop* com a música mineira. Com os princípios mineiros. Sendo que ele tem um conteúdo musical, espiritual, que transcende em anos-luz a dimensão do *pop*. O *pop* tem momentos de êxtase. Ele não, ele é êxtase praticamente o tempo inteiro. O que ele toca fica mágico. É diferente" (FREDERA. Apud: MACHADO. In: BUENO, 2008, p.106).

Jesus Martín-Barbero discorre sobre a condição da identidade moderna situando-a no panorama latino-americano que, para ele, possui uma dinâmica que lhe é peculiar. Pela própria formação do povo e de sua cultura, ele menciona a idéia de *mestiçagem* para tratar das mesclas raciais e culturais, dos imaginários que fundem culturas indígenas, rurais, urbanas, folclóricas, populares e massivas (BARBERO, 1987). Já Nestor Garcia Canclini utiliza um termo ainda mais amplo para tratar do mesmo fenômeno: a idéia de *hibridismo*, que seria mais abrangente por englobar fusões tanto de raças (*mestiçagem*) quanto religiosas (*sincretismo*) (CANCLINI, 2008).

As produções culturais modernas se circunscrevem num panorama global como marcas de identidade. Marcas essas que, apesar de suas aparentes contradições, buscam seu significado a partir dos contextos possíveis. O papel dos artistas, que traduzem e reinventam a tradição e a identidade de um povo, é encontrar uma estética que seja pertinente ao seu próprio contexto. Canclini cita o termo "capital cultural", cunhado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, para se referir a esta prática, em sua obra *Culturas Híbridas*:

Às vezes, os "grupos de apoio" (intérpretes, atores, editores, operadores de câmera) desenvolvem seus próprios interesses e padrões de gosto, de modo que adquirem lugares protagônicos na realização e transmissão

das obras. Daí que o que acontece no mundo da arte seja produto de cooperação, mas também da competição. A competição costuma ter condicionamentos econômicos, mas se organiza principalmente dentro do “mundo da arte” segundo o grau de adesão ou transgressão às convenções que regulamentam uma prática. Essas *convenções* (por exemplo, o número de sons que devem ser utilizados como recursos tonais, os instrumentos adequados para toca-los e as maneiras pelas quais podem ser combinados) são homologáveis ao que a sociologia e a antropologia estudaram como normas ou costumes, e se aproximam do que Bourdieu chama de capital cultural (CANCLINI, 2008, p.39).

No campo simbólico das expressões artísticas, há uma disputa por combinações de símbolos e elementos que caracterizem cada grupo. Os grupos bem-sucedidos nessa “arena” do simbólico são aqueles que irão deter a hegemonia da sua expressão, e por sua vez, conquistarão um espaço na representação de determinadas identidades.

Canclini comenta também, no mesmo texto, as idéias de outro sociólogo, Howard S. Becker, sobre a autonomia no campo artístico, mais particularmente, no campo da música:

Diferentemente da literatura e das artes plásticas, em que foi mais fácil construir a ilusão do criador solitário, genial, cuja obra não deveria nada a ninguém mais que a si mesmo, a realização de um concerto por uma orquestra requer a colaboração de um grupo numeroso. (...) Na verdade, toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares (CANCLINI, 2008, p. 38).

No caso do Clube da Esquina, a escrita coletiva não teve um caráter uniformizador, de adequar os elementos a um ideal musical pré-estabelecido. Os músicos que faziam parte do movimento tinham oportunidade de exercitar suas particularidades nos momentos de composição e execução. Foi-lhes dada a oportunidade de deixar transparecer suas escolhas subjetivas de identidade dentro de uma estética que, hoje em dia, pode-se pensar como o “som” do Clube da Esquina.

Milton Nascimento, enquanto um agregador “espontâneo” do movimento, comenta, em depoimento ao livro *Coração Americano*, sobre a naturalidade quase “antropofágica” com que apreciava diversos estilos musicais:

É uma coisa que devo muito à minha família, principalmente, e ao que eu vivi em termos de música quando morava em Três Pontas. Lá em casa, você podia ouvir música clássica, operetas, sambas, música espanhola, música de qualquer lugar do mundo. E, ao mesmo tempo, as músicas que a gente ouvia no rádio, música dos filmes, tudo quanto é estilo, rock'n'roll, uma canção da Dolores Duran. Eu cresci assim. Uma coisa muito legal é que lá em casa o espírito de amizade sempre esteve em primeiro lugar. Meu primeiro grande parceiro de música, Wagner Tiso, era meu vizinho (NASCIMENTO. In: BUENO, 2008, p. 32).

Tendo Milton à frente, com sua atitude mais voltada para somar influências diversas do que subtrair subjetividades, os integrantes puderam participar do projeto estético do Clube da Esquina sem limitações externas. Toninho Horta comenta essa autonomia concedida a cada participante – e como a qualidade da música que produziram se beneficiou disso:

Me sinto orgulhoso de ter contribuído nos arranjos e organizado as bases de muitas músicas do álbum *Clube da Esquina*; também de ter tido a coragem de experimentar e deixar fluir minha musicalidade. Agradeço ao Milton Nascimento e também ao Ronaldo Bastos por produzirem um trabalho com tamanha liberdade musical. Mas, na verdade, sou convicto de que cada músico desempenhou seu papel com fidelidade e talento na gravação do *Clube da Esquina*. Tenho a certeza que foi a mistura destas fontes criadoras – o Lô Borges e o Beto Guedes com sua influência pop, o Wagner Tiso com sua concepção e formação erudita, as minhas referências de jazz e bossa nova, o Nelson Ângelo pela mineiridade das melodias, o lado country/pop do Tavito, a desconstrução e o swingue dos tambores de Robertinho Silva, além da voz divina e eterna de Milton Nascimento, com suas raízes, de cantador rural ao das igrejas, e sua visão musical sobre-humana, o que tornou este álbum único e maravilhoso, admirado em todo o planeta (HORTA. In: BUENO, 2008, p.48).

Zilá Bernd, em seu livro *Literatura e Identidade Nacional*, analisa a importância da pluralidade e da alteridade na formação da identidade:

A identidade é um conceito que não pode afastar-se do de *alteridade*: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo. Excluir o outro leva à

visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro. (...) Trata-se, pois de apreender a identidade como uma entidade que se constrói simbolicamente no próprio processo de sua determinação. A consciência de si toma sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio – visão do espelho, incompleta – e o olhar do outro ou do outro de si mesmo – visão complementar (BERND, 1990, p.15).

No Clube da Esquina, havia uma complementação entre as expressões individuais. Uma composição aparentemente simples de um integrante poderia adquirir novas e imprevisíveis matizes sonoras a partir das variadas contribuições dos outros membros, em um processo em que diversos estilos musicais se somavam.

Esse certo “hibridismo” presente no movimento, muito mais que no âmbito musical, se faz notar pela diversidade de origens de alguns componentes do grupo, que vêm de diferentes estados brasileiros. Entretanto, o horizonte estético que todos os integrantes perseguiram tangenciava uma idéia de mineiridade, de um cântico representativo do estado de Minas Gerais.

Aconteceram também encontros entre membros do Clube da Esquina e músicos de países da América Latina, como Milton Nascimento e a chilena Mercedes Sosa. No disco *Clube da Esquina II*, de 1978, a gravação da música "Cancion por la Unidad de Latino América" (NASCIMENTO, 1978), de Pablo Milanês, adaptada por Chico Buarque (que também participa da gravação), evidencia como o movimento se envolvia com questões que, muito além de transcender os limites geográficos de Minas Gerais, pretendiam circunscrever sua identidade estadual/nacional em uma perspectiva mais ampla. Para o Clube, Minas era mais que um estado nacional: era um estado latino-americano.

Em 1975, Milton gravou um disco com o saxofonista Wayne Shorter, chamado *Native Dancer* (SHORTER, NASCIMENTO, 1975), que depois do estouro internacional do álbum *Clube da Esquina*, mostrava como não só havia uma curiosidade pelo exotismo ao redor da música dos mineiros (Milton é considerado também um dos primeiros nomes do que se convencionou chamar *world music*), mas uma influência mútua. Assim como a bossa nova, que se influenciou do jazz e depois

virou influência, o Clube da Esquina também sofreu semelhante processo. Sua proposta inovadora, ainda que parecesse excêntrica ou pretensiosa demais em um primeiro momento, se tornou legitimada no momento em que houve uma aceitação pelas expressões hegemônicas, tanto de companheiros locais como o baiano Caetano Veloso, ou dos jazzistas americanos Wayne Shorter e Pat Metheny. Milton Nascimento reflete sobre esse processo, ao responder à afirmação do letrista Fernando Brant sobre a “lucidez” da crítica de Caetano Veloso:

Teve uma pessoa, quando eu apareci, que falou que as minhas músicas iam ser reconhecidas 10 anos mais tarde. De fato, todos os discos que a gente lançou, sem exceção, receberam lenha da maioria dos críticos: falavam que eu acabara, que piorara, que não era mais aquele, que as minhas músicas não eram mais aquelas. Passaram uns tempos, uns 10 anos mesmo, aí todos os discos que eram ruins passaram a ser discos fantásticos, que eu não repetia mais. Cansei dessa história. Acho muito bom o que falou Caetano, uma pessoa sadia no meio dessa hipocrisia toda (NASCIMENTO. In: BUENO, 2008, p.35).

Caetano, no prefácio da obra memorialista *Os Sonhos não Envelhecem*, do letrista Márcio Borges, contextualiza o impacto do Clube da Esquina no panorama nacional, e reforça o sentimento de alteridade do Clube em relação a ele próprio e ao seu movimento, o Tropicalismo:

(...) Se fiquei impressionado com a presença pessoal do colega recém-chegado (sua beleza nobilíssima de máscara africana, sua atmosfera a um tempo celestial e triste, sua aura mística e sexual) não fui capaz de detectar a grandeza musical de seu trabalho, num primeiro momento. Vi-lhe a seriedade de intenções e sinceridade de tom desde sempre, mas eu sou baiano (amante das aparências) e estava engajado num programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo – através da paródia e da autoparódia (...). Claro que, em breve, veria que muito do que nós baianos tínhamos sublimado – a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América espanhola – também estava incorporado ao repertório de interesses de Milton. Mas todo esse conjunto de informações desempenhava funções distintas em seu trabalho e no nosso. (...) Orgulho-me de não ter me entregue a um repúdio puro e simples do que era diferente de mim. E de, por isso, poder hoje ter um diálogo enriquecedor com essa diferença (VELOSO. Apud: BORGES, 2004, p.13-14).

Por mais que a crítica positiva de Caetano Veloso refletisse o quanto aquele trabalho foi significativo para a MPB - e o quanto a classe artística comemorava tamanha ousadia criativa, em pleno auge da repressão do regime militar – a veiculação pela crítica especializada de palavras tão benévolas ao disco *Clube da Esquina* era algo raro.

A jornalista Ana Maria Bahiana, comenta (por sinal, em um livro cujo título foi inspirado em uma canção do Clube da Esquina, *Nada Será como Antes*) sobre a postura de boa parte dos críticos e artistas da MPB quanto à inclusão de guitarras elétricas nos arranjos. Para muitos dos detratores do instrumento, era uma concessão à música estrangeira, e um risco de deturpação da identidade da música brasileira. Neste trecho (escrito por Bahiana na década de 70), ela comenta a respeito do boicote, mencionando também uma passeata contra a guitarra elétrica, que acontecera meses antes:

Foi uma longa digestão. Menos de uma década antes destes textos, houve uma passeata contra a guitarra elétrica. Falava-se em remover as tomadas do Teatro Record, em São Paulo, templo de festivais e programas de música ao vivo. Manifestos eram escritos. Movimentos, fundados.

Reveja os videoteipes dos festivais da Record: a expressão de horror, quiçá nojo, de boa parte da platéia diante de Caetano Veloso não era por causa de sua gola rulê, (...) mas porque seus acompanhantes empunhavam – aaargh!!! – GUITARRAS! (BAHIANA, 2006, p.97)

Em seguida, a jornalista analisa seu texto da década de 70, evidenciando como havia esse temor de que as influências da música estrangeira descaracterizassem a MPB:

Naquele momento, eu temia muito a proliferação exclusiva de um rock de substituição de importações (expressão exata cunhada por Târik de Souza) em detrimento de qualquer outra forma de utilização de técnica, instrumentação e postura do gênero. Temia que, numa época que já parecia minada por outras forças, um espelhamento raso do rock levasse à morte precoce de um infinito de idéias.

Os anos seguintes provaram meu erro, para felicidade de todos. Até a minha (BAHIANA, 2006, p. 98).

O compositor e intérprete Lô Borges, ao ser perguntado sobre os motivos pelos quais alguns de seus irmãos – como Marilton e Solange Borges – não tiveram uma carreira musical tão expressiva quanto a de Telo Borges, ou a do próprio Lô, tenta definir como ele era visto e como era tratado por alguns representantes do mercado musical da época.

(...) Eu não tinha nem muito tempo para incentivá-la (Solange Borges) porque minha carreira foi feita sempre meio à margem... Meus discos foram todos distribuídos por multinacionais, mas eu sempre fui um filho bastardo... Eu nunca entrei dentro da mídia como a mídia gostaria que eu entrasse. Eu tinha que cuidar da minha carreira, eu tinha fama de artista talentoso e doidão dentro das gravadoras. Não tinha poder nenhum de levar a carreira dos meus irmãos pra frente (BORGES, 2010).

Apesar de referir a si mesmo em sua auto-análise, parece perfeitamente plausível que as categorizações mencionadas por Lô possam ser pensadas a respeito de seus colegas do Clube da Esquina. Pegando emprestada a associação que, naqueles tempos, custou caro ao Clube da Esquina, - a ligação entre a contracultura e as guitarras elétricas da “beatlemania” com as raízes da música brasileira – o letrista Ronaldo Bastos analisa essa incompreensão da “mídia” da época e a postura do movimento.

O Clube da Esquina nunca foi perdoado por não ter feito média com a “mídia”. Coleciono dezenas de recortes de jornais que desancavam o Bituca quando ele deixou de ser o bom moço de “Travessia” para cair na vida e revolucionar, junto com seus amigos do Tropicalismo, o ranço da MPB da época e da produção fonográfica no Brasil. Tenho ainda uma matéria de uma importante revista da época, cujo título era “Esses são os Beatles brasileiros”. Pois os Beatles eram Rolling Stones e não tinham muito tempo para ficar fazendo jogo de cena. É isso (BASTOS, 2006, p.13).

Em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, o letrista Márcio Borges explica como influências tão diversas da música brasileira e estrangeira estavam sendo assimiladas pelos músicos baianos do movimento conhecido como Tropicália. Mesmo tendo consciência disso, os músicos do Clube da Esquina consideravam esses elementos como algo natural, por diversos motivos:

Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo [Bastos], o quarteto criativo que formávamos com Bituca [Milton Nascimento] e Fernando [Brant] permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63, do que como fãs declarados de Wes Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos. Portanto, num ou noutro caso, tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada revolução. O fato de ter gravado com as feras do primeiro time do jazz americano dera a Bituca uma idéia muito precisa da qualidade do som que se curtiava em Beagá, naqueles primeiros anos de formação cosmopolita (dentro da província), no Ponto dos Músicos e nas boates de música ao vivo (BORGES, 2004, p.207).

Para Márcio Borges, “no decorrer de 1965, só um ermitão poderia estar alheio ao fenômeno Beatles. Não havia um jovem que não soubesse seus nomes e sua história. Liverpool e Hamburgo eram citadas como um católico citaria Fátima ou Lourdes” (BORGES, 2004, p.115). Milton Nascimento comenta, especificamente, sobre como os Beatles e a contracultura foram elementos perenes à produção cultural de seu tempo.

(...) eu acho o seguinte: numa determinada época, surgiu uma espécie de sentimento musical em várias partes do mundo, muitos tinham mais ou menos a mesma estrela guia. Os arranjos de George Martin, a maneira dos Beatles de cantar, de fazer música, tudo isso tinha muito a ver com o que se fazia em vários outros lugares do mundo, como em Minas Gerais. Era mais uma questão de época do que de influência de um sobre o outro. Acontece que se fosse ao contrário, se a gente tivesse nascido em Liverpool, diriam que a gente teria influenciado os Beatles (NASCIMENTO. In: BUENO, 2008, p.31).

Assim, Milton Nascimento define o que foi o espírito daquele tempo, ou, utilizando uma terminologia de Hegel, seu *Zeitgeist* (SINGER, 1983, p.65). Na segunda metade dos anos 60, por todo o planeta surgiam espontaneamente movimentos culturais que, apesar de se pautarem por peculiaridades de seu local de concepção, carregavam características semelhantes entre si: O espírito revolucionário; o anseio por mudanças sociais, políticas e culturais; o questionamento às normas tradicionais estabelecidas.

Batizado de *contracultura*, este movimento de contestação social buscava questionar o modo de vida da sociedade ocidental, e paralelamente pensar novas propostas, novas utopias, como explica Luiz Carlos Maciel:

(...) Os meninos daquela geração tiveram aquela intuição. Por quê? De onde ela caiu na cabeça deles, no espírito deles? De onde veio? Ninguém sabe. Aconteceu simplesmente. (...) Nós queríamos que a nossa vida fosse diferente da vida que a gente via os adultos viverem. O que a gente via no nosso estilo de vida, no Ocidente, desde aquela época? Doença, neurose, crime, tudo que a gente tem de ruim. A característica da sociedade era a multiplicação de instituições, tipo hospital, porque todo mundo era doente; prisão, porque todo mundo era criminoso; por aí (MACIEL. In: ALMEIDA, NAVES, 2007, p.66).

