

Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960

Clube da Esquina: "mineiridade", romanticism and cultural resistance in the 1960's Brazil

Sheyla Castro Diniz

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
sheyladiniz@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo discute como parte da produção musical do Clube da Esquina incorporou e redefiniu o imaginário mítico da *mineiridade*. Esta noção traduz uma perspectiva *romântica*, sendo também expressão de *resistência cultural* ao *modus operandi* coercitivo e repressor que se impunha, no Brasil, no contexto de ditadura militar. As análises se concentram, especialmente, em canções dos anos 1960, fase de constituição do grupo.

Palavras-chave: Clube da Esquina; mineiridade e música; romantismo; resistência cultural; ditadura militar no Brasil.

Abstract: This paper discusses how part of Brazilian group *Clube da Esquina's* musical production incorporated and redefined the mythical imaginary of *mineiridade*. This notion translates a romantic perspective, besides being a cultural resistance expression against a coercive and repressive *modus operandi* imposed, in Brazil, in the context of military dictatorship. The analyses focus on *Clube da Esquina* songs of the 1960's, the first decade in which the *mineiro* group was formed.

Keywords: Clube da Esquina; Mineiridade and music; romanticism; cultural resistance; military dictatorship in Brazil.

Submission date: 9 May 2017

Final approval date: 26 March 2018

Dedico este artigo a Fernando Brant (*in memoriam*).

"Longe, longe, ouço essa voz, que o tempo não vai levar..."

"O importante não é saída, nem a chegada, mas a travessia".

(Milton Nascimento, *apud* DUARTE, 2006, p.120).

1 – Clube da Esquina como *formação cultural*

Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges e Beto Guedes se destacaram como os principais ícones do Clube da Esquina: uma turma de amigos, músicos e compositores gestada em meados dos anos 1960 e que, na década seguinte, passou a ser reconhecida, nacional e internacionalmente, por meio de sua denominação emblemática. A capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, abrigou inicialmente a agremiação desse "Clube". Redigo a palavra entre aspas haja vista que as características mais expressivas da turma, tais como a informalidade e o despojamento, contemplam uma das definições que o crítico literário Raymond Williams conferiu ao termo *formação cultural*:

[Grupos que] não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas [...] *existe associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral (WILLIAMS, 1992, p.68. Grifo do autor).

Não havia uma concepção preestabelecida, por parte dos artistas do Clube da Esquina, no que concerne à ideia de movimento musical. Embora o nome do grupo seja título de dois LPs¹ e de duas canções² e faça ainda alusão à esquina próxima da casa onde moravam os irmãos Márcio e Lô Borges – localizada no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte –, o “Clube” e a “Esquina” consistiam muito mais em espaços alegóricos sugestivos do cruzamento das amizades e das parcerias que deram origem àquela produção musical coletiva.

A discografia da turma pode ser organizada em três fases não excludentes. De 1967 a 1969, Milton (tido como o “líder” e agregador do grupo) lançou os LPs *Milton Nascimento* (Codil, 1967), *Courage* (A&M Records, 1968; disco produzido nos Estados Unidos) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969). As canções desses LPs, em sintonia com o ideário nacional-popular que orientava grande parte da produção artístico-cultural dos anos 1960³, apresentam uma sonoridade densa em diálogo com o *cool jazz*, com o samba-jazz e com a bossa nova, aclimatada ainda por uma fusão de elementos estéticos que aludem à religiosidade e à cultura popular em Minas Gerais.

De 1970 a 1974, período de consolidação do grupo, tais características se mesclam a procedimentos experimentais calcados em vertentes do rock. No LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970) e no álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), de Milton e Lô Borges, as críticas ao contexto político dividem espaço com temáticas relacionadas ao ideário e valores da contracultura. *Clube da Esquina*, diga-se de passagem, é o disco que melhor contempla o caráter coletivo, artesanal, informal e despojado partilhado por aqueles artistas. Sobre os arranjos, Lô Borges comentou que “eram feitos na hora [...]”. E, sobre as gravações, que “tudo era ao vivo; eram dois canais só. Você tinha que fazer toda a parte instrumental de uma vez só. E tinha que acertar. Se alguém errasse, derrubava o resto” (BORGES, s./d.)⁴. Já nos álbuns de Milton Nascimento *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973) e *Milagre dos peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974) – este último assinado em parceria com a banda Som Imaginário⁵ – há uma variedade de informações estético-musicais advindas do rock progressivo e do jazz *fusion*. Convém sublinhar que três faixas de *Milagre dos peixes* – “Os escravos de Jó” (Milton e Fernando Brant), “Hoje é dia de El Rey” (Milton e Márcio Borges) e “Cadê” (Milton e Ruy Guerra) – tiveram suas letras

¹ Cf. NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô (1972). *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP Duplo); e NASCIMENTO, Milton (1978). *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP Duplo).

² Cf. *Clube da Esquina* (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges). In: NASCIMENTO, Milton (1970). *Milton*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP); e *Clube da Esquina n.º 2* (Milton Nascimento e Lô Borges). In: NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô (1972), op. cit. *Clube da Esquina n.º 2* foi originalmente registrada de maneira instrumental no LP *Clube da Esquina*, de 1972. A letra, de Márcio Borges, seria veiculada anos mais tarde no LP de Lô Borges *A Via Láctea* (EMI-Odeon, 1979).

³ Conforme analisa Arnaldo Contier, “devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era *reinventado*, politicamente, sob ângulos diversos” (CONTIER, 1998, p.15. Grifo do autor), nos quais, entretanto, concepções de *folclore* e *brasilidade* normalmente eram acionadas.

⁴ Ver Referências de depoimentos e entrevistas.

⁵ Da banda Som Imaginário, criada em 1969 para acompanhar Milton Nascimento em discos e shows, participaram Wagner Tiso (órgão, teclados), Zé Rodrix (teclados, órgão, vocal, flautas), Frederica (guitarra), Tavito (violão e viola de 12 cordas), Luiz Alves (baixo elétrico), Robertinho Silva (bateria) e Laudir de Oliveira, que, pouco depois, seria substituído por Naná Vasconcelos na percussão. Os membros da banda transitavam com facilidade por referências oriundas do samba, da bossa nova, do jazz, da música “clássica”, oriental e hispânica, resultando, não raras vezes, numa sonoridade típica do rock progressivo.

parcial ou totalmente vetadas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), de modo que elas foram gravadas no álbum basicamente em versão instrumental⁶.

Os discos que Milton Nascimento lançou de 1975 a 1978 sintetizam e amadurecem essas abordagens. Marcado por imbricações de acontecimentos sonoros, tal como se nota na retomada da melodia de “Paula e Bebeto” (Milton e Caetano Veloso) ao longo de quase todo o LP, *Minas* (EMI-Odeon, 1975) é recheado de práticas experimentais, fundindo, com equilíbrio, aspectos inerentes, por exemplo, ao rock e ao jazz. Em *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), LP que contou com as presenças, dentre outras, de Chico Buarque, Clementina de Jesus, Mercedes Sosa e do grupo chileno Água, há uma ênfase considerável em temáticas, gêneros, estilos e instrumentações que remetem à música da América Andina, algo já verificado no repertório de Milton. *Minas* e *Geraes*, que formam uma espécie de álbum duplo – sendo o primeiro, grosso modo, mais “urbano” e o segundo mais “rural” –, foram responsáveis por firmar a consagração de Milton Nascimento como um dos nomes mais famosos da MPB⁷. Na sequência, o seu álbum duplo *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978), não menos diversificado e concebido a várias vozes e mãos, tinha o propósito de celebrar as amizades e parcerias da turma, cujos “sócios”, no entanto, com o avançar da década de 1970, estavam comprometidos com carreiras individuais. Para Ronaldo Bastos, “*Clube da Esquina 2* é um disco muito mais dele [de Milton] que um disco que faça sentido com o outro [...]. O *Clube ‘1’* era praticamente sem ser [...]. A gente estava criando, assim, do nada. *Clube 2* já era uma festa sobre aquilo” (BASTOS, 2013)⁸.

Todos esses LPs dos anos 1970 – LPs que podem ser atribuídos ao Clube da Esquina como um grupo heterogêneo, embora assinados em sua maioria por Milton –, se distinguem pelas complexidades rítmicas, pela versatilidade tanto poética quanto musical e – para mencionar apenas mais uma característica, uma das mais relevantes – pelo caráter coletivo e amistoso que envolve não só as interpretações e a confecção dos arranjos como a concepção das capas e encartes. *Clube da Esquina 2*, porém – e isso também tem a ver com o desenvolvimento dos meios técnicos de produção e com a consolidação da indústria fonográfica –, registra um comprometimento profissional de outro tipo, distanciando-se do clima informal e despojado – adjetivos que não significam, de modo algum, “simplicidade” – que embasou a elaboração de discos anteriores, sobretudo no que diz respeito ao álbum homônimo de 1972. *Clube da Esquina 2*, do qual participaram quase todos os artistas identificados como “o pessoal do Clube da Esquina”, além de inúmeros outros, como Elis Regina e Chico Buarque, sela o epílogo do grupo como uma *formação cultural* heterogênea e informal⁹.

Essa ampla discografia, à qual se somam os LPs *Lô Borges* (EMI-Odeon, 1972) e *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta* (EMI-Odeon, 1973) – LPs que, por conta das fotos em suas embalagens, foram respectivamente apelidados de “Disco do tênis” e “Disco dos quatro no

⁶ Para mais informações sobre o teor político de *Milagre dos peixes* e a censura que incidiu sobre o disco, ver DINIZ (2012b).

⁷ Até o mês de setembro de 1976, o LP *Minas* (1975) havia vendido cerca de 60 mil cópias, o dobro de vendas do álbum *Milagre dos peixes ao vivo* (1974). Já *Milagre dos peixes* (1973) atingiu a cifra de 19 mil exemplares vendidos, e *Clube da Esquina* (1972), 25 mil. Esses dados constam numa matéria publicada no *Jornal de Música*, a partir de declarações de Mário Rocha, que, na época, era um dos diretores da EMI-Odeon. Ver ROCHA (1976, p.14).

⁸ Ver Referências de depoimentos e entrevistas.

⁹ Em suas memórias, Márcio Borges opina, acerca do LP *Clube da Esquina 2*, que “seis anos antes as coisas eram bem diferentes. [...] No estúdio agora tinha estrelas demais, tietagem demais, muita gente querendo aparecer demais da conta, como se diz em Minas. Bituca [apelido de Milton] mesmo não tinha estrelismo nenhum. Mas num estúdio em que os convidados são Elis, Chico Buarque, Simone, Francis Hime, etc., é evidente que fica “assim” de bicão [...]. Eram umas cem pessoas trabalhando para aquela superprodução. Difícil ser ouvido dentro daquela estrutura tão maciça e pesada” (BORGES, 2011, p.341; 344-345). Para mais detalhes sobre a caracterização do Clube da Esquina como uma *formação cultural*, ver DINIZ (2012a, p.65-132).

banheiro” –, instiga vários enfoques analíticos. Neste artigo¹⁰, discuto a íntima relação que os membros do Clube da Esquina estabeleceram com o seu lugar de origem: Minas Gerais, muito embora nem todos fossem mineiros. Tal relação se expressa em opções sonoras, letras de canções, títulos e capas de discos. A capa do LP *Geraes*, por exemplo, traz um desenho singelo feito pelo próprio Milton: uma montanha de três cumes banhada pelo sol – decerto uma alusão à cidade de Três Pontas/MG, onde ele fora criado – e, aos pés dela, uma maria-fumaça em movimento. Tal imagem comporta um aglomerado de signos e significados associados à geografia e à “cultura mineira” (Figura 1).

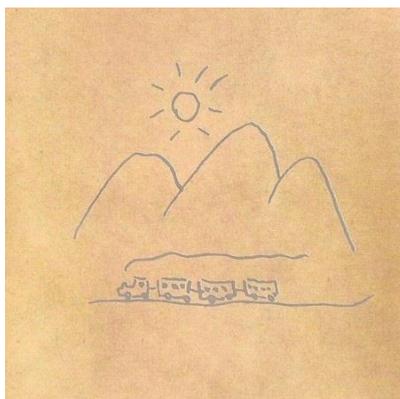


Figura 1: Capa do LP de Milton Nascimento *Geraes* (EMI-Odeon, 1976). Desenho: Milton Nascimento.

Antes, porém, a capa do LP *Milton Nascimento*, de 1969 – disco também conhecido como *Beco do Mota*, nome de uma canção nele gravada –, já exibia uma procissão de fiéis, provavelmente um terço de congado, caminhando por uma rua de pedras com bandeiras e roupas típicas. O cortejo religioso provém da Catedral Metropolitana de Santo Antônio, em Diamantina/MG. Por detrás das pequenas casas amontoadas sobre o relevo íngreme da cidade, vê-se o rosto ilustrado de Milton, que não apenas observa a cena retratada como propõe ter emanado dela (Figura 2).

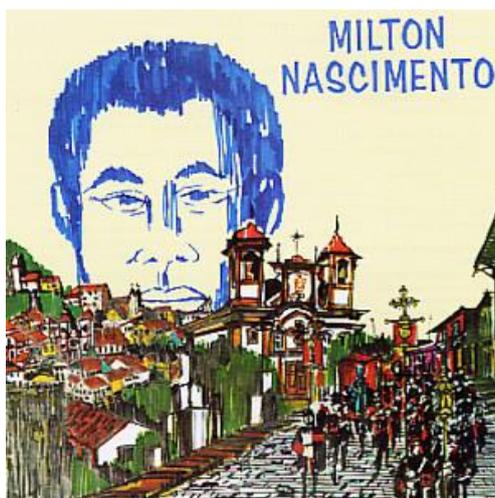


Figura 2: Capa do LP *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969). O desenho e a concepção da capa: Still.

¹⁰ Parte deste artigo consiste numa versão revisada e ampliada de um dos tópicos do primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado (cf. DINIZ, 2012a), posteriormente convertida em livro (cf. DINIZ, 2017).

Quase todas as canções registradas neste LP, lançado menos de um ano após a edição do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), suscitam discussões acerca do que podemos denominar de *mineiridade*. Buscarei demonstrar de que modo essa noção traduz, na fase de constituição do grupo (1967-69), uma perspectiva *romântica*, sendo também acionada como forma de resistência cultural ao *modus operandi* coercitivo e repressor que se impunha, no Brasil, naquele contexto de ditadura militar.

2 – Resignificações da mineiridade

Mineiridade, expressão normalmente empregada para se referir à suposta identidade do “povo mineiro”, revela-se, em última instância, como um jargão que, construído socialmente, apagaria heterogeneidades socioculturais. Essa definição, contudo, nada diz sobre como se deu a formação de tal ideia, nem esclarece como ela permanece no imaginário e nas representações de sujeitos sociais situados em momentos históricos específicos. Para Maria Arminda do Nascimento Arruda – com quem dialogo para tratar dessa questão –, a mineiridade pode ser compreendida via pensamento mítico, reverberado, sobretudo, em um memorialismo de pendor universalizante. Focando parte de suas análises na produção de escritores mineiros como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, Arruda afirma que nesses autores (mas não somente) coexiste a dimensão mais bem elaborada, no âmbito da literatura, do que seria a “mitologia da mineiridade” (cf. ARRUDA, 1990, p.130; 202).

Como todos os mitos, a mineiridade incorpora um caráter atemporal, notável, por exemplo, nas tramas de Guimarães Rosa: “Em *Grande sertão veredas* o sertão é o mundo. Em a ‘Terceira margem do rio’ a torrente das águas define o mundo. Em ambas, a intemporalidade da travessia” (*idem*, p.252)¹¹. O vínculo que os artistas do Clube da Esquina estabeleceram, não raras vezes, com essa literatura, o modo como eles captavam nuances da vida cotidiana e as abordagens que teciam sobre os vários lugares e tempos alocados na memória revelam a incorporação e a difusão dessa mesma dimensão mítica. Duas canções do primeiro LP de Milton Nascimento, lançado em 1967, atestam, de antemão, esse elo: *Travessia*, com música de Milton e letra de Fernando Brant, e *Morro velho*, com música e letra de Milton.

Travessia, classificada em segundo lugar no II Festival Internacional da Canção (II FIC), evento promovido pela TV Globo em 1967, narra uma saga amorosa de perda e superação. A letra de Brant advertia que a construção do próprio viver dependeria da travessia destemida e ininterrupta por um caminho de pedra, diante do qual não caberia mais sonhar, isto é, iludir-se com o futuro, mas sim enfrentar as condições reais do presente. Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade estão implícitos nessa narrativa: “travessia” é a última palavra do livro de Guimarães *Grande sertão: veredas* (ROSA, [1965] 1968a), enquanto que o verso “meu caminho é de pedra, como posso sonhar?” remonta ao poema de Drummond “No meu caminho” (ANDRADE, 1930). Já na canção *Morro velho*, Milton trouxe à tona as diferenças sociais veladas que perpassavam a amizade de dois meninos, um branco e um negro. Os dois protagonistas, a princípio inebriados pela inocência da infância, logo perceberiam a abismal distância de classe

¹¹ Em *A terceira margem do rio*, conto de Guimarães Rosa (1968b), o personagem do pai abandona a família para se estabelecer, para sempre, a bordo de uma canoa, entre as margens do rio. É possível identificar, na escrita de Guimarães, traços míticos, místicos e esotéricos (“caminho do meio”, por exemplo), bem como a confluência de uma esfera “local” com outra, “universal”. Nos anos 1990, Milton pediu a Caetano Veloso para que colocasse letra numa música que leva esse mesmo título. Cf. *A terceira margem do rio* (Milton e Caetano Veloso). In: VELOSO, Caetano (1991). *Circuladô*. Rio de Janeiro: Philips (CD).

e de raça que os separava: o branco, herdeiro, torna-se o dono da fazenda, e o negro, descendente dos que foram escravizados, seu empregado. É possível afirmar que o “sertão da minha terra”, aos olhos do camarada que “já não brinca, mas trabalha”, assume a mesma configuração desenvolvida por Guimarães em seu personagem Riobaldo, de *Grande sertão*, para quem “o sertão deixa de ser um lugar, vira um cosmo, uma condição de espírito” (ARRUDA, 1990, p.115).