Esse espírito de espontaneidade e de busca de liberdade que parecia pairar sobre várias mentes criativas daquele tempo - ou esse "sol na cabeça" (BORGES, BASTOS, 1972) - pode ser pensado como o resultado inevitável de um contexto cultural maior, como uma manifestação em menor escala do que viria a ser considerada *globalização*.

Apesar de Stuart Hall ressaltar que a dinâmica global começa a se definir e a ter mais alcance somente na década de 70, Anthony Giddens, citado por Stuart Hall, afirma que a tendência à globalização é inerente à modernidade (GIDDENS. Apud: HALL, 2006, p.68). Zygmunt Bauman, em seu livro *Globalização*, analisa alguns aspectos peculiares ao cenário mundial global que, de forma ainda modesta, podem ser pensados à época inicial do Clube da Esquina:

em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade — ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual outras pessoas continuam sendo confinadas, do seu significado e da sua capacidade de doar identidade. (...) A informação agora flui independente dos seus portadores; a mudança e a rearrumação dos corpos no espaço físico é menos que nunca necessária para reordenar significados e relações (BAUMAN, 1999, p.25-26).

Graças a algumas tecnologias disponíveis no Brasil naqueles anos pós-segunda guerra mundial – destacando o papel do rádio e, posteriormente, da TV – as

identidades nacionais do brasileiro se prestaram a um intuitivo e espontâneo "exercício cotidiano" de relativização dos seus valores intrínsecos. Immanuel Wallerstein, também citado por Hall, comenta como o capitalismo não se encerra às limitações do estado-nação; pelo contrário, sua lógica é a de ultrapassar as fronteiras nacionais e se efetivar plenamente em um contexto de economia mundial (WALLERSTEIN. Apud: HALL, 2006, p.68).

David Harvey trata desse aspecto da globalização, em que a tecnologia e a troca de informação dilui as antigas noções de "espaço-tempo":

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia "global" de telecomunicações e uma "espaçonave interplanetária" de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até o ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais (HARVEY. Apud: HALL, 2006, p.70).

Os integrantes do Clube da Esquina realizaram uma fusão de gêneros musicais diversos, e conseguiram unir estas influências na composição de sua obra de forma coerente. A compositora e diretora musical Geni Marcondes mostra como Milton Nascimento conseguiu fundir gêneros aparentemente incompatíveis como a bossa nova e a música sertaneja/regional:

Faltava o Milton acontecer na música popular brasileira. Havia dois grupos inconciliáveis: aquele, remanescente da fase da bossa nova, de rico balanço e rica harmonia, mas inteiramente fechado às características da música rural, por julgá-la pobre e obsoleta. O outro, herdeiro daquela velha linha dos sertanejos da mp, também invulnerável às conquistas da bossa nova, apregoando uma fidelidade um pouco ingênua aos ritmos e modos regionais. Ou talvez, impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de meios técnicos e de conhecimento harmônico. Com MILTON NASCIMENTO, uma ponte se estendeu promissora entre os dois grupos até então antagônicos: neste jovem compositor reencontramos a riqueza harmônica que a bossa nova soube dar à mp, mais aquele balanço inquieto que veio sofisticar a quadratura limitada e ingênua de nossos sambas anteriores a João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lira e outros. E ainda mais - o que é importante - uma liberdade melódica, uma audácia linear, herdeira do trovadorismo luso-ibérico (mamado por Milton na sua infância que é melhor fase para o aleitamento com as raízes culturais de um povo - ao ouvir os violeiros mineiros) e a sua maneira elegantíssima

de usar o ritmo rural da toada, misturando-o ao balanço do samba moderno, mostrando, pela primeira vez, no panorama de nossa música, aquilo que eu sempre dizia e não acreditavam: os ritmos rurais, se bem aproveitados e elaborados, podem injetar sangue novo na criação popular do compositor brasileiro. Mas pensavam que era piada de caipira (MARCONDES. In: NASCIMENTO, 1967).

A absorção de influências tão variadas por parte do Clube da Esquina não foi isenta de riscos; afinal, a ampla gama de fatores reunidos poderiam ter tido um efeito desastroso. Se o projeto estético desses artistas mineiros foi considerado inovador ou visionário, isso se deve à contribuição individual de seus vários integrantes, sem perder, porém, o foco na coesão de seu trabalho. Assim, o movimento pôde empreender um bem sucedido diálogo com as tradições de Minas Gerais, fato que analisaremos no capítulo seguinte através de elementos presentes em algumas letras de canções.

Capítulo II

A (re) descoberta da mineiridade como possibilidade estética

Nesse capítulo, iremos analisar essencialmente como o Clube da Esquina abordou a questão da mineiridade na fase inicial de sua carreira. Nosso recorte compreenderá o disco de Milton Nascimento lançado em 1969, auto-intitulado *Milton Nascimento*, e iremos nos deter a ele por acreditarmos ser o primeiro disco do cantor em que há uma afirmação da identidade mineira. Além do mais, é o primeiro registro de um movimento ainda não batizado, com os integrantes que viriam formar posteriormente o Clube da Esquina.

Ao definirmos o que pensamos por "mineiridade", discutiremos como esse conceito foi outrora abordado e difundido tanto por intelectuais como por políticos. Identificados esses pontos, iremos distinguir de que modo tais elementos foram abordados pelo Clube da Esquina. Ainda nesse capítulo, analisaremos uma das faixas do disco de 1969, a canção "Beco do Mota", pensando nesse disco como o primeiro passo do movimento rumo a uma estética mineira. Percebemos que, por detrás das metáforas e dos elementos citados no disco, estão presentes diversos traços marcantes da mineiridade.

2.1. "Hoje eu sou o que fui"

A história do Clube da Esquina começa efetivamente com a carreira de Milton Nascimento. Enquanto movimento, o grupo ainda não existia, e nem havia essa pretensão. O que existia era uma rede de amizade e de contribuições aleatórias, como foi descrito no capítulo anterior. Após o sucesso do álbum *Clube da Esquina*, o nome do disco acabou espontaneamente significando uma espécie de "batismo" para o grupo.

Igualmente discreta e tímida é a afirmação de elementos mineiros nos primeiros discos de Milton. No álbum *Milton Nascimento* de 1967, o primeiro do artista (e também, o primeiro do que se entende como o Clube da Esquina), não há

referências diretas à terra onde cresceu, com exceção da faixa “Três Pontas”, de autoria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, que fala da passagem do trem por uma cidade do interior. A maioria dos temas das músicas se apropria de temas e emoções universais, sem menções diretas a lugares, pessoas ou datas.

Falar de mineiridade é falar de Minas Gerais, um estado marcado por contradições e por mitos por vezes obscuros e vagos. Esse conceito, ou traço identitário, é pouco estudado academicamente, se comparado com outras marcas regionalistas. E em grande parte dos estudos o recorte trata de um discurso das tradições mineiras rearranjado pelas elites, que promovem a manutenção do seu poder através da adaptação de uma série de mitos do estado. Alguns outros estudiosos, não necessariamente pesquisadores acadêmicos, utilizam a mineiridade como uma espécie de apanhado das peculiaridades e singularidades do povo de Minas Gerais.

Consuelo Albergaria suscita uma análise da mineiridade já a partir da própria palavra em si, para, em seguida, comentar sobre aspectos diversos que o termo evoca:

É para causar estranhamento o fato de um substantivo – *mineiridade* – ser formado de um adjetivo – *mineiro* – mais o sufixo –*dade*, formador de nomes abstratos e não indicador de procedência. Usado e até dicionarizado, o substantivo que indica a qualidade ou condição do mineiro se obscurece quando indagamos o que significa exatamente, ou o que tem de original e exclusivo que lhe permite uma formação sufixal extraordinária, que o diferencia e isola.

A mineiridade não se define; se desvela. Conceituá-la requer um lento caminhar através do exame das situações em que se mostra, das ações que suscita, das reações que provoca, sem perder em vista a gênese da sua formação; só se pode entendê-la em função de suas coordenadas culturais.

(...) Ainda que se possa situar o berço da mineiridade no espaço geográfico do quadrilátero ferrífero (a região central do Estado de Minas Gerais), e se possa datá-la a partir do século XVIII, compreendê-la exige que se determine o seu horizonte cultural e se delimite o seu espaço simbólico (ALBERGARIA. Apud: CARDOSO, CARELLI, 1996, p.682).

De um modo mais informal, porém elucidativo e ainda atual, o escritor Fernando Sabino tenta contrabalançar aspectos positivos e negativos de se pensar

em um conceito de mineiridade, para concluir em seguida que esse aspecto "obscuro" do qual também fala Consuelo Albergaria é, paradoxalmente, o que talvez mais define a identidade do estado:

Fala-se muito em ser mineiro, como se a palavra não tivesse apenas uma conotação geográfica, mas significação mais profunda: uma espécie diferente de temperamento, um jeito especial de ser. A expressão está começando a adquirir uma acepção ligeiramente pejorativa: fulano é esperto como um mineiro, é sabido como um mineiro, é sonso como um mineiro – de modo que é melhor não tocar nesse assunto. A mineiridade consiste justamente em não falar nisso (SABINO, 1999, p.208).

A fala de Fernando Sabino se faz mais relevante ao suscitar algumas teorias que tratam a literatura como um espaço crucial para a construção da mineiridade. No livro *Mitologia da Mineiridade*, a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda discute como a identidade mineira foi representada política e culturalmente, ressaltando a importância de intelectuais, poetas e escritores na construção de um discurso identitário. Para a autora, "no destemor, porém suave, elabora-se a personalidade básica dos mineiros, fruto da combinação permanente da impetuosidade na temperança, da força na serenidade, da harmonia na desorganização" (ARRUDA, 1999, p.98). Além disso, ao afirmar que o regionalismo mineiro se constrói através da integração, ela define que "a mineiridade preserva três dimensões essenciais: mítica, ideológica e imaginária" (ARRUDA, 1999, p.257).

Vamireh Chacon atribui a Gilberto Freyre a formulação do conceito de mineiridade, em uma conferência feita pelo sociólogo em Belo Horizonte, no ano de 1946, chamada *Ordem, Liberdade e Mineiridade*, republicada em *Seis Conferências em Busca de um Reitor*, de 1965 (CHACON, 1993, p.302). Entretanto, o primeiro livro que se tornaria referencial acerca da identidade mineira provavelmente é *Voz de Minas*, de Alceu Amoroso Lima. A obra foi publicada em 1945 (um ano antes da conferência de Freyre; Lima, entretanto, não se utiliza do termo "mineiridade"), e faz parte de um conjunto de cinco livros que pretendiam estudar os estados brasileiros.

O livro *Voz de Minas* foi supostamente escrito sem levar em consideração nenhum tipo de modelo acadêmico, se assemelhando mais a um ensaio, e ainda

assim carregado de ufanismo e de observações subjetivas e arbitrárias sobre quem seria o mineiro, e o que seria Minas Gerais. Para o autor, Minas Gerais desempenhava uma função conciliadora e de ponto de equilíbrio em relação aos outros estados brasileiros.

Há uma missão de Minas no Brasil, como há uma missão de Minas no mundo. Ela é a de ficardes fiéis à filosofia mineira de vida. E um dos postulados é o respeito ao passado, a fidelidade aos pontos fundamentais, às linhas de força de vossa tradição (LIMA, 1945, p.45).

Apesar da influência que *Voz de Minas* provocou por muitos anos, se tornando referência básica ao se pensar a identidade do mineiro, é certo que o autor não imbuíu seus esforços de qualquer rigor metodológico e de algum caráter dito “científico”, no que concerne a dados, fontes, referências, pesquisas quantitativas ou qualitativas. Hoje em dia, a obra de Lima é considerada ultrapassada pelo pensamento intelectual. Estudos detalhados e pretensamente objetivos, que levam em conta uma série de dados e pressupostos epistemológicos, estão inserindo um conceito de mineiridade mais amadurecido na pauta acadêmica.

Apesar disso, é um livro freqüentemente mencionado em estudos sobre mineiridade, já que foi referência da identidade do estado por tantos anos. Se as idéias de *A Voz de Minas* permanecem questionáveis no âmbito cultural, elas se revelaram um fértil depositário conceitual para políticos e líderes que se interessavam (e se interessam) em resgatar os mitos fundadores das Gerais. Liana Maria Reis mostra como a construção da mineiridade de Amoroso Lima penetrou no imaginário de representantes do estado, e foi apropriada pela política segundo seus interesses:

(...) Na década de 40, Alceu Amoroso Lima, um cosmopolita, escreve *A Voz de Minas*, onde traça o perfil psicológico, cultural, espiritual e sociológico dos mineiros. Rodeado pelas montanhas, o mineiro é mais introspectivo e equilibrado. (...) Essa construção simbólica, reafirmada pelos artistas, memorialistas, literatos e políticos, foi e ainda é utilizada por uma elite política que se atribui certos comportamentos, qualidades e modo de ser naturais e históricos, percebendo-se como herdeira desse passado glorioso. Assim, seus integrantes devem ser convocados a cada

momento crítico, importante ou decisivo de nossa história política (REIS, 2007, p.95).

A história de Minas Gerais e os mitos da mineiridade, conseqüentemente, continuam a ser revisitados e reinterpretados. A tendência dessa atividade é se voltar principalmente para alguns personagens que, outrora mal vistos, têm a chance de se tornarem referenciais. Nem todos os mitos "injustiçados", contudo, conseguem alcançar a ribalta da notoriedade, além daqueles que se mostram oportunos para o poder estabelecido.

2.2. "Nessa praça, não me esqueço"

Ao ser revelado pelo Festival da Record em 1967, Milton Nascimento foi considerado uma promessa da MPB. Entretanto, a guinada que deu em sua carreira a partir de 1970, gravando com a banda de rock Som Imaginário no disco *Milton*, e em seguida com o pessoal do Clube da Esquina no disco homônimo de 1971, acabou por quebrar sua imagem de cantor popular conectado com as "raízes" da música brasileira.

Somente depois de vários anos, Milton e os outros artistas do Clube puderam desfrutar de um reconhecimento adequado da crítica e do Estado. Várias homenagens e solenidades promovidas nas décadas de 80 e 90 trataram o movimento como um referencial musical de Minas Gerais. Um exemplo disso é a própria esquina onde os integrantes se encontravam para tocar músicas, bem antes do sucesso, localizada no bairro Santa Tereza. Em uma solenidade promovida pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte em setembro de 1996, uma placa foi colocada no famoso cruzamento entre as ruas Paraisópolis e Divinópolis (2008, p.28). Já em 1999, a Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais homenageou o movimento, com a presença de seus principais integrantes (VILARA, 2006, p.168).

Márcio Borges comenta como ele encara essa tentativa oficial de validar um movimento outrora tratado como "maldito", ou marginal:

O sistema faz isso mesmo, ele dilui e institucionaliza todos os seus extremos. Ele faz isso na China, faz isso na extinta União Soviética, faz isso nos Estados Unidos e em todo o mundo capitalista. Ou seja, no final o sistema sempre leva a glória em tudo. Porque quando a Assembléia Legislativa nos dá uma placa, na verdade ela está querendo enaltecer o Estado de Minas Gerais, é sempre uma coisa institucional. Quando a prefeitura bota uma placa na esquina do Clube, é pelo mesmo motivo, ela está querendo se mostrar uma prefeitura progressista, ativa, que sabe reconhecer os seus. Quer dizer, é sempre uma coisa que acaba trazendo muito mais lucros para o sistema do que para o artista que foi - feliz ou infelizmente - absorvido pelo sistema, por mais que tenha lutado contra ele no ardor da juventude (BORGES. Apud: VILARA, 2006, p.168-169).

Portanto, a aceitação das instituições reguladoras da obra do Clube da Esquina parece ser mais uma consequência do que uma causa. Afinal, o movimento nasceu em uma época de turbulência política, onde a unidade nacional era garantida, sobretudo, pelo autoritarismo e pela repressão. Quando a abertura política e o fim da ditadura propiciam o retorno das eleições diretas para presidente, o estado necessita novamente da afirmação das identidades regionais para compor um conceito sobreposto de identidade nacional.

Na época do movimento *diretas já* e da redemocratização do país, certamente contribuiu muito para essa aceitação oficial da obra do Clube o fato de que a música emblemática das eleições de Tancredo Neves - primeiro presidente do período pós-ditadura militar; nascido em Minas Gerais - foi uma canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Coração de Estudante*.

Zygmunt Bauman, em seu livro *Identidade*, discute como o conceito de identidade nacional é apropriado pelo estado, que o remodela e reconstrói segundo seus interesses:

A "identidade nacional" foi desde o início, e continuou sendo por muito tempo, uma noção *agonística* e um grito de guerra. Uma comunidade nacional coesa sobrepondo-se ao agregado de indivíduos do Estado estava destinada a permanecer não só perpetuamente incompleta, mas eternamente precária – um *projeto* a exigir uma vigilância contínua, um esforço gigantesco e o emprego de boa dose de força a fim de assegurar que a exigência fosse ouvida e obedecida (...). Nenhuma dessas condições seria atendida não fosse pela superposição do território domiciliar com a soberania indivisível do Estado – que como sugere Agamben (seguindo Carl Schmitt) consiste antes de mais nada no poder de exclusão. (...) O "pertencimento" teria perdido o seu brilho e o seu poder de sedução, junto

com a sua função integradora/ disciplinadora, se não fosse constantemente seletivo nem alimentado e revigorado pela ameaça e prática da exclusão (BAUMAN, 2005, p.27-28).

Afirmar uma identidade mineira em um contexto repressivo e desinteressado pelas construções identitárias que não fossem as do Estado, – as "oficiais" – tinha como embasamento o exercício da *memória*. Esse depositário da cultura popular, composto por vozes, histórias, valores, e diversos outros elementos, foi o que legitimou os integrantes do Clube da Esquina a compor seu projeto estético de uma identidade coesa, que soasse mais íntegra que as opções "oficiais".

O Estado confere a si mesmo o poder sobre as identidades nacionais, ainda que as formas pelas quais seu projeto se efetive sejam questionáveis, como afirma Bauman:

A identidade *nacional*, permita-me acrescentar, nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. Cuidadosamente construída pelo Estado e suas forças, (...) a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre "nós" e "eles". À falta do monopólio, os Estados tentaram assumir a incontestável posição de supremas cortes passando sentenças vinculantes e sem apelação sobre as reivindicações de identidades litigantes.

Tal como as leis dos Estados passaram por cima de todas as formas de justiça consuetudinária, tornando-as nulas e inválidas em casos de conflito, a identidade nacional só permitiria ou toleraria essas outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir (fosse em princípio ou ocasionalmente) com a irrestrita prioridade da lealdade nacional. (...) Se você fosse ou pretendesse ser outra coisa qualquer, as "instituições adequadas" do Estado é que teriam a palavra final. Uma identidade não-certificada era uma fraude. Seu portador, um impostor – um vigarista (BAUMAN, 2005, p.27-28).

O esforço das vozes oficiais de Minas Gerais de "reescrever" seus próprios mitos data do fim do século XIX, próximo ao período da proclamação da república. Se a Inconfidência Mineira "era tema delicado para a elite culta do Segundo Reinado" (CARVALHO, 1990, p.59), para a elite de uma república já emancipada, era o mito heróico ideal a ser explorado e difundido. Vários nomes de envolvidos no processo da independência do Brasil foram explorados pelas elites, batizando

instituições, ruas e praças por todo o país (CARVALHO, 1990, p.56). Mas a forma com a qual a figura do inconfidente Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes) foi usada extrapolou os ideais libertários com os quais militares como Deodoro da Fonseca ou Floriano Peixoto foram associados. Bem ao gosto da população católica, o alferes foi tratado como uma figura messiânica, fato essencial para se reformular o mito do mineiro como alguém conciliador e avesso a radicalismos:

Tiradentes era mineiro e seus companheiros, mesmo portugueses e administradores, tentaram romper com o pacto colonial e libertar-se do jugo metropolitano. A imagem física do alferes, pintada no século XIX, para retirar-lhe o caráter de revolucionário e dar-lhe a conotação de messiânico, serviu como uma luva para uma população de tradição católica. Tiradentes e Jesus Cristo: fisicamente semelhantes, ambos mártires, deram a vida por um ideal. Minas geograficamente é o coração do Brasil, o que lhe confere a imagem de equilíbrio. Pela constituição de 1891, o Estado teria a maior bancada da federação por possuir a maior população do país. Tiradentes consolida-se como herói e transforma-se em mito. Os inconfidentes, ideológica e simbolicamente, passam a ser identificados com a determinação de romper com a opressão, transformando-se em exemplos cívicos (REIS, 2007, p.93-94).

Maria Marta Martins de Araújo comenta como o uso de Tiradentes pelos republicanos como mito da mineiridade se deu de forma natural, pois sua figura já era evocada por poetas e por jornais populares.

(...) pelo menos em Minas Gerais, a batalha em torno da escolha dos símbolos para a jovem república não foi tão acirrada, por razões pouco óbvias. Tiradentes já fazia parte do imaginário popular local e sua memória vinha sendo reivindicada politicamente tanto por liberais quanto por republicanos. (...) O grande mérito dos construtores da república mineira foi o de ter conseguido articular, num mesmo discurso político, a imagem libertária de Tiradentes com a velha representação de um povo ordeiro, conciliador e pacífico, conseguindo-se assim dar um formato mais acabado ao que há algum tempo já vinha se constituindo enquanto uma tradição política de Minas Gerais. Na verdade, foi a partir da República que essa tradição, anteriormente difusa, conseguiu cristalizar-se enquanto ideologia, enquanto instrumento de legitimação política de uma determinada elite ou do próprio exercício do poder (ARAÚJO, 2007, p.224-225).

Assim como aconteceu com o Clube da Esquina anos mais tarde, a ideologia que havia por trás da transformação de Tiradentes em referencial do estado foi extraída do apelo popular que a figura do inconfidente evocava. Em ambos os casos, percebemos que o caminho óbvio seguido pelo Estado para conquistar a estima e o respeito do povo foi oportunamente traçado na associação com ícones enraizados na cultura local.

2.3. "Precisa gritar sua força, é irmão!"

Como analisamos no capítulo anterior, a aceitação pela música de Milton e do Clube da Esquina não foi imediata. Sofreu uma reação negativa por parte dos críticos brasileiros a partir de 1972, e só foi encarada como uma expressão coerente e bem construída em um momento posterior. Antes do Clube da Esquina existir enquanto movimento, os elementos de mineiridade foram inseridos sutilmente nos discos de Milton Nascimento através de menções a alguns detalhes de Minas Gerais nas letras e nas capas de discos.

No terceiro disco de Milton Nascimento, álbum homônimo de 1969, tanto o caráter gregário do Clube da Esquina quanto a mineiridade começam a tomar corpo, a começar pela capa, um desenho de uma paisagem tipicamente colonial com o rosto de Milton Nascimento ao fundo. Márcio Borges comenta sobre a arte gráfica em seu livro *Os Sonhos não Envelhecem*, de 1996: "A capa era um desenho de Stil, que pouco tempo antes tinha ido a Diamantina conosco, junto com Paulo Veríssimo e sua câmera" (BORGES, 1998, p.209).

Das dez canções que fazem parte do álbum, sete são composições de Milton Nascimento com outros letristas: "Sentinela", "Rosa do Ventre", "Beco do Mota", "Sunset Marquis 333 Los Angeles" e "Travessia" com Fernando Brant; e "Tarde", com Márcio Borges. Uma delas, "Pai Grande", foi feita somente por Milton. Outras duas músicas foram compostas por integrantes do Clube: "Aqui, oh!", de Toninho Horta e Fernando Brant, e "Quatro Luas", de Nelson Ângelo e Ronaldo Bastos. A música restante é, na verdade, uma versão que funde a canção "Pescaria", de

Dorival Caymmi, com "O Mar é meu Chão", de Dori Caymmi (filho de Dorival) e Nelson Motta.

O modo pelo qual acreditamos que o Clube da Esquina trabalha esteticamente a mineiridade, - que é através do resgate da memória cultural de elementos de Minas Gerais - é notada pela primeira vez nas canções do disco de 1969, principalmente através das letras de Fernando Brant. Algumas das letras, como "Tarde", de Márcio Borges, têm um caráter mais universal, e não carregam detalhes que possam ser atrelados a uma expressão cultural específica. A aparente simplicidade das metáforas de "Tarde", com seu aspecto lamurioso em busca de uma redenção (aspecto já presente em outras obras de Milton, como "Travessia"), parece prenunciar o clima da emblemática canção "Clube da Esquina", interpretada por Milton no disco seguinte, "Milton", de 1970.

Neste disco, pretendemos analisar as canções "Sentinela", "Beco do Mota" e "Aqui, Oh!", (todas escritas por Fernando Brant) por acreditar que são os três momentos do disco em que o esforço estético de afirmar uma identidade mineira se torna mais evidente.

O jornalista Luís Nassif comenta, em um livro de crônicas, sobre o disco homônimo de Milton, de 1969. Para ele, este foi o trabalho mais marcante do artista, dentre todos os álbuns lançados em sua carreira:

Seu grande disco foi de 1969. Não dava para identificar de onde vinham as influências. Tinha cantochão, o intimismo mineiro, as igrejas de Ouro Preto, uma música intemporal, que trafegara pelos séculos sabe-se lá por quais becos. Talvez pelo *Beco do Mota*, pela *Sentinela*, com as letras brilhantes de Fernando Brant (NASSIF, 2001, p.250).

O conceito de "Hibridismo" que o antropólogo Néstor García Canclini tomou emprestado da biologia, trata dessas "formas particulares de conflito geradas da interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina" (CANCLINI, 2008, p.18). O "híbrido" seria similar ao que alguns tratam como o "sincretismo em questões religiosas", ou a "mestiçagem em história e antropologia" (CANCLINI, 2008, p.19). No processo de hibridização,

“busca-se *reconverter* um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (...). A hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2008, p.22).

A produção do Clube da Esquina se beneficia da hibridização, na medida em que integra diversas expressões culturais em sua estética. Dentre a variada gama de influências, algumas delas assinaladas por nós no capítulo anterior, destacamos aqui as que interessam no estudo sobre a mineiridade: a religiosidade e a negritude.

2.4. "Paixão e Fé"

Fernando Brant relembra, em um ensaio sobre música e mineiridade, como Minas Gerais carrega uma influência religiosa muito pungente em sua música, e de como isso compõe um traço identitário forte ao estado:

Na formação do mineiro, a música é muitas vezes acompanhada pela religião. Assim, as músicas cantadas em latim, o canto gregoriano, as datas solenes comemoradas pela Igreja Católica marcaram profundamente a nossa identidade.

Outras festas importantes, que influenciam mais diretamente o povo e contam com sua participação efetiva, são as do Rosário, as Folias de Reis e toda uma gama de momentos em que a população assume o que é dela. Os cantos, os ritmos, as danças resultam de uma mistura de cultura e povos (BRANT, 2007, p.134).

O saxofonista Nivaldo Ornelas explica – em uma entrevista feita por mim em 15 de março de 2009 - como a influência direta da música religiosa de Minas Gerais veio desembocar na produção dele e do Clube da Esquina:

No meu caso próprio, meu e dos outros, a gente tinha uma cultura forte de evidenciar as folias de reis, o congado, música religiosa. Você sabe que Minas Gerais, Belo Horizonte, tinha várias missões religiosas que vieram da Europa? Tinha missão holandesa... Tinha o colégio Santo Agostinho, ali era uma missão espanhola. Lá em Santa Teresa tem uma igreja que chama Missão Holandesa. Na Nova Suíça (bairro de Belo Horizonte) onde mora minha família e onde eu vivi, (tem) a missão alemã. Ali e Bom Pastor eram as missões alemãs...

Isso era muito forte, a música religiosa mineira influenciou profundamente a música do Tavinho Moura, do Milton, a minha. Então, a identidade mineira, da música popular, começou a formar a partir daí, eu acho. Porque até então era música folclórica, estas manifestações são músicas folclóricas. Música popular mesmo, começou a formar a partir daí. E a do Milton como o seu principal articulador (ORNELAS, 2009).

Em seu texto "Uma religiosidade laica", publicado no livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho, Célio Macedo Alves explica como a religiosidade em Minas Gerais assumiu aspectos diferenciados, com forte influência e contribuições dos diferentes povos que habitavam o estado, além de um aspecto humanizador dos ícones da Igreja característicos da cultura local:

O matiz que a religiosidade, diga-se, "leiga", com forte viés de elementos populares brancos, negros e índios, assume em Minas Gerais é de extrema importância para se compreender a divulgação e aceitação das devoções nessa região surgidas, ou para ela transladas. Nesta perspectiva, é bom ressaltar que uma religião popular não tem que se preocupar "imediatamente" com a salvação eterna, mas deve buscar a realização das múltiplas exigências que a vida cotidiana impõe às pessoas. Entendido dentro desse esquema, o culto dedicado aos santos e à Virgem Maria, principalmente este, assume características bastante peculiares, em que é possível até falar de uma "afetivização" desse culto, a partir do qual o santo participa de uma maneira mais humanizada da vida das pessoas: deixa de ser simples intermediário na graça ou milagre a ser alcançado, e compartilha "humanamente" dos temores, aspirações e alegrias dos fiéis. Em troca, recebe imagens, vestimentas, jóias, altares e festas (ALVES. Apud: COELHO, 2005, p.69).

Um aspecto muito presente na música de Milton, desde o início, é a inclusão de elementos religiosos. Seja nas letras, nas melodias, na escolha de instrumentos, ou mesmo nas capas de discos (a primeira capa que evidencia isso é a do disco de 1969, com o rosto de Milton), o ambiente sagrado se configura em sua obra. Mesmo a altivez da interpretação vocal de Milton sugere algo de transcendência, e já foi mote para diversas metáforas sobre o tema.

Nessa primeira fase de sua carreira, Milton mantém o caráter religioso ainda circunscrito ao catolicismo. Em um momento posterior de sua carreira – um período não abrangido pelo recorte desta dissertação – o músico irá agregar elementos de

religiões africanas e indígenas, compondo assim um panorama religioso bem mais amplo, e conectado com as diferentes matizes culturais brasileiras.

Entretanto, ao ser perguntado sobre sua conexão com o catolicismo (inclusive, o entrevistador cita o disco *Missa dos Quilombos*, uma missa musicada por Milton e escrita por Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, com narrações do então arcebispo de Olinda e Recife, Dom Helder Câmara) (NASCIMENTO, 1982), Milton dá a entender que os elementos católicos de sua obra tinham uma função muito mais política que propriamente religiosa:

Não, não sou não (uma pessoa mística). Eu tenho... não sou e sou, porque o brasileiro dizer que não é, é mentira. O brasileiro é místico, mesmo não sendo. Agora, esses elementos que você citou (o canto gregoriano da música "Sentinela", ou a "Missa dos Quilombos") têm um cunho mais político do que religioso nas minhas músicas, uma coisa de briga com a opressão, principalmente contra o que a Igreja botou em cima da gente, né? O que a Igreja e os padres fizeram e fazem, com a gente do interior principalmente, é uma loucura (NASCIMENTO, 1987, p.68).

A própria Missa dos Quilombos é um bom exemplo da afirmação de Milton. Foi pensada como continuação da *Missa da Terra sem Males*, e ambas eram uma tentativa da igreja católica de se retratar perante os povos negros e indígenas. Essas missas mesclavam mitos e elementos das tradições católicas, indígenas e afro-descendentes, em um tipo de prática que, posteriormente, seria chamada de *inculturação*. Esse termo foi cunhado nos debates da 4ª Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, realizada na República Dominicana entre 12 e 28 de Outubro de 1992 (2009).

A celebração dessa missa chegou a ser proibida pelo Vaticano por cerca de dez anos. Em 2006, no documentário *Missa dos Quilombos*, Dom José Maria Pires afirmou que a justificativa de Roma para a proibição era que a missa "não correspondia ao sentido da eucaristia". Outro fator, contudo, deve ser levado em conta ao se pensar a proibição da Missa: alguns jornais que apoiavam a ditadura militar literalmente alteraram as capas de vários discos, trocando o desenho da cruz pelo símbolo marxista da foice e martelo. Em seguida, jornalistas e militares se

aproveitaram desse fato para acusar Dom Hélder Câmara, Dom Pedro Casaldáliga e todos os envolvidos na obra de apoiarem causas comunistas (PIRES, 2006).

Mesmo confessando a influência da música católica em sua produção, o saxofonista Nivaldo Ornelas é outro que demonstra uma visão crítica em relação a alguns aspectos negativos da presença da Igreja na vida do povo mineiro:

Tem hora que a mineiridade é chata pra caramba, cara (risos)! É uma arrastação de corrente danada, sabe do que eu tô falando? (...) É o seguinte, é uma tristeza contida, ficar alegre não pode! Eu fui pro Rio de Janeiro por causa disso (risos), além do mercado de trabalho. (...) É alegria... Poder sorrir, tem horas que em Minas Gerais não pode sorrir. Agora pode (risos)... (Mas) no meu tempo era tudo velado, a Igreja dominava pra caramba, a semana santa era um horror. Esse lado eu não gosto muito (ORNELAS, 2009).

Na canção "Sentinela", Milton canta sobre um "vulto negro", que vem lhe mostrar "sua dor/ plantada nesse chão", em um trecho que pode ser interpretado como uma referência aos negros escravos que deveriam ser lembrados (NASCIMENTO, BRANT, 1969). Ainda no disco de 1969, a letra de "Pai Grande" sugere uma interpretação nesse sentido, ainda mais por ter sido escrita pelo próprio Milton. O eu-lírico se refere ao pai, e a vontade de ter sua raça para contar "a história dos guerreiros trazidos lá do longe/ sem sua paz" (NASCIMENTO, 1969).