Os diálogos, ainda que não normativos, com o mito da mineiridade, ganham novos contornos em *Milton Nascimento*, LP de 1969 para o qual dou destaque. Chamo primeiramente a atenção para *Rosa do ventre*, canção de Milton e Fernando Brant cujo título consiste noutra provável referência a Guimarães Rosa. Na letra, Brant reporta-se à cidade de Belo Horizonte (suas serras e avenidas), bem como às recordações da infância no interior de Minas Gerais. “Trem” e “mar” são palavras-chave, pois encadeiam o “local” com o “além-fronteiras/universal”, nexos encontrados na literatura de escritores mineiros. Os versos, com a melodia/harmonia, apresentam a forma || A B : || Coda.

Seção A

Meu pai/ escutava o choro, o som de prata no quintal/ Jogo de alegria, dança clara em seu olhar/ Ramo de lembranças me ferindo, vou rasgar/ Eu sei/ Ruas do tempo, mil fronteiras cruzar.

Seção B

Houve aquele que não viu/ que a vida exige ter/ só saudade de amanhã/ Vejo estas serras me guardando longe o mar/ Velhas avenidas me cercando/ Vou passar/Eu sei/ Ruas do tempo, mil fronteiras cruzar.

Seção A

É sol/ Noiva me espera, brilha a fronte o olhar/ Noiva me espera, fere o vento, o som do mar/ Noiva me espera na estação do trem chegar/ Eu vim/ Seu corpo com meu corpo leve lavar.

Seção B

Rosa de seu ventre, flor/ Flora no meu sangue a cor/ Corpo no seu corpo vai/ Longe as velhas serras e o som dos velhos metais/ Corpo se descobre a outro corpo e nada mais/ Eu vim/ Seu corpo com meu corpo leve lavar.

Coda

É sol.

Rosa do ventre, cuja orquestração é assinada por Paulo Moura, agrega aspectos recorrentes no repertório do Clube da Esquina: modalismo com uso de baixo-pedal, alterações intermitentes de métrica e fórmulas de compasso igualmente incomuns na tradição do cancionista popular. Na introdução, Wagner Tiso toca insistentemente, no sintetizador, a nota Sol em *staccato*, enfatizando, com ela, uma pulsação setenária (compassos de sete tempos) que logo se “acomoda” na alternância dos compassos ternário e quaternário (3 + 4). A melodia das cordas e sopros e a do baixo elétrico (Novelli) confirmam, por sua vez, a modalidade de Sol jônio (Figura 3).

The image shows a musical score for the introduction of 'Rosa do ventre'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: 'Cordas/Sopros' (top), 'Sintetizador' (middle), and 'Baixo elétrico' (bottom). The second system has three staves: a vocal line (top), a synth line (middle), and a bass line (bottom). The key signature is one sharp (F#). The time signature starts with 7/4, changes to 3/4, then 4/4, and returns to 3/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and a first ending bracket labeled '1.'.

Figura 3: Transcrição aproximada da Introdução de “Rosa do ventre”.

Nos últimos compassos da introdução, a nota Fá (c.8) assume a função de baixo-pedal, indicando uma modulação para Dó mixolídio, modo que abarcará quase toda a Seção A. O baixo-pedal torna-se menos evidente a partir da passagem para a Seção B (“Eu sei/ Ruas do tempo, mil fronteiras cruzar...”). Nesse momento (c.24, 25, 26, 27 e 28), a bateria de Robertinho Silva não só desemboca num pulso explicitamente ternário seguido do quinário como parece estender, sobre essa métrica (3 + 5), o padrão rítmico da bossa nova, embora a textura do arranjo e a instrumentação utilizada (bateria, percussão, sintetizador, contrabaixo elétrico, guitarra e, mais adiante, cordas e sopros) nos remetam ao samba-jazz (Figura 4).

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Voz (Vocal), Sintetizador (Synthesizer), and Baixo elétrico (Electric Bass).
 - **System 1 (Measures 12-16):** Mode: Dó mixolídio. Time signature: 4/4. Lyrics: "Meu pai es-cu-ta-va'o cho-ro'o som de pra - ta no quin - tal jo-go de'a-le-gri-a dan-ça".
 - **System 2 (Measures 17-21):** Mode: Sol mixolídio. Time signatures: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4. Lyrics: "— cla — ra'em seu o-lhar — ra-mo de lem-bran-ças me fe - rin - do vou ras - gar —".
 - **System 3 (Measures 22-25):** Mode: Dó mixolídio. Time signatures: 3/4, 5/4, 3/4, 3/4. Lyrics: "Eu sei —".
 - **System 4 (Measures 26-28):** Time signatures: 3/4, 5/4, 3/4. Lyrics: "Ru - as do — tem - po mil fron - tei - ras cru - zar".
 - **Inset:** A box labeled "Estrutura rítmica da bateria" shows a rhythmic pattern in 3/4, 5/4, and 3/4 time signatures.

Figura 4: Transcrição aproximada da Seção A de “Rosa do ventre”.

A Seção B, não menos marcada por oscilações de métrica, desenvolve-se, em parte, sobre o modo Si eólio, modo que volta então a ser acionado, por fim, na Coda. O baixo-pedal (nota Ré) e a pulsação setenária apresentada na introdução (agora 4 + 3) são retomados por Wagner Tiso no sintetizador (c.58). Com essa configuração, a canção se dissipa em *fade-out*, deixando a sensação de que o *ambitus* das frequências perdura para além do que o ouvido humano poderia captar do registro fonográfico (Figura 5).

The image displays a musical score for the song "Rosa de ventre". It features two staves: "Voz" (Vocal) and "Sintetizador" (Synthesizer). The score is divided into measures, with measure numbers 30, 34, 38, 41, 44, 50, and 56 marked. The key signature is one sharp (F#). The time signature is highly complex, alternating between 4/4, 3/4, 2/4, and 5/4. The lyrics are: "Si eólio Ro - sa de seu ven - tre flor flo - ra no meu san - gue'a cor cor-po no seu cor - po vai lon-ge'as ve - lhas ser - ras e'o som dos ve lhos me - tais cor - po se des - co - bre'a ou - tro cor - po'e na - da mais Eu vim Seu cor-po com meu cor-po le - ve la - var É sol". Above measure 41, there are annotations: "Aproximação cromática para Dó" and "Dó mixolídio". The synthesizer part consists of chords and melodic lines that follow the vocal melody's complex rhythm.

Figura 5: Transcrição aproximada da melodia da Seção B e Coda de “Rosa de ventre”

As mudanças de métrica que se verificam ao longo da canção geram, além do inegável *swing*, imprevisibilidade na acentuação dos compassos e certa assimetria em relação à melodia do canto; melodia cujo desenvolvimento motivico – sendo esta outra característica que diz muito da sofisticação composicional de Milton – está repleto de inversões e de transposições –, vide, por exemplo, o c.34 e o c.36, no que tangem, respectivamente, ao motivo anunciado no c.30. Sobre a complexidade rítmica em Milton Nascimento, Ivan Vilela observou que o compositor, não circunscrito às formulas binárias, ternárias e quaternárias que estruturam boa parcela da música e da canção populares brasileiras, criou “músicas em compassos quinários [...], além de trabalhar com compassos híbridos [leia-se métricas sobrepostas numa mesma música]. E também a execução de um samba, originalmente binário, em ritmo ternário” (VILELA, 2012, p.37). A instrumental *Lília* e a canção *Cravo e canela* (esta última uma parceria de Milton com o letrista Ronaldo Bastos), ambas registradas no álbum *Clube da Esquina* (1972), poderiam ser consideradas, cada qual, como um “samba em cinco” e um “samba em três”. Entretanto, o que elas e outras composições de Milton Nascimento desvendam é uma “África que não veio pela via do samba”, e sim através da umbanda, “dos congados, moçambiques, catopés, marujadas, caiapós, candombes e vilões” (*idem*, 2010, p.22-23). *África banto-mineira* igualmente notável, para dar mais um exemplo, na canção de Milton e Fernando Brant *Maria, três filhos*, gravada no LP *Milton*, de 1970:

Seção A

Negra voz de velha só/ Numa igreja interior/ Me falando de seu tempo/ Conta a idade, conta o que restou/ Onde os filhos que eu criei?/ Vida presa no quintal/ Me lembrando desse tempo/ Vejo quem vem em meu leito festejar.