Jesus Martin BARBERO traça, em seu livro "Dos Meios às Mediações", todo um histórico de como as culturas negras foram aceitas e incorporadas pelo mercado:

A "abertura ao mercado", isto é, a criação de um mercado nacional, implica a ruptura do isolamento em que viviam os latifúndios, trazendo à luz, ao torná-la social no plano nacional, a produtividade do gesto negro. Foi quando se chegou à seguinte conclusão: se o negro produz tanto quanto o imigrante, então que se reconheça o valor do negro (MARTIN-BARBERO, 2008, p.242-243).

Muitos senhores de engenho vieram para Minas Gerais na época da descoberta de ouro e diamantes no estado. A mão-de-obra era predominantemente escrava, e contabilizou-se cerca de 500 mil escravos em Minas no auge da economia da atividade. Também nessa época, começaram a se formar os primeiros quilombos,

e no período entre 1710 e 1798, existiram cerca de 120 quilombos no estado (SILVA, 2005, p.72).

Na segunda metade do século XVIII, com a decadência da atividade mineradora, vários senhores passaram a libertar seus negros escravos, desencadeando um surto de alforrias ao longo das Minas Gerais. Houve um esforço por parte dos negros libertos de se integrar à sociedade, e eles os fizeram através de todas as formas que se apresentavam (NERES, CARDOSO, MARKUNAS, 1999).

Uma das formas de os libertos se integrarem à sociedade, fugindo à exclusão, era seguir as regras por ela estipuladas. Por isso, batizavam seus filhos, participavam das irmandades e das procissões, ou ainda adquiriam *status* social por meio da habilidade profissional, pois existia nas Minas uma demanda por artesãos e artistas, em particular por músicos. A maior parte dos construtores de igrejas, escultores de imagens, mestres de torrear ou dourar era constituída de pardos, como foi o caso de Aleijadinho (NERES, CARDOSO, MARKUNAS, 1999, p.77-78).

As vendas, locais onde se podiam comprar utensílios diversos, ouro contrabandeado e ter contato com quilombos, foram o principal meio de abastecimento das populações das vilas e arraiais das Minas Gerais. Além de sua função de subsistência, essas vendas representaram um importante fator cultural, pois diferentes classes e segmentos se integravam naquele espaço (algo parecido com o que acontece na atualidade no Mercado Central de Belo Horizonte):

Ponto de consumo de mercadorias básicas, as vendas tornaram-se lugar de encontro dos vários segmentos sociais que compunham a sociedade mineira da época (garimpeiros, alfaiates, artesãos, pedreiros, ferreiros, etc.), eram lugar de lazer e de alegria, onde se cantavam modas e se jogavam cartas e dados. Nelas, muitas vezes o capitão-do-mato convivia com o escravo, os homens livres pobres com negros forros, as prostitutas declaradas com negras de tabuleiro, os autores de pequenos crimes com soldados da milícia paga (NERES, CARDOSO, MARKUNAS, 1999, p.77).

Tanto as tradições católicas quanto os elementos herdados da cultura africana dos escravos, aparentemente distintos demais para serem fundidos, são o que

Fernando Brant trata como a "espinha dorsal" da música mineira; suas principais forças de formação:

A mistura de tradições católicas com elementos místicos africanos encontrou aqui, nesta farofa de cores e semblantes que somos, o lugar ideal para se materializar. A riqueza da música mineira vem daí; é do beber nessas tradições que está o principal veio da nossa musicalidade (BRANT, 2007, p.134).

2.5. "Minas é o beco do mota"

Na canção "Beco do Mota" (NASCIMENTO, BRANT, 1969), o canto de afirmação da identidade tem não só um papel simplório de cantar as belezas de sua terra, mas também possui um caráter de resistência política. A letra se apropria de um fato acontecido em Diamantina, MG, onde o beco do Mota - que era a zona boêmia da cidade - foi fechado pelo governo.

Clareira na noite, na noite
procissão deserta, deserta
nas portas da arquidiocese desse meu país

profissão deserta, deserta
homens e mulheres na noite
homens e mulheres na noite desse meu país

Aqui, a letra retoma a sonoridade da palavra "procissão", mas falando de uma "profissão" deserta, ou seja, a prostituição que havia no beco do Mota. O trecho funciona como uma metáfora da liberdade que foi coibida naquele local, em relação ao que acontecia naquele momento político em todo o país.

Percebe-se que o evocar da mineiridade em "Beco do Mota" carrega elementos do sagrado e do profano, tratando tanto a "procissão deserta" quanto a "profissão deserta" como expressões típicas de Minas, sem que haja uma gradação de valor de uma ou outra. Assim como o mito de Tiradentes, que foi comentado acima, houve essa tentativa (intencional ou não) de assinalar elementos mineiros fundidos a imagens católicas.

Entretanto, se Tiradentes era uma versão messiânica do caráter libertário a serviço do poder estabelecido, os mitos evocados pelo Clube da Esquina em "Beco do Mota" tratavam da perda da liberdade, cantados por pessoas comuns. Em vez de evocar um pretensível caráter libertário, a canção "Beco do Mota" já era um ato libertário em si, na medida em que desafiava a ditadura militar através das metáforas sobre a destruição da liberdade e dos traços de uma cultura.

No trecho abaixo, as comparações entre um "novo" que se fez "velho", e a "vida" que se fez "morte", são metáforas de toda a regressão pela qual passava o país em seu âmbito social e político. Para aqueles que quisessem insistir em atitudes ditas "subversivas", o aviso era a ameaça de uma "pedra fria", ou seja, a lápide, citada na letra logo abaixo de um verso que fala de morte.

Nessa praça não me esqueço
e onde era o novo fez-se o velho
colonial vazio
nessas tardes não me esqueço
e onde era o vivo fez-se o morto
aviso pedra fria

Aqui, a letra fala da referência que ficou no lugar, uma lembrança de uma liberdade perdida e da coerção, um lugar onde ninguém quer habitar.

Acabaram com o beco
mas ninguém lá vai morar
cheio de lembranças vem o povo
do fundo escuro beco
nessa clara praça se dissolver

Quando a letra declama "um som cortando a noite escura/ colonial vazia", a pronúncia do período "noite escura colonial vazia" evoca tanto uma noite vazia, quanto uma cidade colonial que se encontra vazia. Enquanto a noite vazia e escura pode ser uma referência ao toque de recolher, onde as pessoas não podiam sair de casa à noite, a "cidade colonial escura e vazia" evoca a escassez de liberdade, uma cidade vazia de esperança, que vive na escuridão do medo. Pelas "sombrias" que cercam a cidade, como se fosse um espaço do inconsciente das pessoas, onde

habita o medo, passa uma “estranha romaria” daqueles que foram silenciados com a morte. Aos que ficam, só resta o “lamento” da “água viva”.

Pedra, padre, ponte, muro
e um som cortando a noite escura
colonial vazia
pelas sombras da cidade
hino de estranha romaria
lamento água viva

No final da canção de Milton e Fernando Brant, a letra não deixa dúvidas das intenções por trás das metáforas. O que foi feito naquela pequena “cidade colonial”, em relação à repressão de uma liberdade e de uma democracia, funciona como um microcosmo inserido dentro do macrocosmo maior que é a ditadura militar em todo o Brasil. A frase "viva o meu país", que faz menção aos brados ufanistas propagados pelos militares na época, assume na canção um tom quase irônico:

Diamantina é o Beco do Mota
Minas é o Beco do Mota
Brasil é o Beco do Mota
viva o meu país!

Stuart Hall argumenta que as identidades são formadas a partir de discursos de sentido, inseridos em estórias que versam sobre a nação, retomando a idéia das "comunidades imaginadas" de Benedict Anderson (HALL, 2006, p.51). Ao evocar os mitos de um lugar e inserí-los em uma narrativa, aquele que o faz acaba reescrevendo a história desse lugar, e o sentido dessas histórias acaba influenciando a noção de identidade que permeia aquela cultura. Hall cita uma afirmação de Homi Bhabha, que diz que "as nações, tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente" (BHABHA. Apud: HALL, 2006, p.51). E em seguida, afirma que essas narrativas

forneem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, 2006, p.52).

Músicas como “Beco do Mota”, portanto, fazem parte das narrativas de nação possíveis de serem compartilhadas com todos os membros da mesma identidade. A mineiridade aqui funciona como estopim para se pensar questões de interesse nacional, cantadas de forma universalista. Immanuel Wallerstein diz que

os nacionalismos do mundo moderno são a expressão ambígua (de um desejo) por (...) assimilação no universal (...) e, simultaneamente por (...) adesão ao particular, à reinvenção das diferenças. Na verdade, trata-se de um universalismo através do particularismo e de um particularismo através do universalismo” (WALLERSTEIN. Apud: HALL, 2006, p.52).

Márcio Borges narra, em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, um encontro que aconteceu na cidade mineira de Diamantina, no ano de 1971. Na ocasião, alguns membros do Clube da Esquina estiveram com o ex-presidente do Brasil Juscelino Kubitschek. Eles tiraram fotos juntos e Milton Nascimento cantou a canção “Beco do Mota” para Kubitschek. Fica claro, através da narração de Borges, o caráter de casualidade e informalidade em que o encontro aconteceu; entretanto, as fotos tiradas na ocasião foram posteriormente aproveitadas em um memorial que homenageia JK, exposto em Brasília. O contato entre eles, mesmo que casual, representou um diálogo entre duas gerações de figuras emblemáticas de Minas Gerais.

Antes das gravações do álbum duplo (nota: o disco *Clube da Esquina*), voltamos a Diamantina. A revista *O Cruzeiro* queria realizar uma reportagem conosco e lá estávamos, sempre acompanhados pelo carro de reportagem da revista. (...) Numa pracinha, avistamos uma Kombi com o logotipo da revista *Manchete*. Nós, com *O Cruzeiro*. Por curiosidade nos aproximamos para identificar quem era aquela personalidade que estava sendo fotografada pela outra equipe. Chegamos perto. Elegantemente sentado num banco da pracinha, de terno escuro, sapatos de cromo reluzente, sorriso de modelo profissional, gestos estudados de quem estava acostumado a tais sessões de fotos, lá estava o ex-presidente Juscelino Kubitschek. (...) Após rápida negociação entre as duas equipes de reportagem, as apresentações formais foram feitas e ali mesmo improvisamos uma rodada de seresta. Fernando propôs: - Canta “Beco do Mota”. Nós todos rimos e o presidente, como bom diamantinense e portanto sabedor de que se tratava o beco dos puteiros, riu também. (...)

O presidente deu um sorriso formal: - Vocês são de morte!... (BORGES, 2004, p.259-260)



Da esquerda para direita: Lô Borges, Fernando Brant, Juscelino Kubitschek, Márcio Borges e Milton Nascimento (foto de Juvenal Pereira).

Tanto pelo esforço do grupo em buscar os traços da identidade mineira e trabalhar isso nas canções, quanto por encontros casuais como o que tiveram com Kubitschek, o Clube da Esquina ia traçando sua rota estética e sua expressão regional. O episódio elucida bem o diálogo que o movimento teve com diversos aspectos da tradição mineira, quer seja no âmbito do cotidiano popular, quer seja na sua história, e até no âmbito das grandes instituições reguladoras do poder estabelecido.

2.6. "Vem o povo, nessa clara praça, se dissolver"

Ainda que o Clube da Esquina tenha sido batizado de forma espontânea, a idéia de uma *esquina* aberta ao encontro é uma característica tão marcante da amizade quanto a denominação do *clube*. O letrista Fernando Brant, em uma crônica de 2006, escreveu sobre como as esquinas de Belo Horizonte são oportunas para a prática da amizade:

(...) esquina é lugar de encontro e Belo Horizonte é a cidade das esquinas. As ruas se cruzam a cada cem metros para que as amizades

se façam, se animem, se fortaleçam. (...) No risco do urbanista não poderia faltar esses pontos inumeráveis em que as pessoas se reúnem para trocar impressões, informações, jogar conversa fora. Sair de casa e tomar um rumo de uma dessas confluências é ter certeza de que naquele canto estarão os braços abertos e a voz de um amigo (BRANT, 2006, p.14).

A idéia de um movimento de músicos fica clara através de um texto que Milton Nascimento escreve para o encarte do disco. Ainda que fosse um encontro informal a princípio, percebe-se aqui a existência de um círculo de amigos em torno de um objetivo comum, no que seria posteriormente chamado de "Clube da Esquina":

(...)devendo lembrar também que no "Aqui ó!" a "pá" toda deu palpites. Aliás, a "pá" é essa: *Novelli, Maurício, Robertinho, Luiz Fernando, Helvius, Nelson Ângelo, Toninho Horta e Wagner Tiso*, que formam a "cozinha" e o coro. Fora os palpites, confusões, imposições, "polirritmias", bagunças, viagens a Minas Gerais, "garrafas esvaziadas" de um indivíduo chamado *Naná e Fernando e Márcio*, meus grandes amigos. Ah, ia esquecendo. Ainda tem: *David, Ronaldo, Zé Ricardo*. A colher de chá dos maestros *Orlando Silveira e Gaya*. E a voz do *Toninho* no "Aqui ó!" (NASCIMENTO, 1969).

Como Milton era indeciso quanto aos elementos inovadores que ele vislumbrava, frutos de uma intuição sagaz, um processo longo foi necessário para que, aos poucos, ele fosse descobrindo e afirmando sua verdadeira identidade enquanto artista. Ele comenta essa insegurança inicial em uma entrevista, feita por Márcio Borges, seu amigo e letrista, em novembro de 1998:

(...) Então a gente foi assistir ao show de um grupo lá (no clube Berimbau, em Belo Horizonte) e eu quase caí pra trás, porque eles tocaram músicas que eu e o Wagner tocávamos, mas de uma maneira completamente diferente da nossa. E eu peguei, fiquei desesperado. Falei: "Pó! Tenho que aprender tudo de novo!" E aí, nessa época, eu tocava com Marilton (Borges, irmão de Lô e Márcio Borges), seu irmão, e o Marcelo Ferrari, o Turinha, que era um puta percussionista. E depois eu fui conhecendo o pessoal, mas quando saí cabisbaixo eu falei pro Marilton: "Eu tenho que mudar tudo, tenho que aprender tudo de novo", aí o Marilton falou: "Você está louco? Tem que tocar desse jeito aí" (NASCIMENTO, 1998, p. 34).

Enquanto Milton ia se tornando mais confiante de seu talento e sua originalidade, os amigos e integrantes do futuro Clube da Esquina aos poucos

assumiam importantes papéis nas gravações. Toninho Horta, ainda um artista desconhecido, cede a Milton sua composição “Aqui Ó!”, com letra de Fernando Brant. Não só Milton abre mais espaço para seu caráter de intérprete de seus amigos e parceiros, mas também a letra de “Aqui Ó!” se torna, ao lado de “Beco do Mota”, uma das primeiras músicas que cantam Minas Gerais de modo mais explícito (mais detalhes sobre essa canção no capítulo 3).

Ao ser perguntado sobre "Aqui Ó!", Fernando Brant fala de sua visão de Minas como um estado repleto de nuances: " Minas tem essas características múltiplas: é conservadora e progressista, nela vivem a posição, a oposição e a síntese. Mas isso eu sei é hoje" (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.61). Nessa declaração, de certa forma Fernando Brant reitera uma percepção que a autora Helena Bomeny chama de “duplo em confronto”, que, em sua teoria, se revela um elemento-chave na formação da mineiridade:

A ligação entre história e literatura, a relação entre ciência e verdade, a antinomia entre verdadeiro e falso, na forma como o conhecimento científico dele se apropria, a disputa recorrente entre matrizes e matizes conflitivos em nossas escolhas cotidianas, tudo isto reconhecemos naquele universo que impregna o duplo em confronto que jamais abandona a mineiridade, a não ser por um artifício discursivo (BOMENY, 1994, p.24).

No ensaio *música e mineiridade*, Fernando Brant ressalta essa "ambiguidade" característica do mineiro, a qual Bomeny trata como "duplo em confronto". Citando o poeta Affonso Ávila, ele aprofunda ainda mais à idéia de como a identidade do mineiro se compõe a partir dessas diferenças:

Refletindo sobre o sentimento e a cultura dos mineiros, o poeta Affonso Ávila afirma, em entrevista ao Estado de Minas no Caderno Pensar, de 10 de março de 2007, que "somos um povo festivo, extremamente criativo, temos uma visão sensual da vida, mas ao mesmo tempo somos recolhidos e conservadores do ponto de vista social e ideológico. É essa dualidade barroca, a meu ver, que caracteriza a chamada mineiridade". (...) Essa ambiguidade se encontra em tudo em que botamos a mão, em tudo o que o mineiro se propõe fazer. É um andar com os pés bem firmes no chão e os olhos vislumbrando os sonhos, os projetos, a distância, a criação. É conviver e ser o barro do chão, mas enxergar o mundo. Somos, os artistas mineiros, uma espécie de doido da montanha, a viver o

cotidiano do nosso lugar e a contemplar a Terra e os homens, aqui do alto (BRANT, 2007, p.129-131).

Para Brant, um dos polos que completa a mineiridade não necessariamente anula o outro. O ponto de vista do integrante do Clube da Esquina confirma a postura do movimento de agregar diversidades, influências, amizades. O que a princípio pareceria contradição, se torna integralidade, através de uma ótica abrangente sobre a cultura de seu estado.