Seção B

Três meninos nascendo/ Do ventre negro, sem cor/ Meninos sentados no chão/ Quem veio por eles buscar?

Seção A'

Hoje eu digo 83/ Sem diamante, escravidão/ Nem pergunto pelos filhos/ Ligo o rádio, durmo no colchão.

Enquanto na Seção B o ritmo e a instrumentação culminam indubitavelmente no samba-jazz, contando ainda com modificações de compasso (ora binário e ora ternário), nas Seções A e A', o baixo elétrico (tocado por Luiz Alves, conforme o encarte do LP) reitera sucessivamente um pulso ternário sob o compasso binário simples. Daí resulta uma polirritmia nada usual para o padrão rítmico do samba, embora não se possa ignorar totalmente sua presença (cf. AMARAL, 2015, p.15). A letra, criticando nas entrelinhas a lei do ventre livre e a lei áurea, já que elas não ofereceram subsídios socioeconômicos para a inserção do negro na sociedade de classe, traz à tona a estória (ou história) de uma velha negra da qual lhe tiraram, no passado, os três filhos. "Só", "numa igreja interior" e "sem diamante", essa "Maria" de Fernando Brant, sendo ou não uma personagem fictícia, é uma "ex-escrava doméstica" dos recônditos das Minas Gerais: a capitania aurífera cujos negros escravizados sincretizaram suas festas e religiosidades para que pudessem celebrá-las aos olhos do colonizador católico.

Mas no que concerne à *Rosa do ventre*, falta salientar o quão estreita é a sintonia entre música e letra. Tal como sugeri, pode ser que o título aluda a Guimarães Rosa. Antes disso, porém, ele certamente se refere à imagem de uma "rosa dos ventos", geralmente uma circunferência da qual despontam setas indicativas. Quer dizer, todas as direções previstas nos pontos cardeais estão à disposição: "Ruas do tempo/ Mil fronteiras cruzar...". Todavia, há sempre um "ventre", representado, na música, pelo baixo-pedal; ou, ainda, há uma "bagagem cultural mineira" que se leva consigo na viagem do espaço-tempo: "Meu pai/ Escutava o choro, o som de prata no quintal [...]/ Vejo essas serras me guardando longe o mar...". Esse "tempo", contudo, não é "progressivo" como nas músicas tonais, com as suas relações de causalidade entre os acordes que constituem o campo harmônico. Os versos de Fernando Brant, ao contrário, fazem jus à concepção modal e, conseqüentemente, à primazia do ritmo, articulando o passado e o futuro na travessia de um *tempo cíclico*, sempre presente.

Na acepção de José Miguel Wisnik, o modalismo está relacionado com o "mundo dos ruídos", uma expressão que não corresponde exatamente à noção de *ruído como elemento musical* tal qual concebida por músicos como Pierre Schaeffer e Pierre Henry – sons captados de objetos, animais, ambientes, produzidos pela voz humana ou então criados artificialmente em estúdio, e normalmente utilizados em procedimentos experimentais de colagens; algo que Milton e sua turma muito fizeram, por exemplo, e, sobretudo, nos LPs *Milagre dos peixes*, de 1973, e *Minas*, de 1975. Mesmo que o "mundo dos ruídos" não exclua o *ruído* nesses termos, ele tem a ver, propriamente, com uma organização harmônico-melódica-musical que evoca experiências de um "universo sagrado", estabelecendo, por isso, algum nexo com sociedades pré-capitalistas,

nas quais tais experiências foram predominantes. Por realçar a repetitiva desigualdade das pulsações, o modal poderia soar estático. No entanto, ele

[...] é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim). A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais (WISNIK, 1999, p.40).

Cabe também ressaltar que o modalismo se distingue pela “superprodução de figuras rítmicas assimétricas no interior de um *pulso* fortemente definido”, bem como pela “subordinação das notas da escala a uma *tônica fixa* [notadamente um *baixo-pedal*], que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias” (*idem*, p.79).

Em *Rosa do ventre* – para não falar de várias outras canções da turma do Clube da Esquina que apresentam abordagens semelhantes –, a imbricação de música e letra está para a concepção modal assim como está para o *caráter atemporal* intrínseco ao mito da mineiridade. Fundado no século XVIII em meio à decadência do ciclo do ouro, esse mito remonta aos inconfidentes: clérigos, artistas, militares e aristocratas que se rebelaram para libertar a capitania aurífera do domínio português. A identidade atribuída às Minas Gerais teve seu estopim a partir desse fato histórico, que, apesar de derrotado, possui em seus desdobramentos algo de vitorioso (cf. ARRUDA, 1990, p.89; 91). Símbolo de resistência e de bravura para os republicanos no fim do século XIX, a Inconfidência Mineira contribuiu para edificar um imaginário de Brasil moderno, democrático e independente¹².

Todas as construções míticas, entretanto, exprimem “um rearranjo de elementos históricos que, ao se combinarem de forma particular, traduzem uma elaboração coerente e ordenada da vida social”. Destarte, para além da Inconfidência Mineira e de seus ideais iluministas, outros aspectos difusos se somaram à criação do mito da mineiridade: colonialismo, herança cultural e arquitetura barroca, sincretismo entre “sagrado/profano” (como aquele dos santos católicos com entidades e cultos de origem africana, tidos como profanos pelo colonizador), paisagem geográfica montanhosa, distância em relação ao mar, traços psicológicos do “povo mineiro” relatados por viajantes setecentistas e oitocentistas (como, de um lado, hospitalidade, e, de outro, desconfiança¹³), exploração de ouro e estradas pelos bandeirantes¹⁴, os conflitos destes com os emboabas¹⁵, e, até mesmo, a cordialidade (com suas nuances conservadoras e liberais) na vida política. O mito se nutria, portanto, de informações múltiplas e fragmentárias para forjar uma “concepção central e unitária de Minas” (ARRUDA, 1990, p.129-130; 133).

O mito, porém, ao sobreviver nas sociedades complexas, gerará alguma forma de *identificação*, entendida como “síntese de traços sociais produzidos na realidade e incorporados por agentes determinados” (*idem*, p.27). Quando a *identidade* engatilha “comportamentos conformadores de situações sociais”, podem ser erguidas sobre o mito *representações* particulares,

¹² Antes disso, porém, as ideias dos inconfidentes já gozavam de aceitação considerável na então capital brasileira, Rio de Janeiro, conforme atestam os poemas de Tomás Antônio Gonzaga musicados em modinhas no início do século XIX.

¹³ Diz-se que uma das explicações para a desconfiança que se atribuem aos mineiros seria o “quinto”, imposto fixado pela coroa portuguesa sobre a extração do ouro.

¹⁴ Em *Saídas e bandeiras n.º 1* e *Saídas e bandeiras n.º 2*, ambas as canções com música de Milton Nascimento, e gravadas no álbum duplo *Clube da Esquina* (1972), Fernando Brant se referia, com esse título às avessas, à saga dos bandeirantes, conhecida como “Entradas em bandeiras”.

¹⁵ Sobre o conflito entre bandeirantes e emboabas, ver ROMEIRO (2009).

[...] resultando em práticas ideológicas que, às vezes, se manifestam. [...] Nesse sentido, a representação diz respeito a certo rompimento do domínio mítico, pois inaugura uma nova fase de significações. Enquanto o mito pressupõe a analogia, fundada na relação de similitude entre o seu discurso e os seres sociais que busca identificar, a representação quebra de alguma maneira a força da identificação primária, ao propor renovadas operações identificadoras, baseadas na diferença. [...] Daí, a representação relacionar-se a apropriações particulares do mito, por agentes sociais envolvidos em momentos históricos definidos (*idem, ibidem*, p.131-132).