Temos a alegria festeira, que se exprime em música nas cerimônias sacras e nas profanas. Sabemos festejar, mas a primeira impressão que guardam de nós é a que somos tristes e macambúzios, fechados em melancolia, reza e dor. Somos isso e muito mais. (...) Até porque eu também sou produto dessa mistura maluca de mato e cidade, interior e metrópole, missa cantada e cantigas de roda, rádio Nacional e viola na roça, quintal e mundo (BRANT, 2007, p.130-131).

Ainda na canção "Aqui Óh!", Fernando Brant escreve que "Em Minas Gerais/ alegria é guardada em cofres, catedrais" (HORTA, BRANT, 1969). O verso pode ser interpretado a partir do mito do mineiro comedido e desconfiado, que, motivado pela precaução, guarda sua alegria escondida de outras pessoas. Mito que pode ter origem nos hábitos dos imigrantes judaicos, ou *crístãos-novos*, que ajudaram a formar o estado.

Também conhecidos como *marranos*, esses judeus foram convertidos no processo moderno da aliança entre Igreja e Estado, e dispersaram-se pela Europa, próximo ao Mar Mediterrâneo, e muitos vieram viver no Brasil (CALVO, 2007, p.80).

A maior ou menor intensidade das migrações para o Brasil e para as Minas coincide com o aumento do incentivo brasileiro para atrair estrangeiros (apoiados, por exemplo, na busca do elemento branco europeu, na metade do século XIX) e também nos fatores externos como as crises diversas e o aumento na discriminação e perseguição aos judeus, evidenciados nos vários *pogroms* e no holocausto (CALVO, 2007, p.84).

Os judeus que vinham de Portugal buscavam, em grande parte, uma vida de riquezas e aceitação social que lhes foi negada na Europa, onde apenas os cristãos

de nascimento podiam almejar ascensão social. Eles vinham para o Brasil com a esperança de enriquecer e de se inserir socialmente em um novo contexto.

Entre os judeus espanhóis, a necessidade mais urgente era a de fugir das perseguições da Inquisição Espanhola, e eles o faziam por meio de percursos clandestinos ou oficiais. Neusa Fernandes menciona documentos como o *Itinerário Geográfico*, publicado em Sevilha, em 1732, por Francisco Torres de Brito, e que continha roteiros para os cristãos-novos que quisessem viajar para as minas de ouro e diamantes (FERNANDES, 2000).

Uma possível origem para a desconfiança do mineiro talvez seja herança dos marranos, que carregavam o medo da descoberta da identidade judaica e das ameaças da inquisição, ainda que estivessem vivendo em uma nova terra. Consequentemente, assumiram um lastro cultural que não era o seu, e se tornaram mais uma vez marcados pela diferença, como afirma Júlia Calvo ao citar Anita Novinsky:

Novinsky (2000) destaca que o volume de bens era uma forma de ingresso dos cristãos-novos nas elites locais. No Brasil, podia-se "branquear a pele" por meio da riqueza e assim "apagar a mancha" do sangue judeu. (...) Em síntese, o cristão-novo, apesar do temor da Inquisição ainda persistir, esteve mais ativo na sociedade mineradora, em concordância com os ventos modernizantes vindos da Europa. O enraizamento, que localiza, identifica, e sistematiza os grupos étnica e culturalmente, facilitado pela ausência de isolamento e de perseguição constante, promove maior assimilação. Entretanto, no processo de integração e assimilação, o cristão-novo se distancia das raízes que identificam sua origem. Em contrapartida, passa a compor uma sociedade marcada pela religiosidade cristã, com a qual não se identifica nem será identificado. Mesmo participando socialmente, não será integrado, de fato, aos cristãos e, portanto, continuará sendo o "diferente" numa sociedade oficialmente cristã. (...) Os cristãos-novos conquistam seu espaço na sociedade e se tornam peça fundamental na construção social, econômica e administrativa. Marcam a consolidação da cultura mineira, mas permanecem na fronteira, já que, como afirmou Novinsky, continuam na situação de "homem dividido" (nem reconhecidamente judeu, nem reconhecidamente cristão) (NOVINSKY. Apud: CALVO, 2007, p.86-87).

Esse aspecto de "homem dividido" reitera a lógica do "duplo em confronto" da qual fala Helena Bomeny acerca da mineiridade. Representa bem as ambiguidades específicas que podem ser pensadas ao se tratar da identidade de Minas Gerais.

Nivaldo Ornelas, músico do Clube da Esquina, comenta a influência dos imigrantes judeus na formação da cultura do estado:

Minas Gerais é o seguinte: A Europa mandou tudo de pior que tinha, e de melhor pra cá, né? (risos) Mas o de melhor vingou, sabia? E quando a Igreja começou a encontrar ouro aqui em Minas Gerais, a Igreja era muito forte politicamente, e tomou conta do ouro. As provas tão aí (aponta para a Igreja São Francisco, na frente de onde estávamos sentados). Atrás desse ouro vieram os cristãos-novos, judeus convertidos ao catolicismo que eram perseguidos. A partir da idade média eram perseguidos, então eles fugiam, os cristãos novos e os ciganos. E chegaram ao leste europeu, Península Ibérica, Portugal e Espanha, (e depois) chegaram no Brasil. E vieram pra Minas Gerais. (...) O mineiro é calado, ele ouve tudo que tem pra falar, mas ele só fica com o que ele sabe, que acha que é. Ele não fala nada, concorda, mas no fundo ele sabe que não é (risos). Político mineiro que muito antes pelo contrário, procede (risos) (ORNELAS, 2009)!

Outra versão para o caráter "calado" e "desconfiado" associado ao mineiro é discutida por Liana Maria Reis, em um artigo chamado *Mineiridade: identidade regional e ideologia*, onde a autora aponta explicações históricas para alguns mitos de Minas Gerais:

Das várias características dos mineiros, duas são bastante conhecidas: é comum ouvir que o mineiro trabalha em silêncio e é desconfiado. Qual a origem dessas afirmações? As raízes dessas imagens remetem à história das regiões mineradoras. A cobiça da metrópole portuguesa em explorar as riquezas mineiras, ouro e diamantes, levou à implantação de um aparato burocrático-administrativo de cunho fiscal-tributário que sobrecarregava as populações mineradoras com inúmeros impostos e taxas, além do tributo específico sobre a atividade mineradora, o "quinto". Ciente, entretanto, da impossibilidade de fiscalizar populações tão heterogêneas e culturalmente diferentes, bem como todos os mineradores e escravos, a metrópole incentivava a delação. Por exemplo: o vassalo que denunciasse outro que estivesse contrabandeando ouro receberia um terço do contrabando apreendido. Essa política atingia também os escravos. Quando da implantação do sistema de captação em 1735, o regimento assegurava a carta de liberdade ao escravo que denunciasse seu senhor, se este não o tivesse registrado nos livros. Também o sesmeiro, se descobrisse ouro em suas terras, onde eram desenvolvidas as atividades agropastoris, deveria imediatamente avisar as autoridades para que houvesse a repartição da terra em datas mineiras, o que muitas vezes não ocorria, a não ser que a descoberta se tornasse de conhecimento público. Portanto, o mineiro da região das minas deveria ser esperto, trabalhar sem muito alarde para não chamar a

atenção, e desconfiado de todos os outros vassallos, fossem senhores, libertos ou escravos (REIS, 2007, p.90-91).

Percebe-se que a forte influência da burocracia e das taxações sobre a população civil das Minas do século XVIII acabou forjando uma marca da identidade de seu próprio povo. Novamente associando com a canção "Aqui Ó!", percebe-se nos versos "tem benção de Deus/todo aquele que trabalha no escritório" (HORTA, BRANT, 1969) menções a dois aspectos relacionados com a mineiridade: além do sentimento de religiosidade, uma presença forte dos aparatos estatais e burocráticos. Aparatos de um Estado que segue, desde tempos idos, remanejando e atualizando um discurso de legitimação dos mitos mineiros, como forma de assegurar seu poder e sua relevância política. Liana Maria Reis trabalha com esta proposta em seu artigo sobre mineiridade:

A idéia central deste artigo é a de que a mineiridade é uma construção imaginária, com base na história, elaborada por uma elite política que se apropriou de fatos históricos regionais e, portanto, de particularidades de uma região de Minas, tornando-a universal, reconhecida pelos brasileiros e mineiros, para preservar-se no exercício do poder, mantendo seus privilégios. Essa elite elaborou uma auto-imagem com atributos originados do passado e reconstruídos para legitimar sua diferença em relação aos outros políticos brasileiros (REIS, 2007, p.90).

A consolidação da presença estatal no cotidiano da sociedade civil em Minas Gerais que se assinala na modernidade é resultado de um processo secular, que teve início quando se descobriu o potencial de produção mineral mineiro, no início do século XVIII. Em todo o país, a economia açucareira dava lugar à economia mineradora, e por Minas Gerais abrigar as maiores jazidas de ouro, o processo no estado foi mais intenso. Contudo, Minas tinha fama de ser uma terra "de tumultos e motins, tumba da paz" (STARLING, 1986, p.83), e isso se tornou um problema quando a metrópole começou a implantar as minerações na região (PAULA, 2000, p.34).

O impedimento da construção de cidades foi um dos mecanismos pelos quais a metrópole conseguiu impor uma maior fiscalização em Minas. Eram medidas

consideradas necessárias, para evitar alguns problemas ocorridos no período da expansão agrícola. Apesar do potencial urbano e do crescimento demográfico mineiro, que durante os séculos XVIII e XIX foi a região mais urbanizada e populosa do Brasil, só Mariana se tornou cidade, em 1745 - e mesmo assim porque a legislação brasileira obrigava que vilas que fossem sede de bispado deveriam se tornar cidades (PAULA, 2000, p.34). João Antônio de Paula cita Edmundo Zenha, que diz que

É digno de registro o fato desta considerável expansão urbana, em Minas Gerais, não ter conhecido senão uma localidade com o título de cidade. (...) Ao discriminar Minas, impedindo-a de ter cidades, buscava-se maior controle da região já que, entre outras restrições, os habitantes de vilas estavam proibidos de usar a pistola, a faca de ponta e o punhal, que eram privilégios apenas dos moradores de cidades (ZENHA. Apud: PAULA, 2000, p.34).

Assim, percebe-se que o potencial de urbanização na Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX foi sufocado, para atender aos interesses de enriquecimento do Estado. Consequentemente, as regiões brasileiras que apresentavam uma expansão demográfica considerável, eram alvo da presença estatal; ainda mais se houvessem outras razões econômicas e políticas. Minas Gerais tinha uma abundância de ouro e minerais preciosos, amplo crescimento demográfico e se situava em um ponto estratégico no país. Era mais que o suficiente para justificar uma intervenção em suas terras (PAULA, 2000, p.34). Voltando a Liana Reis, citamos o trecho em que ela diz que

Imprecisa geograficamente, composta por vilas e arraiais imersos em terras devolutas e sesmarias, nas quais expandiram-se atividades agropastoris, Minas se tornou a "menina dos olhos" da metrópole. Transformou a história colonial ao demandar o desenvolvimento de outros setores produtivos – em regiões externas e internas – e desviou o eixo econômico da América portuguesa para a região sudeste (transferindo a sede administrativa de Salvador para o Rio em 1763). Concentrou um número enorme de habitantes vindos de várias partes de Portugal, da colônia e do continente africano (REIS, 2007, p.91).

Os esforços para conter as insurreições e os motins não tiveram tanto êxito quanto se esperava. A mais famosa das rebeliões, conhecida como Inconfidência Mineira, foi arquitetada, sobretudo, por homens poderosos. A maioria dos imigrantes que vinham para as Minas nos séculos XVIII e XIX eram motivados por desejos de enriquecimento rápido. Outro fator, este responsável por atrair escravos para o estado, era as condições mais favoráveis para a emancipação. Percebe-se como Minas se tornou um local associado com a questão da *liberdade*, em aspectos políticos, econômicos e sociais (REIS, 2007, p.92).

Na historiografia brasileira e mineira é quase consensual a idéia de que as Minas eram mais democráticas ao possibilitar ao indivíduo sem posses aventurar-se, nas mesmas condições de um senhor de cabedal, na atividade mineradora e enriquecer-se, ao contrário do senhor de engenho, que necessitava de vultuosos investimentos para os seus empreendimentos. As Minas ofereciam também melhores condições históricas para o escravo alforriar-se. Esse conhecimento acadêmico, baseado em dados empíricos, reforça a idéia de que o mineiro é mais liberal e mais democrático do que os outros brasileiros (REIS, 2007, p.92).

Uma das estratégias utilizadas para conter os problemas que surgiam conforme Minas Gerais ia se expandindo foi o de evocar alguns mitos "fundadores" do estado, em uma tentativa de interferir e modificar os estereótipos e movimentações culturais que se formavam. Como foi tratado no início do capítulo, a "reapresentação" do mito de Tiradentes - incluindo a reinvenção de aspectos que remetiam ao messianismo católico e ao idealismo libertário - foi uma das primeiras ações empreendidas por intelectuais e políticos mineiros nesse sentido. Seu sucesso certamente foi fator preponderante para que o processo "oficial" de reescritura das tradições se tornasse essencial na manutenção do poder estatal.

No livro *A Invenção das Tradições*, o historiador Eric Hobsbawn conceitua o que seria uma "tradição inventada", quais as circunstâncias recorrentes para que essa invenção seja divulgada (em detrimento dos fatos), e exemplifica a quais propósitos essa prática favorece:

Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN, RANGER, 1997, p.9).

A atividade memorialística cumpre um papel ao contexto presente; para o bem ou para o mal. Os fatos sempre estão passíveis de reinterpretação, e o modo como essas leituras são feitas podem influenciar sobremaneira a reflexão e a ação de um povo em determinado tempo. No capítulo seguinte, mostraremos como o Clube da Esquina optou pela via da memória de Minas como contestação ao regime militar. Nesse capítulo, contudo, não poderíamos deixar de abordar aspectos dessa questão; afinal, as identidades utilizam da memória como um de seus principais combustíveis. Como afirma Michael Pollak, "podemos dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade" (POLLAK, 1992, p.204).

Capítulo 3 – Travessia de Imagens: a atividade memorialística do Clube da Esquina

Nos capítulos anteriores, investigamos não só a relação do Clube da Esquina na modernidade e o lastro diverso de influências que eles assumiram, mas também como a identidade mineira foi abordada pelo movimento. Nesse terceiro capítulo, iremos tratar do uso da memória de Minas como alternativa ao projeto da ditadura militar. Os rastros de memórias da mineiridade serão analisados, sobretudo, através das letras das canções “Sentinela”, “Ponta de Areia”, e “Milagre dos Peixes”, de Milton Nascimento e Fernando Brant; e “Aqui, Ó!”, de Toninho Horta e Fernando Brant.

Através das teorias de Walter Benjamin (1993) e Eclea Bosi (2003), que tratam da memória e da identidade cultural, pretendemos ler as letras dessas canções como verdadeiros documentos das marcas de mineiridade, mediadas pelas próprias vivências dos compositores. Estes estudos pretendem reafirmar uma vocação quase intrínseca das Gerais; a de preservar e guardar os traços de passado do estado (e, conseqüentemente, da nação) para as gerações vindouras.

Bem ao modo dos escritores memorialistas mineiros, a obra do Clube da Esquina desempenhou um papel de lembrar e reinventar uma Minas Gerais que os músicos acreditavam estar se descaracterizando. Conscientes de seu papel artístico, os integrantes do movimento não se pautaram por uma obra de cunho panfletário, optando por uma contestação alternativa, através da utopia, da liberdade, e sobretudo, da memória.

3.1. – Os Sentinelas da Memória

Como comentado no capítulo anterior, acreditamos que o terceiro disco de Milton, de 1969, é o primeiro trabalho em que os elementos de mineiridade se mostram mais evidentes, sem a sutileza dos outros dois trabalhos. Talvez motivado pelas contingências políticas e sociais pelas quais o país passava, os compositores

do Clube da Esquina começaram a trabalhar com elementos memorialistas, com o intuito de preservar uma mineiridade que a ditadura militar ameaçava destruir, com a implantação de seu projeto político calcado na industrialização e na repressão às iniciativas culturais libertárias. Sob esse aspecto, a canção “Sentinela” pode talvez ser considerada a primeira música do artista a assumir a tarefa memorialista de forma mais efetiva.

Morte vela sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se vai
Revejo nessa hora tudo que ocorreu, memória não morrerá

Vulto negro em meu rumo vem
Mostrar a sua dor plantada nesse chão
Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e flor
Histórias vem me contar

Longe, longe, ouço essa voz
Que o tempo não vai levar

Precisa gritar sua força é irmão, sobreviver
A morte inda não vai chegar, se a gente na hora de unir
Os caminhos num só, não fugir e nem se desviar
Precisa amar sua amiga, é irmão e lembrar
Que o mundo só vai se curvar
Quando o amor que em seu corpo já nasceu
Liberdade buscar,
Na mulher que você encontrar

Morte vela sentinela sou
Do corpo desse meu irmão que já se foi
Revejo nessa hora tudo que aprendi, memória não morrerá

Longe, longe, ouço essa voz
Que o tempo não vai levar (NASCIMENTO, BRANT, 1969)

Em "Sentinela", não só Milton Nascimento e Fernando Brant se propunham a explorar e aprofundar a sombria condição de um amigo entregue a morte, como o faziam de maneira bem peculiar. A começar pela letra, que apresenta uma métrica irregular em seus versos de tamanhos variados, além de poucas rimas. A melodia é arrastada e triste durante toda a canção, assumindo um clima quase amargo – certamente um reflexo dos tempos em que foi composta. Logo após o primeiro refrão, os rumos harmônicos da canção se tornam imprevisíveis, e os belos versos de Fernando Brant ficam a mercê da destreza melódica de Milton.