Trazendo essa discussão à luz do Clube da Esquina, é interessante perceber como certas *representações* acerca do mito da mineiridade embalam as opiniões dos integrantes do grupo, opiniões que naturalmente tomaram forma de canção. Numa entrevista concedida em junho de 2010 ao Programa América Legal, Márcio Borges, ao ser indagado sobre o que significa converter Minas Gerais em música, deu uma resposta um tanto curiosa. Com a intenção de provocar o jornalista, aparentemente ávido por definições do senso comum, o letrista criticou o conservadorismo que reconhece em seu Estado natal, posicionando-se na contramão de estereótipos associados à “cultura mineira”. Sem embargo, ele recompõe a ideia de que a Inconfidência é o manancial da “alma mineira”. Sempre combatentes, os mineiros estariam de algum modo sempre arraigados à sua terra, mas com “olhos e ouvidos abertos para o mundo”, em busca de liberdade. Diz ele:

É uma tarefa que tem uma enorme responsabilidade. Ela tem que, antes de tudo, fugir dos estereótipos. Fugir daquela coisa: “Ah... o mineiro é desconfiado. Ah... Minas é hospitaleira...”. Sabe, esses estereótipos? Eu acho que tem que descobrir onde está a verdadeira alma [...]. A alma está na Inconfidência. A alma está na rebelião. A rebelião que gerou a República brasileira, que gerou o sonho de independência, foi criada em Ouro Preto. Os líderes da revolução americana se correspondiam com esses personagens de Ouro Preto. Uns inspiravam os outros. Então, com toda a seriedade, eu acho que isso é a essência da alma de Minas, é o clamor pela liberdade. [...] A liberdade do país, a liberdade do ser! E isso, obviamente, encontrou uma contradição muito grande gerada pelo conservadorismo dos que antes eram os donos dos escravos, que eram os donos das minas, das Minas Gerais. As Minas Gerais tinham donos e tinham escravos que as exploravam. E tinham os arrivistas, os que chegavam pra fazer fortuna. Aí surgiu esse Estado chamado Minas Gerais. [...] Então, eu acho que isso é a essência do eu vejo em Minas: é muito além da culinária e da hospitalidade. É um ser no mundo que clama por liberdade. [...] E Minas é um Estado que respira poesia e política, como se as duas pudessem realmente conviver buscando uma moderação que tem muito de oriental. Aquela coisa do caminho do meio, da paciência, isso são qualidades também. O fato de a gente estar ali dentro das montanhas, no fundo das grutas de olho no mundo, de olhos e ouvidos abertos para o mundo, eu acho que cria isso, entende? Cria ao mesmo tempo esse anseio e essa libertação (BORGES, 2010, s./p.)¹⁶.

A resposta de Márcio Borges não deixa dúvidas sobre a força identificadora das várias facetas de um mito. Nos anos 1960 e 1970, os sentimentos de “ansiedade”, “liberdade” e “rebelião” atribuídos aos mineiros foram acionados como metáforas pelos letristas da turma. Ao expressarem seus conhecimentos e percepções a partir de seu lugar de origem, eles o fizeram com base numa perspectiva crítica. As abordagens acerca de tempos e espaços de outrora estiveram destinadas a questionar o presente histórico.

¹⁶ Essa entrevista foi concedida na ocasião em que Márcio Borges participava do evento “Música de Minas na América”, ocorrido na sede da ONU, em Nova York, em junho de 2010 (ver Referências de audiovisuais).

A composição *Beco do Mota*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada no LP *Milton Nascimento*, de 1969, é uma das que melhor redefine, noutra contexto, um acontecimento datado e particular. O título dessa canção refere-se a uma lendária zona boêmia da cidade de Diamantina/MG. O beco, segundo inúmeros relatos, foi por aproximadamente dois séculos um reduto de prostitutas. Nos anos 1960, o arcebispo local, incomodado com a “promiscuidade”, liderou uma campanha de “higienização”, banindo à força do recinto as mulheres e mendigos que lá se abrigavam. A letra – que, com a música, apresenta a forma ABA – captura ainda, em diálogo com a capa do disco de 1969 (Figura 2), signos de um universo religioso, colonial e barroco (como, por exemplo, o contraste claro/escuro), signos estes que igualmente se notam no arranjo musical. Na introdução, de clima sonoro obscuro, um coro de vozes masculinas apoia-se num *ostinato* de violinos para anunciar que “Lá vem a noite/ Desperta a procissão/ Nas portas da arquidiocese”. O comportamento das vozes nos remonta ao cantochão: melodia modal em graus conjuntos, contornos melismáticos e quintas paralelas. Logo em seguida, na Seção A, Milton Nascimento dá início à letra propriamente dita, cuja melodia é sustentada por violão, percussão, baixo elétrico, bateria e naipe de cordas de timbre metálico e brilhante.

Introdução

Lá vem a noite/ Desperta a procissão/ Nas portas da arquidiocese.

Seção A

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.

Seção B

Nessa praça, não me esqueço/ e onde era o novo fez-se o velho/ colonial vazio/ Nessas tardes, não me esqueço/ e onde era o vivo fez-se o morto/ aviso, pedra fria/ Acabaram com o beco/ mas ninguém lá vai morar/ Cheio de lembranças vem o povo/ do fundo escuro beco/ nessa clara praça se dissolve./ Pedra, padre, ponte, muro/ e um som cortando a noite escura/ colonial vazia/ Pelas sombras da cidade/ hino de estranha romaria/ lamento, água viva/ Acabaram com o beco/ mas ninguém lá vai morar/ Cheio de lembranças vem o povo/ do fundo escuro beco/ nessa clara praça se dissolve.

Seção A'

Profissão deserta, deserta/ homens e mulheres na noite/ homens e mulheres na noite desse meu país/ Na porta do beco estamos/ procissão deserta, deserta/ nas portas da arquidiocese desse meu país/ Diamantina é o Beco do Mota/ Minas é o Beco do Mota/ Brasil é o Beco do Mota/ Viva meu país!

A Seção A, ancorada num andamento lento tal o caminhar das procissões religiosas, já oferece indícios de que a letra de *Beco do Mota* não se referia apenas a um episódio restrito e sagrado. Os versos “Nas portas da arquidiocese desse meu país” e “Homens e mulheres na noite desse meu país” chamam a atenção, desarticulando o que até então parecia ser, na Introdução, despretensioso em termos políticos. Na Seção B, o andamento lento cede espaço para outro mais acelerado, em estrita comunicação com os versos, que passam a narrar, nesse momento, as transformações ocorridas num lugar real e, simultaneamente, alegórico. A Seção A', por fim, ao recapitular a melodia e o andamento da primeira seção, redimensiona o conservadorismo e o moralismo que se afirmaram sobre o beco de Diamantina. O fechamento da zona boêmia daquela cidade é ao mesmo tempo o fechamento do horizonte político no pós-AI-5. Daí resulta o caráter crítico e irônico da canção. Os homens e as mulheres estão na “porta do beco”. Noutras

palavras, eles estão diante de um país que se fez “noturno”, “velho”, “vazio” e “morto”. E é com sarcasmo que Fernando Brant finaliza sua letra: “Viva meu país!...”.

Beco do Mota não corrobora com uma concepção inerte de tradição, tampouco se restringe a elogiar práticas religiosas (os cortejos e as procissões) identificadas com a cultura popular mineira. Milton e Fernando Brant reformulam aspectos que, na compreensão de Raymond Williams, podem ser considerados como *residuais*: aqueles que, formados no passado, ainda estão ativos “no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente”. Os resíduos, embora muitas vezes manipulados para legitimar uma ordem estabelecida, podem ser articulados como forma de oposição à *cultura dominante*. Segundo Williams,

Na subsequente omissão de uma determinada fase de uma cultura dominante há então o retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer (WILLIAMS, 1979, p.125-127. Grifo meu).

Não é por acaso que, em julho de 1970, a letra de *Beco do Mota* recebeu um parecer negativo do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), órgão responsável por fiscalizar ideologicamente a produção artística da época. A censora encarregada de avaliar a canção – canção que já havia sido gravada no LP *Milton Nascimento*, de 1969 – detectou o viés político dos versos de Fernando Brant, sendo incapaz, entretanto, de estabelecer as devidas conexões entre o fechamento da zona boêmia de Diamantina e sua ressignificação. No documento enviado à censura constam as seguintes anotações: “Deixo de aprovar: 1.º) Não sei o que quer dizer ‘Beco do Mota’; 2.º.) Sem sentido. Ideias mal concatenadas; 3.º). Protesto” (ODETTE, 1970; ver Figura 6).

"BECO DO MOTA"
(MILTON NASCIMENTO - FERNANDO BRANDT)

CLAREIRA NA NOITE, NA NOITE
PROCISSÃO DESERTA, DESERTA
NAS PORTAS DA ARQUIDIOCESE
DÊSSE MEU PAÍS

PROCISSÃO DESERTA, DESERTA
HOMENS E MULHERES NA NOITE
HOMENS E MULHERES NA NOITE
DÊSSE MEU PAÍS

NESSA PRAÇA NÃO ME ESQUEÇO
E ONDE ERA O NÔVO FÊZ-SE O VELHO
COLONIAL VAZIO
NESSAS TARDES NÃO ME ESQUEÇO
E ONDE ERA O NÔVO FÊZ-SE O VELHO
AVISO PEDRA FRIA

ACABARAM COM O BÊCO
MAS NINGUÉM LÁ VAI MORAR
CHEIO DE LEMBRANÇAS VEM O POVO
NO FUNDO ESCURO BÊCO
NESSA CLARA PRAÇA SE DISSOLVER

PEDRA PADRE FONTE NUA E O MURO
E O SOM CORTANDO A NOITE ESCURA
COLONIAL VAZIA
PELAS SOMBRAS DA CIDADE
E UM DIA. ESTRANHA ROMARIA
LAMENTO ÁGUA VIVA

ACABARAM COM O BÊCO,
MAS NINGUÉM LÁ VAI MORAR
CHEIO DE LEMBRANÇAS VEM O POVO
NO FUNDO ESCURO BÊCO
NESSA CLARA PRAÇA SE DISSOLVEU

Deixa de aprovar
1º) Não sei o que quer dizer
"Beco do Motta"
2º) Sem sentido. Ideias
mal concatenadas.
3º) Protesto.
8-7-70
Odette

Reg 1786/70

VETADO
aprovado
em 24-7-70

(segue)



Figura 6: Parecer do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) à letra da canção “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant). *Arquivo Nacional*: Coordenação de Documentos Escritos. Registro: AN/CODES, n.º TN 2.3.2949.