Sentinela é o nome de uma cachoeira que fica na cidade mineira de Diamantina, onde Fernando Brant morou dos quatro aos nove anos (VILARA, 2006, p.96). Entretanto, o significado de sua letra aparentemente tem pouco a ver com isso. A canção foi lançada um ano depois de ter sido decretado o AI-5³ pelos militares, sendo a primeira faixa do disco *Milton Nascimento*, de 1969. Na verdade, ela foi composta pouco antes do anúncio do decreto, o que lhe confere um ar de prenúncio do contexto do Brasil dali em diante. Fernando Brant comenta sobre essa música, em uma entrevista contida no livro *Palavras Musicais*:

“Sentinela” foi uma viagem imaginária, onde aproveitei uma referência pessoal para falar também da realidade política brasileira daquele momento, final dos anos 1960. A letra é um pouco anterior ao AI-5. Em princípio, eu tinha falado com o Bituca que iria fazer uma homenagem ao Seu Francisco, que servia café lá no Juizado de Menores, onde eu trabalhava. Para mim o Seu Francisco era um tipo de pessoa que significava um monte de coisas, um sábio. Era um cara do povo que estava vivo e forte, mas imaginei a história dele mais para frente, o dia de sua morte, o velório, e o que aquilo representava para mim. (...) Mas por isso mesmo, por ele ser esse irmão querido, eu tinha que continuar, ser fiel à memória dele (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.67).

Na iminência de uma repressão política ainda mais aguda que se apontava, Fernando Brant e Milton Nascimento vão, aos poucos, tomando consciência de seu papel através da música: muito além de cantar as belezas de seu estado, é documentar fatos e aspectos de Minas Gerais que, como diz a letra de Sentinela, "o tempo não vai levar" (NASCIMENTO, BRANT, 1969). Walter Benjamin, em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, fala sobre a importância dos genuínos relatos transmitidos de geração em geração:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes com narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado,

³ Ato Institucional no5, decretado pelo governo militar em 13/12/1968, cerceando todas as liberdades democráticas no país, inclusive o direito a livre expressão.

hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência (BENJAMIN, 1993, p.114)?

Neste ensaio de Benjamin, o alvo de suas idéias são as guerras, as ações militares, e toda a mazela que deixaram, toda a herança de silêncios traumáticos, de experiências que não podiam ser nem mensuradas nem transmitidas, todo o apagamento histórico através da barbárie. Da mesma forma, as ações da ditadura militar no Brasil visaram a implantação de um modelo progressista, que minava a democracia e a liberdade de expressão em prol de um suposto desenvolvimento tecnológico e industrial. No âmbito cultural da nação brasileira, pagou-se um preço alto por isso, apesar dos esforços de inúmeros artistas e intelectuais que tentaram, direta ou indiretamente, seguir na contramão do conservadorismo apregoado pelos militares. Wander Melo Miranda fala tanto sobre este contexto histórico quanto sobre a posição que foi tomada pelos escritores memorialistas mineiros à respeito disso:

Uma primeira coincidência de datas não deixa de ser sugestiva: *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, e *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, foram publicados no ano emblemático de 1968, o mesmo do início da redação de *Baú de ossos*, como indicam as datas registradas no final do livro. Visto com os olhos de hoje, o fato merece destaque, uma vez que permite ler o texto tardio dos modernistas mineiros como uma forma de intervenção performativa no âmbito das representações do nacional impostas de forma autoritária pela via pedagógica, quando do recrudescimento das forças totalitárias no país (MIRANDA, 1998, p.420/421).

A composição de "Sentinela" pode ser incluída nessa "coincidência de datas", da qual Miranda trata. A população civil, principalmente os jovens, uniam forças para lutar por suas utopias de revolução, inspirados pela emblemática manifestação de Maio de 1968 da França. De acordo com Sílvio Benevides,

O Maio de 1968 foi uma grande irrupção popular ocorrida na França, e desencadeada pelos estudantes. A princípio, se tratava de uma manifestação exclusivamente estudantil. Os universitários franceses, inspirados pela resistência dos camponeses vietnamitas, saíram às ruas para reivindicar mudanças na estrutura do ensino, considerada, por eles, ultrapassada e obsoleta. (...) Aos 31/05/1968, depois de negociações e acordos entre sindicalistas, estudantes, patrões e membros do governo, o movimento chegou ao fim, configurando-se não como uma revolução política e social, como concebe o marxismo clássico, mas, certamente,

como uma revolução cultural que interferiu e, de certa forma, modificou tanto os padrões comportamentais quanto a tradição política, uma vez que o Maio de 1968 francês não foi desencadeado por sindicatos ou partidos (BENEVIDES, 2006, p.39).

Fernando Brant, na entrevista supracitada, relembra a letra da canção “Sentinela” distinguindo os discursos que estão ali contidos, tanto no âmbito pessoal quanto político, e reafirmando suas intenções memorialistas e contestatórias:

Quando a letra fala “Precisa gritar sua força, é irmão/ sobreviver / a morte inda não vai chegar / se a gente na hora de unir / os caminhos num só / não fugir nem se desviar”, essa é uma referência política. Quando escrevo “Precisa amar sua amiga, é irmão / e lembrar / que o mundo só vai se curvar / quando o amor que em seu corpo já nasceu / liberdade buscar / na mulher que você encontrou”, aí já é uma coisa mais da vida, do particular. No final, misturo as duas **narrativas** (grifo meu). Dizer “Longe, longe ouço essa voz / que o tempo não vai levar”, significava preservar a lembrança do amigo e também ter a certeza de que a voz democrática acabaria por derrotar o silêncio desejado pela ditadura militar (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p. 68).

Muito mais que um exercício poético, a letra de Fernando Brant exprime o desejo de preservar aspectos da identidade de Minas Gerais que precisavam ser lembrados às gerações futuras. Inseridas na letra, perpassam narrativas diversas, que resignificam a lembrança do passado sem recorrer à nostalgia. Os versos destacados por Brant suscitam ações de dimensões cotidianas igualmente pertinentes, que vão do político ao pessoal.

O papel do memorialista, porém, envolve armadilhas. Existe o risco de seu trabalho não apresentar ressonância com as memórias coletivas, por várias razões. Assim, é imprescindível que hajam "pontos de contato" entre o que o relato memorialístico evoca, e as lembranças coletivas, como alerta Halbwachs:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 1990, p.12).

Wander Melo Miranda comenta o papel dessas narrativas, situando este aspecto, entretanto, no contexto dos escritores memorialistas mineiros.

(...) Habilidade artesão-narrador que é, o memorialista restaura assim, por derivação, o gesto inaugural que institui sua prática, ao fazer dela o ato de colocar o vazio originário em forma de linguagem. Entre o distanciamento e o pertencimento Minas vira então metáfora: lugar de transporte e travessia de imagens que não se deixam imobilizar e onde a tradição se afirma como “*tra-dizione*”, no sentido de transmissão e interpretação de mensagens. Talvez possamos entender assim o *conselho* (benjaminiano) dos velhos modernistas mineiros, na medida em que postulam a sobrevivência do narrador como instância de interação entre diferentes gerações, consideradas como possíveis sujeitos de um processo de significação performativa, ao invés de objeto histórico de uma pedagogia nacionalista (MIRANDA, 1998, p.421).

Nos tensos tempos da ditadura militar brasileira, o ideal de progresso econômico e industrial se configurava uma meta, e sua ação solapou as iniciativas populares e civis como um trator sobre o formigueiro. Walter Benjamin utiliza-se da metáfora da “cultura de vidro” ao se referir às civilizações ansiosas por um ideal contemporâneo tecnológico, e por que não dizer, tecnocrata, burocratizado, domado.

Mas, para voltarmos a Scheerbart: ele atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua “gente”, e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis (...). Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro em geral, é o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade (BENJAMIN, 1993, p.117).

Para Helena Bomeny, era dever do estado propiciar aos cidadãos o que eles necessitavam. O problema era que essas necessidades eram avaliadas sob uma perspectiva estatística, quantitativa, objetiva, que não mensurava a importância do âmbito cultural, da individualidade e suas expressões. Todo o projeto que o Estado Novo getulista tinha para a área cultural e educacional, iniciado por Francisco Campos e continuado por Gustavo Capanema, se amparava em uma noção de tradição, de valores oriundos das ciências humanas, por mais que guardassem a semelhança com a ditadura no que concerne a um controle por parte da burocracia estatal (BOMENY, 1994, p.27-28). A dimensão local, incluindo nesse aspecto a mineiridade, teve um espaço nesse projeto que a ditadura não permitiu; tanto é

verdade que os próprios modernistas mineiros estavam na linha de frente da elaboração do projeto original do Estado Novo.

O Clube da Esquina é um movimento cuja trajetória não tangencia o período ditatorial, como o modernismo mineiro que surgiu antes; mas nasce no próprio interior do período, traçando um vértice cultural no âmago da repressão, repaginando na prática musical o sonho emudecido e reprimido que nascera na década de 30 no âmbito literário. No exercício poético contido nas letras, abre-se toda uma nova expressão narrativa e memorialista, que também poderia ser pensada naquele contexto como revolucionária. Não só uma revolução meramente estética ou contestatória, mas o que pode ser pensado como um passo à frente, no que concerne a uma expressão de identidade mineira, que se apropria da tradição ao mesmo tempo em que a reinventa, a remodela.

3.2. O “duplo” em conflito

Ao entrevistar Fernando Brant em seu livro *Palavras Musicais*, Paulo Vilara questiona o letrista sobre a canção "Aqui Ó!", que trata de uma Minas Gerais plural, multifacetada, que convivia com “um certo jeito mineiro de ser, um viver contido nas tradições da religião, do trabalho burocrático, seguro, e do bom comportamento de quem namora(va) sob controle na varanda” (VILARA, 2006, p.61). Para Brant, " 'Aqui, Ó!' é uma canção de juventude, uma brincadeira com aqueles que reclamavam de nossa terra, que se diziam cercados e impedidos pelas montanhas. É também uma crítica ao conservadorismo" (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.61).

A letra da canção, que foi musicada pelo guitarrista Toninho Horta, abrange diversas metáforas e significações, não somente sobre o passado de Minas Gerais, mas sobre o cotidiano dos habitantes do estado. Ainda que seja breve, "Aqui Ó!" foi uma das primeiras canções do Clube da Esquina cuja letra reunia elementos claros de mineiridade:

Ó Minas Gerais
um caminhão leva quem ficou

por vinte anos ou mais
eu iria a pé, ó meu amor
eu iria até, meu pai
sem um tostão

Em Minas Gerais alegria é
guardada em cofres, catedrais
na varanda encontro o meu amor
tem benção de Deus
todo aquele que trabalha no escritório
bendito é o fruto dessas Minas Gerais,
Minas Gerais (HORTA, BRANT, 1969)

Melodicamente, "Aqui Ó!" retoma o vocabulário da bossa nova, influência fundamental do compositor Toninho Horta. As harmonias imprevisíveis, emprestadas do jazz, se fundem ao suíngue do samba, e o resultado soa convincente e cativante. A melodia alegre potencializa as ironias da letra, que longe de serem amargas, tentam abordar alguns aspectos característicos de Minas Gerais.

Helena Bomeny, em seu livro "Guardiães da Razão", fala da tensão que perpassa o mineiro, e da sua situação de "duplo em conflito", através do dilema da "permanência do homem rural dentro do cidadão urbanizado" (LIMA, 1945, p.41). Para ela, interpretações conciliatórias, como essa de Alceu Amoroso Lima (mencionada em mais detalhes no capítulo anterior), se comporiam como um esforço de camuflar a duplicidade da condição do mineiro:

A mineiridade seria (para Amoroso Lima) a fórmula a que se chegou como arranjo momentâneo e conciliatório de um confronto, este sim, permanente, provocado pelo contraste, as divisões dentro de Minas, as disputas entre projetos intelectuais, enfim, os dilaceramentos implicados nos processos de formação de identidade. Simmel refere-se a tal processo sociológico qualificando-o de "harmonia conflitual". Max Weber insiste em sua recorrência, afirmando a permanência dos processos conflitivos na vida social. Em qualquer das duas matrizes o que transparece é a irreversibilidade do conflito (BOMENY, 1994, p.22).

Sobre os mitos da mineiridade, pode-se pensar, a princípio, na idéia de uma unidade dentro do estado, de um refúgio à fragmentação e ao caos que assola o mundo moderno. Carregadas de ufanismo e de certo ranço conservador, essas maneiras de pensar Minas Gerais encobriram uma série de lutas ideológicas, políticas, intelectuais, e econômicas. Só mais recentemente, estudos acadêmicos

sobre a mineiridade vieram questionar e jogar luz sobre essa Minas como um “círculo geográfico do centro”, tal qual afirma Antônio Candido (CANDIDO, 1982, p.29). Pedro Nava, citado por Wander Melo Miranda, desmistifica essa abordagem, e fala de um estado mais excludente e dividido do que propriamente unificado:

No fundo, bem no fundo, o Brasil para nós é uma expressão administrativa. O próprio resto de Minas, uma convenção geográfica. O Triângulo já não quis se desprender e juntar-se a São Paulo? Que se desprendesse... E o Norte já não pretendeu separar-se num estado que se chamaria Nova Filadélfia e teria Teófilo Otoni como capital? Que se separasse... (NAVA. Apud: MIRANDA, 1998, p.420)

Em seguida, no mesmo texto, Miranda comenta a afirmação:

Que Minas são essas que não se integram numa imagem estável e em que solo, senão o da ideologia, se enraiza o mito da mineiridade? (...) A opção crítica pela mineiridade como modelo interpretativo mostra-se, pois, insatisfatória, uma vez que, ao ser posto em operação, tal modelo acaba geralmente por reforçar estereótipos como a nostalgia da origem, a reiteração dos valores e da família patriarcal, a aversão às mudanças sociais e a incorporação de uma temporalidade mítica e abstrata (MIRANDA, 1998, p.420).

O modelo interpretativo de Alceu Amoroso Lima, imbuído de um orgulho ufanista e heróico sobre Minas Gerais, marcou por muito tempo certo consenso do papel do estado num contexto nacional mais amplo, mas se mostrou falho e incoerente. A letra de "Aqui Ó!" mostra uma tentativa do Clube da Esquina de ir além desse mito da unidade mineira, e evidenciar, através da atividade poética, a condição inevitavelmente conflitiva e fragmentada que os mitos da mineiridade costumam encobrir. Como diz Pollak,

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989).

Assim, encoberta sob o silêncio do cotidiano dos cidadãos comuns de Minas Gerais, uma outra versão de mineiridade resistiu ao tempo. Os discursos e livros de história sugeriram uma série de narrativas; nem todas foram aceitas pelo coletivo. Já outras delas simplesmente foram derrubadas por narrativas mais adequadas, ou simplesmente perderam seu poder de alcance.

Zygmunt Bauman alerta para a necessidade de se questionar os discursos oficiais, algo que, para o autor, configura-se como uma característica rara da civilização moderna:

Faz muito mais perguntas do que dá respostas e não chega a nenhuma previsão das conseqüências futuras das tendências atuais. E no entanto — como colocou Cornelius Castoriadis — o problema da condição contemporânea de nossa civilização moderna é que ela parou de questionar-se. Não formular certas questões é extremamente perigoso, mais do que deixar de responder às questões que já figuram na agenda oficial; ao passo que responder o tipo errado de questões com freqüência ajuda a desviar os olhos das questões realmente importantes. O preço do silêncio é pago na dura moeda corrente do sofrimento humano. Fazer as perguntas certas constitui, afinal, toda a diferença entre sina e destino, entre andar à deriva e viajar. Questionar as premissas supostamente inquestionáveis do nosso modo de vida é provavelmente o serviço mais urgente que devemos prestar aos nossos companheiros humanos e a nós mesmos (BAUMAN, 1999, p.11).

Entre "andar a deriva" e "viajar", o Clube da Esquina optou pelo traçado de uma rota perigosa, questionadora, mas compartilhada por muitas pessoas, e que se mostrou resistente à críticas e intempéries políticas. A consistência de seu projeto estético mostra que havia uma rota traçada rumo a mineiridade. Longe de ser definitiva - anseio este que talvez seja incabível a uma identidade efetiva - , acabou por se mostrar como uma travessia sólida e instigante.

3.3. Velhos tempos, Novos santos

Dada a repercussão que o álbum duplo *Clube da Esquina* havia provocado, havia uma grande expectativa quanto ao lançamento do disco seguinte, que viria a ser o álbum *Milagre dos Peixes*. Essa ansiedade, contudo, não vinha somente dos fãs e dos amantes de Milton e do Clube. Enquanto o disco era gravado em estúdio,

os militares censuraram as letras do álbum quase em sua totalidade. Fernando Brant, que foi também o produtor de *Milagre...*, comenta o fato:

A gente estava gravando em estúdio, eu era produtor do disco. No meio das gravações, começaram a censurar as músicas. Desde o início, tinha umas composições que não iam mesmo ter letra, mas aí a coisa começou a ficar feia. O disco tinha poucas músicas, quatro de um lado e quatro do outro, era muito denso. Dessas oito, três tinham letras. Censuraram duas: "Os Escravos de Jô", letra minha, e "Hoje é dia de El Rey", letra do Márcio Borges. Só sobrou a própria "Milagre dos Peixes". Tinha também um compacto, que acompanhava o disco. De um lado trazia "Cadê", com letra do Ruy Guerra, também censurada, e do outro lado "Sacramento", música do Nelsinho Ângelo com letra do Bituca, e "Pablo", letra do Ronaldo Bastos (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.69).

A censura imposta aos compositores do Clube da Esquina, problemática em um primeiro momento, se converteu em solução. A inclusão das músicas, mesmo sem conter as letras, fez do disco um clássico da MPB e um libelo contundente contra a ditadura militar. Além disso, os solfejos instrumentais que Milton executou nas músicas de *Milagre dos Peixes*, substituindo as letras ausentes, se transformou em uma marca registrada do artista, sendo um elemento recorrente nos discos posteriores.

É, por incrível que pareça, *Milagre dos Peixes* foi um disco que evoluiu muito em contraponto com a censura. De repente – pensamos – já que não vai ter letra mesmo, o negócio é carregar no canto, protestar, dar o recado através da voz. Lembro-me que as gravações eram muito emocionadas, muito fortes. O Bituca quis colocar pra fora tudo aquilo que estavam impedindo que ele dissesse com palavras (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.70).

Mesmo recebendo os créditos na capa do disco, os letristas do Clube da Esquina se viram amordaçados pelo silêncio da censura. Em uma das únicas canções de *Milagre dos Peixes* com letra, a faixa-título, Fernando Brant expressa seu descontentamento com o tempo sombrio em que vivia, sugerindo a via do amor como saída para a repressão.

(...) está escrito lá (no disco): música de Milton Nascimento, letra de Fernando Brant, ou letra de Márcio Borges, ou letra de Ruy Guerra. Quer dizer, todo mundo ficou sabendo que as letras existiam. Só não foram impressas nem cantadas porque foram censuradas (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.70).

Através do resgate das tradições que vão se perdendo, da evocação do amor e das "coisas reais", como o "mar", os "peixes" e inclusive "a nossa dor" – enfim, de tudo aquilo que o "gênio televisor" não trata – Fernando Brant e o Clube da Esquina se posicionam claramente contra a ditadura e contra a situação do país naquele momento. A letra da canção diz:

Eu vejo esses peixes e vou de coração
eu vejo essas matas e vou de coração
à natureza

Telas falam colorido de crianças coloridas
de um gênio, televisor
e no andor de nossos novos santos
o sinal de velhos tempos:
morte, morte, morte ao amor

Eles não falam do mar e dos peixes
nem deixam ver a moça, pura canção
nem ver nascer a flor, nem ver nascer o sol
e eu apenas sou um a mais, um a mais
a falar dessa dor, a nossa dor

Desenhando nessas pedras
tenho em mim todas as cores
quando falo coisas reais
e num silêncio dessa natureza
eu que amo meus amigos
livre, quero poder dizer:

Eu tenho esses peixes e dou de coração
eu tenho essas matas e dou de coração (NASCIMENTO, BRANT, 1973)

Na canção "Milagre dos Peixes", o Clube da Esquina declara sua opção de se situar à margem de um esquema cultural baseado no lucro e no apoio incondicional ao Estado. Ao optar por esta via, o eu-lírico se identifica com todos que compartilham desse posicionamento, sendo ele apenas "um a mais" a tratar da decepção com o cenário cultural que era imposto pela ditadura. A televisão, então uma novidade no país, era um símbolo desse desenvolvimento tecnológico proposto pelos militares. Através da censura e do controle de conteúdo, sua programação se tornou condicionada aos interesses estatais, e quase toda pensada para ser propaganda do governo.

Nesta margem com a qual o Clube da Esquina se identifica, a canção sugere uma idéia de equidade, onde todos podem se expressar e podem compartilhar com o coletivo tudo o que quiserem. Todos aqueles que enxergarem "essas matas" e forem a elas "de coração", às receberão de quem já as tem.

Em seu trabalho de escuta e reflexão sobre as memórias, Eclea Bosi expõe o problema das narrativas das classes dominadas, que são sempre "saqueadas" pelas classes dominantes, e forçadas a compartilhar superficialmente suas histórias, em detrimento de sua profundidade e significação:

Se há uma relação que une época e narrativa, convém verificar se a perda do dom de narrar é sofrida por todas as classes sociais; mas não foi a classe dominada que fragmentou o mundo e a experiência; foi a outra classe que daí extraiu sua energia, sua força e o conjunto dos seus bens (BOSI, 2003, p.25).

Ser relegado à margem dos acontecimentos é o preço a se pagar por não ser conivente com uma concepção deturpada da história; exceto quando as vozes oficiais se tornam embrutecidas o suficiente para ignorar os verdadeiros anseios e desígnios de todo um povo, como podemos ler em Benjamin:

(...) a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no "apoio das massas" e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos da mesma realidade. Estas reflexões tentam mostrar como é alto o preço que nossos hábitos mentais têm que pagar quando nos associamos a uma concepção da história que recusa toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos (BENJAMIN, 1993, p.227).

É clara a alusão ao trecho da Bíblia onde Cristo promove o milagre da multiplicação dos peixes. O uso de elementos cristãos, recorrentes na música do Clube da Esquina, (como analisamos no segundo capítulo) remete novamente às tradições de Minas Gerais. Assim, mais uma vez percebe-se o uso da memória e da utilização de mitos do estado para situar e contextualizar suas ações em um dado presente.

Alfredo Bosi trata o tempo da cultura popular como singular, onde, diferentemente do tempo acelerado da indústria cultural, se faz cíclico, retornando sempre a elementos fundantes e recorrentes. "Seu fundamento (do tempo da cultura

popular) é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor. (...) a condição material de sobrevivência das práticas populares é o seu enraizamento" (BOSI, 1992, p.11).

Mais uma menção à Igreja pode ser notada no verso "e no andor de nossos novos santos/ o sinal de velhos tempos: /morte, morte, morte ao amor" (NASCIMENTO, BRANT, 1973). Os santos de antigamente, em oposição aos novos santos, seriam aqueles que tratam o amor como uma prática louvável. No catolicismo, é comum a veneração aos santos, especialmente em Minas Gerais, onde são organizadas festas e eventos turísticos cujo foco é a exaltação de santos católicos. Beatriz Coelho diz:

Quanto aos santos, o seu culto está muito sedimentado na cultura religiosa do povo mineiro. (...) Inúmeras são as devoções que vêm se manifestando em Minas Gerais, desde os primórdios de sua formação. Aliás, como se colocou antes, muitas vilas surgiram ao redor de uma primitiva capela, devotada a algum santo, fato que explica o número elevadíssimo de cidades com topônimos originados de nomes de santos ou de seus derivados, como Divinópolis, Virginópolis, Cordisburgo, Crucilândia, dentre muitos outros (COELHO, 2005, p.84-85).

Os "novos santos", teoricamente àqueles a quem o sistema quer impor a veneração, esconderiam velhas intenções igualmente mascaradas em outros tempos: a coerção e a inibição social e afetiva dos seres; a "morte ao amor". Os novos ícones, impostos pelo Estado, atenderiam a clamores ufanistas e palavras de ordem.

O antropólogo Ernest Gellner se indaga sobre como os signos e símbolos disponíveis para se pensar a nação favorecem as ideologias oficiais do Estado e do tecido social, ainda que esses signos pareçam ser escolhidos aleatoriamente, em um primeiro momento:

[O] nacionalismo não é o que parece, e sobretudo não é o que parece a si próprio... os fragmentos e retalhos culturais usados pelo nacionalismo são freqüentemente invenções históricas arbitrarias. Qualquer velho fragmento teria servido da mesma forma. Mas não se pode concluir que o princípio do nacionalismo... seja ele próprio de modo algum contingente e acidental (GELLNER. Apud: BHABHA, 1998, p.202).

Ainda que inúmeros signos se façam disponíveis para a prática de reescritura da nação, a intenção por trás da atividade segue um fluxo próprio e definido. Walter Benjamin alertara sobre um aspecto perigoso da concepção positivista do trabalho abordado pelo marxismo vulgar, onde as classes oprimidas são impelidas a redimir um passado inglório através do trabalho, com a possibilidade de salvar as gerações futuras. Nesse paradigma, a memória se torna descartável, e o esforço para seu esclarecimento mostra-se inútil. Em outras palavras, o que parece "perda de tempo" (relembrar) leva à perda do tempo (passado):

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada durante algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social democracia. (...) Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações *futuras*. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados (BENJAMIN, 1993, p.228-229).

Para Márcio Borges, "Milagre dos Peixes" é a grande música de Fernando Brant, e uma das mais bem acabadas canções do Clube da Esquina. O depoimento do companheiro letrista corrobora a validade da canção, principalmente por poder refletir o sentimento de tantas pessoas sobre o contexto daquela época.

Mas, voltando a Fernando: ele acabara de escrever mais uma obra-prima (como eu considerara antes "Outubro" e depois "Sentinela"). Quer dizer, quando se tem três obras-primas é como num páreo em que três espetaculares cavalos cruzam tão juntinhos a faixa de chegada que mesmo no *photochart* pernas, cabeças e corpos se superpõem tão exatamente que formam uma única silhueta. "Milagre dos Peixes", por refletir a atualidade dos meus próprios sentimentos naqueles dias sombrios, ganhou na minha predileção por um risquinho de luz a mais, um quase nada que me fez considera-la então – e para sempre – a única e verdadeira obra-prima de Fernando (BORGES, 2004, p.303).

3.4. A Lembrança de um "povo alegre"

Em 1975, Milton Nascimento e o Clube da Esquina já se situavam em um local privilegiado da MPB, gozando de amplo reconhecimento dentro e fora do Brasil.

Milton lotava estádios pelo mundo afora, ao lado de seus colegas de Minas Gerais. A proposta do então movimento havia amadurecido, e eles já tinham se atentado para o papel que sua obra ocupava no âmbito maior da cultura brasileira.

Logo após o lançamento do álbum “Milagre dos Peixes”, em 1973 – o disco que seguiu ao clássico “Clube da Esquina” – Milton retoma o formato da canção do qual havia sido privado pela censura. No disco “Minas”, de 1975, as letras se alternam entre uma nostalgia que pode ser pensada como memorialista (“Saudade dos Aviões da Panair”, “Ponta de Areia”), e em retratos da tensão que pairava num dos períodos mais tensos da ditadura militar (“Trastevere”, “Caso você Queira Saber”).

Tema musical de singela simplicidade, "Ponta de Areia" se tornou quase obrigatória nos shows de Milton Nascimento. Apesar de alguns detalhes sutilmente elaborados, como mudanças de tom e falsetes brilhantes, sua melodia cativa o ouvinte logo nas primeiras audições. Posteriormente ao disco "Minas", Milton a regravaria com o famoso saxofonista Wayne Shorter.

“Ponta de Areia” tem letra de Fernando Brant, e funciona como uma narrativa poética sobre um acontecimento presenciado pelo autor. Em 1973, época em que trabalhou como repórter, Brant fez uma reportagem para a revista *O Cruzeiro*, que tratava da desativação da ferrovia Bahia-Minas. O foco da reportagem era a forma como esse acontecimento afetava a vida dos moradores que viviam ao redor da ferrovia, que ligava as cidades de Araçuaí (MG) a Ponta de Areia (subúrbio de Caravelas, BA) (VILARA, 2006, p.65).

Ponta de areia ponto final
da Bahia-Minas estrada natural
que ligava Minas ao porto ao mar
caminho de ferro mandaram arrancar.
Velho maquinista com seu boné
lembra o povo alegre que vinha cortejar.
Maria fumaça não canta mais
para moças flores janelas e quintais.
Na praça vazia, um grito, um ai.
Casas esquecidas viúvas nos portais (NASCIMENTO, BRANT, 1975)

O que o texto jornalístico abordou de modo objetivo, a poesia da canção trata de uma outra forma, mais subjetiva, poética, e universal. Brant comenta como os fatos que vivencia inspiram sua produção literária:

É lógico que falo das minhas coisas, mas como moro num lugar, num espaço e tempo determinados, essas coisas coincidem com o que outras pessoas também estão vivendo. Apesar de falar de uma coisa específica, de Ponta de Areia, por exemplo, é um tipo de situação que atinge outras pessoas. Parto daquilo que conheço, mas falando do que conheço acabo atingindo as pessoas que tiveram experiências semelhantes. (...) Na verdade sou um pouco repórter, observador. Olho as coisas, sinto as situações, tento pegar o essencial daquilo que está acontecendo. Depois passo para as letras (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.64-65).

No livro *Palavras Musicais*, de Paulo Vilara, há uma reprodução de uma página da reportagem que Fernando Brant fizera para a revista *O Cruzeiro* em 1973. Intitulada "A Vida por um Trilho", ela seria o catalizador que inspiraria o letrista a escrever a letra de "Ponta de Areia". Abaixo, reproduzimos um trecho da matéria:

Dona Rosaura não contém as lágrimas quando fala sobre a estrada de ferro. "Máquina é pra rodar e maquinista é pra morrer", dizia o seu marido, Joaquim Bitu, o mais famoso e querido maquinista da região na época. E ela se lembra do apito do trem apontando ao longe, depois contornando gloriosamente a praça de Ponta de Areia (subúrbio de Caravelas, Bahia), carregado de toras de peroba e jacarandá, o marido acenando ao passar em frente a sua casa. Hoje faz 18 anos que Joaquim (Bitu) Nunes morreu e sete que a Estrada de Ferro Bahia-Minas foi extinta. Rosaura, 73 anos, recebe Cr\$ 150,00 da pensão do Instituto e sonha com a alegria de viver até que voltem as máquinas matraqueando em cima dos trilhos e, com elas, os seus filhos, que trabalham em outros ramais. (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p.65)

Em sua obra *O Local da Cultura*, Homi Bhabha questiona o conceito de "muitos-como-um", onde gênero, classe e raça funcionam como "totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias". Para ele, a cultura requer uma espécie de duplicidade ambivalente, onde as escritas que se situam a margem do tempo "homogêneo e vazio" – e que, em oposição do "muitos-como-um" torna-se "De muitos, um" – escrevem uma narrativa a partir de uma visão individual, uma visão "do microscópico, do elementar", que revela "a história profunda de sua localidade (*Lokalität*), a espacialização do tempo histórico" (BHABHA, 1998, p.203).

Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, introduz o que Bhabha vai chamar de "uma lacuna não-sincrônica, incomensurável, no meio de contar histórias" (BHABHA, 1998, p.227). O indivíduo isolado, através de sua experiência retratada na obra artística (exemplificada por Benjamin na atividade do escritor e romancista), exprime a história coletiva sobre um outro viés, em um relato imbuído de perplexidade e de singularidade, situado à margem dos discursos modernos.

O romancista se isola. O lugar de origem do romance é o indivíduo isolado, que não é mais capaz de se expressar dando exemplos de suas preocupações mais importantes e que como ele mesmo não recebe conselhos, não pode dá-los. Escrever um romance significa levar o incomensurável a extremos na representação da vida humana. Na plenitude dessa vida, e através da representação dessa plenitude, o romance evidencia a profunda perplexidade de quem vive (BENJAMIN. Apud: BHABHA, 1998, p.227).

Muitas vezes, a memória individual não apresenta apenas a função de catalisar um rastro de memória de um coletivo; mas se mostra como um monumento de oposição às versões oficiais da história, proclamadas pelo Estado. Ainda que tenham plena reverberação factual, essas memórias "incômodas" tendem a se tornar marginalizadas justamente por não permitirem elos e associações imediatas com as versões apropriadas pelo coletivo. Voltando a Michael Pollak:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (POLLAK, 1989).

A atividade de recriar na dimensão artística, através da letra da canção de Milton Nascimento, um acontecimento vivenciado, resignifica o fato narrado,

permitindo às gerações futuras tomarem conhecimento desse através da memória. A fruição da obra não depende do conhecimento do contexto político ou social em que aconteceu o fato, mas se faz ainda mais acessível num plano espaço-temporal diferenciado, que é o da poesia. Diz Brant que

“Ponta de Areia” pode ser vista como atual porque o que é essencialmente humano não tem data, permanece. O drama humano se repete em formas e lugares diferentes, mas no fundo é o mesmo. O fim de uma atividade que movimentava cidades e pessoas, o fim de qualquer possibilidade, é um fato que sempre vai nos comover. Se a música é a extraordinária do Milton Nascimento e as palavras acompanham a qualidade do cantado, a chance de não se perder nos ventos da moda é grande (BRANT. Apud: VILARA, 2006, p. 83).