O veto à letra provavelmente acarretaria empecilhos à circulação do disco já lançado. Sua aprovação definitiva certamente ocorreu devido às negociações da gravadora EMI-Odeon com o Serviço de Censura e, também, devido à ausência de pistas mais claras que confirmassem o “teor de subversão”, haja vista a ignorância admitida pela própria censora. De todo modo, a referência astuta a um episódio sociocultural isolado dificultou o entendimento da denúncia política. Em *Beco do Mota*, Fernando Brant, como lhe era de praxe, baseou-se numa realidade específica para tecer uma interpretação mais ampla, e crítica, sobre o contexto da época.

A “noite”, metáfora presente nessa e em várias composições do Clube da Esquina, não diz respeito somente a um período de completa frustração ou desesperança. A “noite”, bem antes disso, representa um espaço simbólico onde homens e mulheres poderiam combinar segredos sem a presença de leis ou juízes. Milton e seus parceiros, tal como apontou a historiadora Heloísa Starling, debruçaram-se “sobre o pretume concreto da escuridão para investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom e alertavam os homens sobre os sinais de que algo se movimentava no escuro” (STARLING, 2004, p.224). O imaginário mítico que envolve a Inconfidência Mineira está no cerne dessa leitura, remetendo, mesmo indiretamente, ao poema “Romance XXIV”, da coletânea *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles ([1953] 1983, p.80-81)¹⁷.

Aqui, ó!, canção com música de Toninho Horta e letra de Fernando Brant, gravada no LP *Milton Nascimento* (1969), instiga ainda a reflexão acerca de como certos traços culturais associados à mineiridade foram simultaneamente enaltecidos e hostilizados. Toninho Horta, ao violão, deu à música um tratamento rítmico e harmônico em diálogo com o jazz e com a bossa nova, afastando-se, assim, de uma sonoridade que pudesse ser representativa de uma suposta “raiz mineira”. A dubiedade da canção, todavia, é latente desde o seu título. O advérbio “aqui” e a interjeição “ó” – abreviação corriqueira do verbo olhar no modo imperativo – consistem num chamado de atenção para as singularidades de um determinado lugar; no caso, Minas Gerais. Concomitantemente, a expressão “Aqui, ó!” é indicativa de um gesto pejorativo de indignação.

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.

A letra de Fernando Brant – ele que nos anos 1960 trabalhava como escriturário no Juizado de Menores de Belo Horizonte (cf. BRANT, 2005, p.40; 45) – é, nalguma medida, autorreferente. Temporariamente impossibilitado de deixar o emprego, do qual retirava um curto ordenado, ele via seus amigos partirem de Minas Gerais em busca de oportunidades no meio musical. A crença de que Deus abençoaria todo aquele que trabalha no escritório contrasta radicalmente com o poder econômico das grandes empresas e com o da Igreja Católica, cujas riquezas estão guardadas em cofres e ornamentando catedrais. O letrista criticava o *ethos* burguês e a moral cristã de seu Estado natal, o que também se depreende da menção ao namoro comportado na varanda. Mesmo assim, a letra é repleta de paradoxos. O verso “bendito é o fruto dessas Minas Gerais”, em destaque na interpretação de Milton e Toninho Horta, é parafraseado da oração da Ave Maria. Por mais sarcástico que seja esse excerto, ele soa como um elogio. Márcio Borges, contudo, lendo nas entrelinhas, confessou que *Aqui, ó!* “me revelou de Fernando uma aspereza cheia de ironia de que eu sequer suspeitava” (BORGES, 2011, p.217).

¹⁷ Eis o poema: “Atrás de portas fechadas/ à luz de velas acesas/ entre sigilo e espionagem/ acontece a Inconfidência./ E diz o Vigário ao Poeta:/ ‘Escreva-me aquela letra do versinho de Vergílio...’/ E dá-lhe o papel e a pena/ E diz o Poeta ao Vigário/ com dramática prudência:/ ‘Tenha meus dedos cortados/ antes que tal verso escrevam...’/ Liberdade, Ainda que Tarde,/ ouve-se em redor da mesa./ E a bandeira já está viva;/ e sobe, na noite imensa./ E os seus tristes inventores/ já são réus – pois se atreveram/ a falar em liberdade/ (que ninguém sabe o que o seja)./ Através de grossas portas, sentem-se, luzes acesas,/ – e há indagações minuciosas/ dentro das casas fronteiras./ ‘Que estão fazendo, tão tarde?/ Que escrevem, conversam, pensam?/ Mostram livros proibidos? Leem notícias nas gazetas?/ Terão recebido cartas?/ de potências estrangeiras?/ (Antiguidades de Nêmes/ em Vila Rica suspensas!)/ Cavalos de La Fayette/ saltando vastas fronteiras!/ O’ vitórias, festas, flores/ das lutas da Independência!/ Liberdade – essa palavra/ que o sonho humano alimenta:/ que não há ninguém que explique,/ e ninguém que não entenda!’”.

O elo inegável entre Minas Gerais e Clube da Esquina acabou conferindo à turma certo caráter “regional”, uma questão que merece ser discutida. O *regionalismo*, de acordo com Raymond Williams, vincula-se a tudo aquilo que não conquistou um *status* “nacional”, implicando uma “relativa inferioridade em relação a um suposto centro, no uso dominante” (WILLIAMS, 2007, p.352). Isso explica a recusa de alguns artistas do grupo a respeito desse tipo de apreciação. O letrista Ronaldo Bastos, por exemplo, que não é mineiro, mas fluminense de Niterói, chega a concordar com o adjetivo “mineiro” quando se fala sobre o Clube da Esquina, não obstante ele prefira e defenda a ideia de “amplidão planetária” para se referir às parcerias, à música e à poesia de sua turma:

Quando se fala sobre essa “coisa mineira”, eu acho que é um elogio e eu me sinto mineiro nesse sentido. Mas eu vejo o Clube da Esquina como uma coisa muito mais universal, não só do ponto de vista que englobava muitas outras pessoas, não só as pessoas conhecidas, mas outras pessoas que fizeram parte desse Clube, como também o sentimento da música e da poesia que tinha uma amplidão planetária (Ronaldo Bastos. In: HOLLANDA; JABOR, 2004).

Para Lennon e McCartney, canção de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, gravada no LP *Milton* (1970), endossa a opinião de Ronaldo. Nela, Brant, que compôs o refrão, sentenciou de forma clara: “Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Essa ligação recorrente entre o “local” e o “universal”, igualmente típica da literatura de escritores mineiros, transcende o que poderia ser qualificado como meramente “regional”.

Mas o *regionalismo*, ainda de acordo com Raymond Williams, também possui um “sentido positivo alternativo [...]”. Conotações de um modo de vida valiosamente distintivo, em especial em relação à arquitetura e a culinária” (WILLIAMS, 2007, p.352). O termo, sob esse ângulo, reivindicaria uma identidade cultural, exaltada na tentativa de distinguir-se de um todo. Seria indevido, contudo, abarcar o Clube da Esquina sob essa definição. Os artistas da turma, hábeis em mesclar referências estético-musicais consideradas modernas e tradicionais, conceberam seus discos e canções a partir de uma variedade de assuntos, gêneros e estilos. Apesar disso, a observação de Williams pode ser válida em alguma medida: num contexto de modernização e ditadura militar, os músicos e letristas em pauta salientaram “conotações de um modo de vida [...]”; trouxeram para o mercado fonográfico das décadas de 1960/70 elementos provenientes de lugares, passados e manifestações culturais que, inúmeras vezes, apontavam para as Minas Gerais. De toda maneira, aquilo que se apreende de *mineiro* no Clube da Esquina não coaduna com perspectivas estáticas, puramente locais e, muito menos, isentas de autocrítica.

3 – Romantismo e resistência cultural

Uma parcela da produção musical do Clube da Esquina pode ser caracterizada como romântica num certo sentido. O *romantismo* ao qual me refiro, encontrado no memorialismo constante das letras, não diz respeito ao “amor romântico” nem a um período histórico definido. O termo, para Michael Löwy e Robert Sayre, abarca formas específicas de autocrítica da modernidade capitalista. Os românticos, apesar de formados por seu tempo, desejariam “resgatar” do passado valores e ideais cada vez mais desprezados pelo homem moderno: “a comunidade, a gratuidade, a doação, a harmonia com a natureza, o trabalho como arte, o encantamento da vida” (LÖWY e SAYRE, 1995, p.39; 325). Situados numa época em que se consolidava a modernização capitalista no Brasil, Milton e seus parceiros assumiram uma liberdade de

criação orientada menos pelo “valor de troca” e mais pelo “valor de uso” da arte, embora isso não os tenha isentado do comprometimento com a indústria fonográfica. Atentos aos princípios e valores cultivados na infância, no ambiente doméstico das grandes famílias e pequenas cidades mineiras, ou num tempo-lugar do passado que se apresentava como menos opressor, suas canções expressavam insatisfação para com o presente histórico.

A canção *Sentinela*, com música de Milton e letra de Fernando Brant, gravada no LP *Milton Nascimento*, de 1969, e no disco homônimo de Milton *Sentinela*, de 1980 –, exemplifica bem essa visão romântica. Nas palavras de Brant,

A melodia de *Sentinela* é impregnada de religiosidade: lembra os cantos solenes das igrejas, as missas a que Bituca [apelido de Milton] assistia no interior, as celebrações da Semana Santa. [...] Acabei mergulhando mesmo no sentido da palavra sentinela, que é o de fazer vigília, ser o guardião de alguém ou algo. No interior, significa também velório. A letra fala justamente de uma pessoa querida que se foi. Acabou sendo uma homenagem ao Seu Francisco, embora ele ainda fosse vivo na época (BRANT, 2005, p.44-45).

Seu Francisco, um senhor negro que trabalhava como copeiro no Juizado de Menores de Belo Horizonte – onde o jovem Brant estagiava como escriturário –, é chamado, na letra, destinada também ao amigo Milton, de “irmão”. Apesar de não configurar um tributo póstumo, o letrista explicitava tudo o que aprendeu de uma amizade e convivência. *Sentinela*, que ainda dá nome a uma cachoeira próxima à cidade de Diamantina, fazia alusão à vigília imaginada do corpo do ente querido que “já se foi”. A prática de velar o morto durante toda uma noite, muito comum à religiosidade católica tradicional mineira, reveste-se, nos versos de Fernando Brant, de um sentido emancipatório.

Seção A

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

Vulto negro em meu rumo vem/ mostrar a sua dor plantada nesse chão/ Seu rosto brilha
em reza/ brilha em faca e flor/ histórias vem me contar.

Longe, longe, ouço essa voz/ que o tempo não levará.

Seção B

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.

Precisa amar sua amiga, é irmão/ E relembrar que o mundo só vai se curvar/ quando o
amor que em seu corpo já nasceu/ Liberdade buscar na mulher que você encontrou.

Seção A'

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.

Nas duas primeiras frases da Seção A, Milton, sozinho ao violão, que ele arpeja, desloca as acentuações dos compassos quaternários. A melodia de natureza modal, que faz lembrar o canto gregoriano, parece assim flutuar sobre o ritmo harmônico relativamente imprevisível do instrumento, gerando a sensação de que está mesmo a serviço de um ritual religioso, o que os versos prontamente certificam. Essa ambientação é modificada na Seção B. O andamento, mais acelerado, passa a sustentar um desenho rítmico similar ao do samba-jazz; e a letra, até então imersa na narrativa das memórias, surge em alerta, redefinindo no presente os valores

aprendidos no passado. A conexão entre essas duas temporalidades é arrematada na Seção A', cuja melodia, semelhante à da Seção A, é cantada numa tessitura mais aguda. Ao examinar o memorialismo de escritores mineiros, Maria Arminda do Nascimento Arruda concluiu que a ativação da memória “possui o significado, dentre tantos outros, do descontentamento com o presente. Ora, queremos preservar o passado apenas quando os dias atuais se afiguram, aos nossos olhos, como altamente lesivos em diversos sentidos”, o que igualmente concluiu sobre *Sentinela*. Canção criada no contexto mais repressivo do regime militar, nela, o ímpeto para o enfrentamento dos dias de hoje emana das eras de outrora, das quais “retira um incoercível desejo de realizar, no futuro, o já muito acontecido” (ARRUDA, 1990, p.202; 215).

Pai grande, canção com música e letra de Milton, gravada nos LPs *Milton Nascimento* (1969) e *Milton* (1970), reafirma tal interpretação sobre o memorialismo. Mais experimental, a versão de 1970 vai ao encontro não só do “mundo dos ruídos”, conforme definiu José Miguel Wisnik acerca do modalismo próprio de sociedades pré-capitalistas (cf. WISNIK, 1999, p.34), como também da noção de *ruído como elemento musical*, à qual me referi anteriormente. O arranjo feito *in loco*, no estúdio, prima, principalmente na Seção B, por uma profusão de *ruídos* vocais, como gritos tribais e imitação de piros de pássaros. Há, além do mais, coros, distorções sonoras da guitarra e uma variedade de improvisos percussivos que, executados pelo músico Naná Vasconcelos, não se limitam à condição de *background*, mas soam em primeiro plano e agregam sentido aos versos ancestrais de Milton:

A: Meu pai grande/ 'inda me lembro e que saudade de você/ Dizendo “eu já criei seu pai/ hoje vou criar você/ 'inda tenho muita vida pra viver”/ Meu pai grande/ quisera eu ter sua raça pra contar/ a história dos guerreiros/ trazidos lá do longe/ trazidos lá do longe/ sem sua paz.

B: De minha saudade/ vem você contar/ “De onde eu vim/ é bom lembrar/ todo homem de verdade/ era forte e sem maldade/ Podia amar/ podia ver/ todo filho seu seguindo os passos/ e um cantinho pra morrer”/ Pra onde eu vim/ não vou chorar/ já não quero ir mais embora/ minha gente é essa agora/ Se estou aqui/ trouxe de lá/ um amor tão longe de mentiras/ quero a quem quiser me amar.

Pai grande rende homenagem à figura emblemática de um avô, cuja descendência provém dos negros africanos escravizados no Brasil, e, por que não, especificamente em Minas Gerais. Real ou alegórico, tudo o que esse personagem representa é tomado como exemplo de vida. As suas histórias falavam de homens fortes, verdadeiros e sem maldade, que sabiam amar e que um dia foram senhores de seus passos, de seu lugar e sua morte. Noutra conjuntura, o eu-lírico anseia preservar esses valores e ensinamentos que remontam a um passado, um tanto quanto idílico, ligado à infância. Consciente “de onde eu vim”, é que ele pode então reinventar o seu tempo, as suas relações e a si próprio.

Essa visão romântica pode ser igualmente decodificada nas letras que Márcio Borges compôs na década de 1960. Em *Como vai minha aldeia*, canção com música de Tavinho Moura, Márcio contrapõe a metáfora do “Brasil vazio” às lembranças que ele trazia de um ambiente bucólico, familiar e amistoso. A articulação desse universo íntimo com outro mais amplo resulta numa abordagem parecida com aquela que Fernando Brant desenvolveu em *Beco do Mota*. Com um ritmo e arranjo em sintonia com o estilo do rock rural, *Como vai minha aldeia* só seria gravada no disco de título homônimo, lançado por Tavinho Moura em 1978 (LP *Como vai minha aldeia*. RCA Victor, 1978).

Como vai minha cidade/ Oi, minha velha aldeia/ Canto de velha sereia/ No meu tempo isto era meu tesouro/ Um portão todo feito de ouro/ Uma igreja e a casa cheia, cheia/ no vazio desse meu Brasil.

No meio da praça passou/ No meio da noite surgiu/ O meu pai/ E meu pai me mostrou/ seu retrato morrendo na rua/ E seu tempo ali parado/ E seu povo ali parado/ Minha gente que nunca mudou.

Minha igreja, minha casa cheia, meu Brasil/ Minha igreja, minha casa cheia, meu Brasil.

Somadas à palavra “povo”, as palavras “tesouro”, “ouro” e “igreja” não só fazem referências às Minas Gerais e ao Brasil, mas à América Latina como um todo. A letra melancólica de Márcio estava diretamente relacionada com a morte de Che Guevara na Bolívia, em outubro de 1967. Num jornal que seu pai lhe trouxe, o letrista se deparou com fotos do corpo do revolucionário crivado de balas. Sob o impacto da notícia, e combinando a sua consternação com percepções sobre o Brasil daquele momento, há mais de três anos comandado por militares (cf. BORGES, 2001, p.225), ele retratou o povo brasileiro e latino-americano como um sujeito social órfão de orientação ideológica e desprovido de condições estruturais para intervir e modificar sua história.