Assim, o que está se perdendo com a modernização e a industrialização, adquire um novo significado na atividade poética. O que Fernando Brant já havia expressado sobre o fim da ferrovia Bahia-Minas através do texto jornalístico é redimensionado e potencializado dentro da poesia. O verniz objetivo e datado se torna imortal e universal na poesia; o maquinista Joaquim (Bitu) Nunes (O maquinista citado na reportagem de Brant na reportagem da revista *O Cruzeiro*), que acenava para sua esposa quando o trem passava por sua casa, se torna o “velho maquinista com seu boné” (NASCIMENTO, BRANT, 1975), que “lembra o povo alegre que vinha cortejar” (NASCIMENTO, BRANT, 1975). O individual se faz arquétipo, num processo em que, partindo dos relatos locais e da lembrança, vai moldando e reinventando a identidade de todo o povo de Minas Gerais.

A atividade memorialística, ao revisitar mitos do passado, aponta tanto para o presente quanto, principalmente, para o futuro. Mais que mera nostalgia, a memória esconde a própria narrativa humana, “é a conservação que o espírito faz de si mesmo” (BOSI, 2003, p.45). Assumir a memória é ter olhos para o futuro; é perceber a condição mortal como fruto da inevitável passagem do tempo. E divulgar essa memória é, sobretudo, legar um conhecimento necessário às gerações futuras, entregando uma chave de compreensão do que elas não puderam experimentar.

Em sintonia com uma geração de escritores que provocavam a reflexão sobre um presente opressor através da memória, o Clube da Esquina honrou, através da música, as tradições e os mitos de Minas Gerais. Sem abrir mão de uma visão crítica das narrativas da mineiridade, o movimento, a nosso ver, pode contribuir também com mais um capítulo de sua reescrita.

Há pois, da parte do sujeito que conhecemos sob a forma de narrador oral memorialista uma atividade que não é apenas de simbolização (por meio de conceitos ou de operações do entendimento); é também da intuição de um devir, do seu próprio devir de homem que se vê envelhecendo, enquanto sentimento de um tempo que, simultaneamente, passou a se re-apresentar à consciência e ao coração. É mais que um reviver de imagens do passado. Pode existir no narrador oral um minuto em que ele intui a temporalidade (BOSI, 2003, p.45).

Considerações finais

Ao longo do presente trabalho, fizemos um recorte de alguns trabalhos onde o Clube da Esquina trabalha a evocação de elementos da mineiridade para questionar o cenário político e ideológico de seu tempo. A construção dessa identidade foi composta de várias camadas de significações e de elaborações estéticas, muitas das quais não pudemos desenvolver por uma questão de foco.

Partindo de uma série de mitos das tradições mineiras, o movimento afirmou sua singularidade no contexto musical de sua época. Entretanto, como tratamos no primeiro capítulo, seus integrantes foram atentos o suficiente para várias outras expressões artísticas que aconteciam no resto do mundo (fora do universo musical, destacamos o cinema como uma fonte de influências fundamental para o Clube). Ao desenvolver uma proposta identitária baseada na amizade entre seus integrantes e no diálogo com variadas culturas, o Clube da Esquina driblou uma armadilha que pode se tornar prejudicial à coesão dessa identidade, como trata Zilá Bernd:

A busca identitária, inevitável durante os períodos de crise, corre o risco, contudo, de transformar-se em etnocentrismo, isto é, em "erigir, de maneira indevida, os valores próprios da sociedade à qual se pertence, em valores universais". Em literatura, esta tendência cantona os escritores, condenando-os a uma espécie de guetização devido a extrema estabilidade de uma escritura imobilizada pelas determinações da missão que ela própria se impôs: a de contribuir para o reagrupamento dos membros de uma comunidade.

Trata-se, pois, de um conceito traiçoeiro na medida em que ele pode transformar-se em um conceito de circunscrição da realidade a um único quadro de referências (BERND, 1990, p.15-16).

As diversas influências assumidas pelo Clube da Esquina são claramente perceptíveis das audições das canções, principalmente pela presença de instrumentos até então considerados pouco usuais na música popular brasileira, como a guitarra elétrica e órgãos valvulados como o *moog* e o *hammond*, familiares ao *rock*; ou o *quatro venezuelano*, uma espécie de bandolim comum em algumas canções de outros artistas latino-americanos. Entretanto, várias letras do Clube da Esquina evidenciam a relação do movimento com outras culturas, entre as quais destacamos *Para Lennon e McCartney*, no que concerne ao *rock* e à música

estadounidense e européia; *Cancion por la Unidad de Latino América*, em relação a América Latina; *Txai*, sobre culturas indígenas; e outras em relação a culturas africanas e negras, como *Casamiento de Negros* e *Pai Grande*, por exemplo.

Essa abertura do Clube para diferenças que enriqueciam sua expressão foi mal vista por críticos brasileiros, como outrora pudemos constatar. As "armadilhas" para as quais Zilá Bernd alerta, acerca do risco de se produzir uma visão pretensamente "universal" de cultura, foram um alçapão em que muitos dos grandes artistas e intelectuais caíram no tenso período da ditadura militar. Era essa perspectiva de preservação de uma arte "genuinamente" brasileira, que norteava as pesadas críticas que foram direcionadas ao Clube da Esquina quando lançaram o disco *Clube da Esquina*, em 1971. Márcio Borges aponta:

Depois de meses de trabalho, o álbum duplo ficou pronto. Agora era divulga-lo, fazer shows, viajar. (...) Quando ficamos sabendo o local do show de estréia do *Clube da Esquina*, eu e Ronaldo achamos muito, muito esquisito. Era um teatro sem tradição, completamente fora do roteiro, escondido entre umas alamedas da Cruzada Eucarística São Sebastião, na Fonte da Saudade. (...) Pequeno e desconfortável. O clima para uma estréia não era nada favorável, e não só pelo tamanho do teatrinho. É que as primeiras críticas do disco não foram nada boas. Os resenhistas tinham achado tudo muito pobre e descartável e sem ter o que dizer, e coisas desse tipo. (...) Um outro decretou: "Milton Nascimento está acabado" (BORGES, 2004, p.270).

Enquanto o Clube da Esquina parecia agonizar nas mãos de uma crítica de cunho nacionalista, dedicada a exaltar nacionalismos erroneamente tratados como uma identidade legítima do Brasil, grandes músicos do exterior totalmente alheios a essas questões puderam ter contato com esses artistas mineiros, e perceber o quanto sua mistura era rica e diversificada. Novamente citando Borges:

Por essa ocasião (dos shows do disco *Clube da Esquina*), o grupo americano Weather Report, do saxofonista Wayne Shorter, estava fazendo uma temporada no Teatro Municipal. Os americanos perguntavam por Milton Nascimento. (...)

– Está acabado.

- *Milton is over*.

Foi o que ouviram como resposta. Mas eram caras insistentes e muitos dias depois, descobriram Bituca no teatrinho da Cruzada Eucarística, com o povo do Clube da Esquina. (...) Foi no camarim desse tal teatrinho que Wayne convidou Bituca para gravarem um disco juntos (que veio a ser o

Native Dancer). Os músicos americanos reduziram o tamanho do seu próprio show para que os horários pudessem coincidir com os do Clube da Esquina. Saíam do Municipal e corriam para a Fonte da Saudade, isso durante uma semana, todas as noites (BORGES, 2004, p.273).

Assim, ao lado de influências diversas e contemporâneas de seu tempo, a história de Minas Gerais pôde se tornar elemento da obra do Clube da Esquina. A abertura para o que é diferente é explicada por Fernando Brant como fator primordial ao se pensar a cultura do estado. Afinal, "Minas Gerais, por ser o Estado que mais tem fronteiras com outros Estados, sempre influenciou e foi influenciada por seus vizinhos. A química dessa constante transfusão dá maior gás à nossa cultura profunda e interior" (BRANT, 2007, p.134-135).

A identidade mineira, como qualquer processo de formação de um povo, é marcada por equívocos, contradições, e também por fatos, relatos, e lembranças. Assim como fizeram os modernistas e memorialistas mineiros, como Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes, o ato da evocação da memória de Minas Gerais foi não só um recurso estético para o Clube da Esquina, mas também uma forma de protestar contra a ditadura militar, através da dimensão artística. Dentre os esforços feitos por todos os integrantes do movimento, destacamos a contribuição do letrista Fernando Brant, que se mostrou ainda mais cuidadosa e atenta à importância da memória, do resgate de tradições que, por descuido ou negligência, correm o risco de se perder na travessia do tempo.

Nas palavras do próprio Fernando Brant:

Muita partitura de qualidade deve estar perdida por aí, nos porões das igrejas ou das sedes das corporações, muito papel se queimou, se jogou no lixo ou foi comido por traças ou pelo tempo. A maioria dessas agremiações foi mal preservada, pouco cuidada, mas insistem e persistem, agregando novos músicos, alegrando crianças, embalando as lembranças de todos nós (BRANT, 2007, p.135).

Através do longo alcance da música popular, o grupo de músicos mineiros fez ecoar, para muito além das montanhas das Gerais, suas marcas identitárias, suas memórias, de tudo aquilo que ameaçava se perder no projeto progressista pelo qual

o Brasil passava. Seja nos palcos, nos “bailes da vida” (NASCIMENTO, BRANT, 1981), ou em espaços particulares, toda uma nação pôde, ao lado dos artistas do Clube da Esquina, reinterpretar os acontecimentos de seu tempo, enquanto sonhavam juntos com novas realidades.

Referências Bibliográficas

A missa dos quilombos. Documentário. Direção: Liloye Boubli. Produção: Cláudia Rangel. TV Senado, 2006.

ARAÚJO, Maria Marta Martins de. *Com quantos tolos se faz uma república?* Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*. MPB anos 70 – 30 anos depois. São Paulo: Senac, 2006.

BARBERO, Jesús Martín. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

BASTOS, Ronaldo. Os Beatles eram Rolling Stones. Apud: *Guia turístico de Belo Horizonte: Roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENEVIDES, Sílvio César Oliveira. *Na contramão do poder: juventude e movimento estudantil*. São Paulo: Annablume, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERND, Zilé. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1990.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Edições Tempo Brasileiro, 1994.

BORGES LÔ. *Lô Borges: O Sonho que não Envelhece*. Entrevista feita por Leonardo Bomfim. Revista Virtual The Freakium!, edição nº 10:
http://www.freakium.com/edicao10_entrevista_lo.htm . Acessado em 20 de junho de 2010.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos em Tempo e História*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOSI, Eclea. *O tempo vivo da memória: Ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

BRANT, Fernando. Lugar de encontro. In: *Guia turístico de Belo Horizonte: Roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2006.

BRANT, Fernando. Música e Mineiridade. In: *Cadernos de história*. Belo Horizonte: vol. 9, nº 11, 1º sem. 2007.

BUENO, Andréa dos Reis Estanislau. *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Andréa Estanislau (org.). Belo Horizonte: Prax, 2008.

CALVO, Júlia. Diáspora Judaica: os judeus em Minas Gerais. *Cadernos de História*. Belo Horizonte: v.9, n. 11, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Seminário sobre a economia mineira*. I. Diamantina: Anais... Diamantina, 1982.

CARDOSO, Lúcio. CARELLI, Márcio. *Crônica da casa assassinada*. Vol. 18 da coleção "archivos" – ALLCA XX. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *Formação das Almas: O imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHACON, Vamireh. *Gilberto Freyre: uma biografia intelectual*. Vol. 40 da série documentos. Recife: FUNDAJ, 1993.

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EdUSP, 2005.

DIMERY, Robert. (Org.) *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

DUARTE, Maria Dolores do Rio. *Travessia: A vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DUTRA, E. F. (Org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

FERNANDES, Neusa. *A Inquisição em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2000.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na Livraria do Cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

GABEIRA, Fernando. *Sinais de Vida no Planeta Minas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Guia Santa Tereza. Anuário impresso. Belo Horizonte: 1ª edição, novembro de 2008.

Guia Turístico de Belo Horizonte: Roteiro Clube da Esquina. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 11ª ed., 2006.

HERBERICH-MARX, G.; RAPHAEL, F. *Les incorporés de force alsaciens. Déni, convocation et provocation de la mémoire*. Vingtième Siècle, 2, 1985.

HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, Toninho. *Entrevistando Toninho Horta*. Extraído do site <http://apologo11.blogspot.com/2008/11/uma-entrevista-indita-com-o-msico.html>. Acessado em 24 de novembro de 2008.

HORTA, Toninho. Música Universal. Apud: *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Andréa Estanislau (org.). Belo Horizonte: Prax, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*. Rio de Janeiro, Agir, 1945.

LUNA, Francisco Vidal, COSTA, Iraci Del Nero da. *Minas Colonial: economia e sociedade*. São Paulo: FIPE/ Pioneira, 1982.

MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. Apud: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia (org.). "*Por que não*"?: rupturas e continuidades da contracultura. 7Letras, 2007.

MAIA, Sônia; CALABRIA, Lorena. Música Negra – A arca de babá no Brasil. In: *Revista Bizz*. Ed. 034. São Paulo: maio de 1988.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. pág. 40/41.

MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. *Anais do 5º Congresso Abralic. Cânones e Contextos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

NASCIMENTO, Milton. De bem com a vida e com o trabalho – Fernando Brant entrevista Milton Nascimento. Matéria publicada no *Jornal do Brasil*, domingo, 22 de junho de 1997. Apud: *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Andréa Estanislau (org.). Belo Horizonte: Prax, 2008.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento – Sua Vida, Sua Música*. Reader's Digest, 1998.

NASCIMENTO, Milton. Milton: o dono da voz. Entrevista. In: *Revista Bizz*. São Paulo: Ed. 023, junho de 1987.

NASCIMENTO, Milton. *Parceiro das Montanhas*. Entrevista concedida ao jornal Estado de Minas/ Caderno Pensar. Sábado, 30 de maio de 2009.

NASSIF, Luís. *O menino do São Benedito, e outras crônicas*. São Paulo: Senac, 2001.

NAVES, S.C. ; DUARTE, P.S. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

NERES, Júlio Maria. CARDOSO, Maurício. MARKUNAS, Mônica. *Negro e Negritude*. Vol. 2 e 3. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

NEVES, José Maria. *Situação e problemática da música mineira contemporânea*. Apud: II Seminário sobre a Cultura Mineira. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1980.

ORNELAS, Nivaldo. Entrevista feita por Rafael Senra com o músico Nivaldo Ornelas no festival *Conexão Vivo*. Gravada em 15 de março de 2009.

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

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: vol.5, nº 10, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. *Pour un inventaire*. Cahiers de l'IHTP, n. 4 (Questions à l'histoire orale), Paris, 1987.

Quarta Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano. Wikipedia:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Quarta_Confer%C3%Aancia_Geral_do_Episcopado_Latino-Americano. Site acessado em 23 de abril de 2009.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. *Cadernos de História*. Belo Horizonte: v.9, n. 11, 2007.

SABINO, Fernando. Afinal, o que é ser mineiro? In: CAMPOS, Paulo Mendes (org.). *Belo Horizonte; de Curral Del Rey à Pampulha*. Belo Horizonte, CEMIG, 1982.

SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. São Paulo: Editora Record, 1999.

SILVA, Djalma Antônio de. *O passeio dos quilombolas e a formação do quilombo urbano*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2005.

SILVEIRA, Brenda. HORTA, Luiz Otávio. *Trilhas Urbanas: Histórias da Rua da Bahia e da Cantina do Lucas*. Belo Horizonte: Realizar Cine, Teatro, Vídeo & Idéias Ltda, 2002.

SINGER, Peter. *Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Os Senhores das Gerais: Os Novos Inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

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

VILARA, Paulo. *Palavras Musicais – Letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral*. Belo Horizonte: S.ed., 2006.

Álbuns e CDs

BORGES, Lô, BASTOS, Ronaldo. O Trem Azul. In: NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô (intérpretes). *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 CD.

CAPINAN, GIL, Gilberto. Miserere Nobis. In: VELOSO, Caetano. GIL, Gilberto. *Tropicália, ou Panis et Circenses*. Phillips: 1968.

HORTA, Toninho. BRANT, Fernando. Aqui Óh! In: *Milton Nascimento*. EMI Odeon: 1969.

MORAES, J.Jota de. Um novo filão da musicalidade brasileira. In: *História da música popular brasileira – Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Abril, 1977 (Contracapa do LP).

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô (intérpretes). *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Beco do Mota. In: *Milton Nascimento*. EMI Odeon: 1969.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Encontros e Despedidas. In: NASCIMENTO, Milton (intérprete). *Encontros e Despedidas*. São Paulo: Polygram, 1985. 1 CD. Faixa 8.

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Milagre dos Peixes. In: *Milagre dos Peixes*. EMI Odeon, 1973.

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Nos Bailes da Vida. In: *Caçador de Mim*. EMI Odeon, 1981.

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Ponta de Areia. In: *Minas*. EMI Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Sentinela. In: *Milton Nascimento*. EMI Odeon: 1969.

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Sentinela. In: NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Verve: 1980.

NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina II*. EMI Odeon: 1978.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. EMI Odeon: 1967.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. EMI Odeon: 1969.

NASCIMENTO, Milton. *Missa dos Quilombos*. BMG/Ariola: 1982.

NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Verve: 1980.

SHORTER, Wayne. NASCIMENTO, Milton. *Native Dancer*. AM records: 1975.

VELOSO, Caetano. GIL, Gilberto. *Tropicália, ou Panis et Circenses*. Phillips: 1968.