Já em *Novena*¹⁸, canção com música de Milton, Márcio externava a sua compaixão por aqueles que sofriam injustiças sociais: “Se digo amor, só é por alguém/ É pelos malditos deserdados desse chão...”. Embora criada igualmente nos anos 1960, *Novena*, originalmente intitulada *Paz do amor que vem*, seria gravada apenas em 1978, no LP de Beto Guedes *Amor de índio*. Márcio, em entrevista que me concedeu, em 29 de janeiro de 2011, citou implicitamente esse verso ao se recordar do início de sua amizade com Milton Nascimento:

Eu me lembro de a gente ter uma coisa assim tão romântica... E quando começávamos a pensar no povo brasileiro, no povo latino americano, na opressão, nas grandes diferenças, nos abismos entre as classes... Isso nos levava às lágrimas. A gente era tão sentimental a respeito disso, éramos tão comovidos por essa realidade brutal do terceiro mundo, com as diferenças sociais, as diferenças de classe, que a gente se comovia às lágrimas. Eu me lembro de abraçar o Bituca e, nós dois, abraçados numa árvore, chorávamos pelos pobres e pelos deserdados. A gente tinha isso, esse amor altruísta mesmo, de verdade. Uma coisa jovem, ingênua. Tudo bem... Mas era legítimo, de verdade (BORGES, 2011b. Grifo meu).

Implicado nesse romantismo havia o desejo partilhado por revolução social. Ao explorarem as contradições de certos contextos sócio-históricos, Michael Löwy e Robert Sayre apontaram para a existência de um *romantismo revolucionário e/ou utópico*. A queda do capitalismo, sua maior aspiração, se daria em prol de “uma utopia igualitária, em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores” (LÖWY e SAYRE, 1995, p.113). Essa perspectiva marcou setores importantes da produção artístico-cultural dos anos 1960 (cf. RIDENTI, 2000), podendo ser verificada nas canções e nas trajetórias de alguns membros do Clube da Esquina.

Em depoimento registrado no site *Museu Clube da Esquina*, Márcio Borges, comentando sobre aquele período (meados da década de 1960), conta que, para além de participar ativamente do movimento estudantil, começou a

[...] frequentar umas reuniões da POLOP [Organização Revolucionária Marxista Política Operária], que era a Política Operária, os estudantes se juntando com os operários. Comecei

¹⁸ Para uma análise da canção *Novena* (Milton Nascimento e Márcio Borges), ver BORÉM e LOPES (2014).

a frequentar os primeiros núcleos de resistência armada à ditadura, mas não tive coragem [...]. Eu não tinha vocação para o martírio, e sabia que aquilo ia terminar em martírio, como realmente terminou [referindo-se a amigos militantes assassinados]. Eu falei: “Não, eu vou ter que arranjar outra trincheira para lutar contra a ditadura. Essa trincheira vai ser essa, que já está armada, que é esse barraco musical que a gente está armando”. Foi quando comecei a dar um cunho cada vez mais panfletário para minhas letras [...] (BORGES, s./d.)¹⁹.

Ronaldo Bastos – um dos principais parceiros de Milton Nascimento nos anos 1960 e 1970 – parece ser, contudo, o integrante do Clube da Esquina que mais estreitou laços com militantes da esquerda armada. Em 1971, ele e seu irmão Vicente Bastos se exilaram em Londres em razão de perseguições políticas. Vicente estudava Economia na *London Economics University*. De férias, no Brasil, foi preso e torturado sob a acusação de manter vínculos com o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Ronaldo, em relato concedido a mim em 26 de abril de 2015, afirmou que ele e Vicente participaram da luta contra a ditadura militar, mas negou que tenham se comprometido com organizações clandestinas:

Eu e meu irmão Vicente participamos da luta contra a ditadura, mas nunca embarcamos na luta armada. Eu nunca fui filiado a nenhum partido político. Vicente não pertenceu ao MR-8. De alguma maneira, todos nós nos exilamos para escapar do ambiente insuportável daqueles tempos. Mas, provavelmente, no meu caso, no do Vicente e de outros jovens sonhadores, a gente teria caído no mundo de qualquer maneira. Vicente teve problemas, foi preso e torturado quando veio de férias, ao Brasil, para rever a família e os amigos. Ele acabou sendo mandado de volta à Inglaterra, por conta da inconsistência das acusações, da intervenção de pessoas sensatas ligadas à área mais “esclarecida” do regime militar e da pressão de grupos da *London Economics*, onde ele estudava (BASTOS, 2015).

Ainda que Ronaldo Bastos não tenha embarcado na luta armada, algumas canções cujas letras ele compôs atestam sua grande simpatia pela causa revolucionária. Em *Quatro luas*, parceria com Nelson Ângelo, gravada no LP *Milton Nascimento*, de 1969, o eu-lírico escolhe a “bandeira da violência” dentre as opções que se apresentavam, para ele, naqueles tempos de repressão.

Longe, distante, ciranda o meu olhar/ Longe da rua, da festa, do meu lugar/ Sonhei perto te encontrar, sonhei, sonhei/ No céu estrelas, bandeiras para me guiar/ Na terra os ventos ventando sem parar/ Muitos caminhos, promessas para se cumprir/ Nas quatro luas que eu tinha pra seguir/ De quatro estrelas escolho pra me guiar/ A violência, bandeira que eu vou levar/ Pensei nunca mais voltar, pensei, pensei/ No rumo incerto, mas certo de encontrar/ Meu sonho vivo, perdido em qualquer lugar/ Eu sei, não vou descansar, eu sei, eu sei.

De andamento acelerado, em correspondência com a urgência declarada nos versos, a canção conta com bateria, piano, violão, desenhos percussivos marcantes, interferências da guitarra – instrumento que Milton não dispensaria nos discos seguintes – e, ainda, cordas e sopros, cuja orquestração gera tensão e expectativa. Essa sonoridade densa, bem como a interpretação de Milton, intensifica o teor incisivo da letra, na qual também se notam referências à saudade no exílio. Márcio Borges admitiu que, inicialmente, não deu muita importância para *Quatro luas*. Mas, “diante dos fatos posteriores, Ronaldo tendo que sair de circulação por uns tempos, indo viver em Londres, pude perceber o reflexo de suas incertezas e angústias naquela hora difícil” (BORGES, 2011, p.211).

¹⁹ Ver Referências de depoimentos e entrevistas.

Ao contrário de Márcio Borges e, sobretudo, de Fernando Brant, Ronaldo Bastos é o letrista do Clube da Esquina que menos se pautou no memorialismo, muito embora não tenha se furtado totalmente dessa concepção. Em *Nada será como antes*, canção com música de Milton, gravada no álbum *Clube da Esquina* (1972), ele negava, a começar pelo título, a perspectiva romântica atrelada ao passado. Criticava, além disso, “o dia que virá”, uma metáfora bastante recorrente em composições do pré-AI-5, geralmente associada à esperança na revolução. E, na não menos famosa *Fé cega, faça amolada*, outra canção com música de Milton, faixa do LP *Minas* (1975), interpretada por Milton e Beto Guedes, Ronaldo Bastos novamente se opunha à crença passiva em relação ao futuro:

Agora não pergunto mais aonde vai a estrada/ Agora não espero mais aquela madrugada/
Vai ter, vai ter, vai ter de ser, vai ser faça amolada/ O brilho cego de paixão e fé, faça amolada/
Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo/ Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo/
Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar, faça amolada/ Irmão, irmã, irmã, irmão de fé, faça amolada/
Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia/ Beber o vinho e renascer na luz de todo dia/
A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faça amolada/ O chão, o chão, o sal da terra e o chão, faça amolada/
Deixar a sua luz brilhar o pão de todo dia/ Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia/
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo/ O brilho cego de paixão e fé, faça amolada.

A expressão “faça amolada” evidencia a necessidade urgente de resistir à conjuntura política. A letra, todavia, não deixa de exprimir o desejo de manter acesos e de vivenciar princípios que remetem ao Cristianismo: uma cultura/religiosidade – ou poderíamos falar em termos de uma “educação sentimental” – compartilhada pela maioria dos artistas do Clube da Esquina no seio de suas famílias mineiras, sobretudo na infância. Das alusões à Santa Ceia (“trigo” e “vinho”), à oração do Pai Nosso (“pão de cada dia”) e aos apóstolos de Cristo (“sal da terra”, “irmão de fé”) é possível captar fraternidade, solidariedade e comunhão, sentimentos que estão no cerne de boa parte do repertório de Milton e seus companheiros, seja aquele situado nos anos 1960 ou no decorrer da década seguinte.

Ronaldo Bastos, porém, é também o letrista da turma que, se comparado aos outros, pouco se baseou numa determinada “cultura mineira” para conceber as suas canções. É de sua autoria, apesar disso, a letra de *Três Pontas*, composição com música de Milton registrada no LP *Milton Nascimento* (1967), disco que lançava o compositor de *Travessia* no mercado fonográfico. *Três Pontas*, nome da pequena cidade mineira onde Milton e Wagner Tiso foram criados, tem como tema central o trem-de-ferro, veículo que ganha uma dimensão valorativa conectada tanto com a “tradição” quanto com a “modernidade”.

Anda, minha gente/ Vem depressa na estação/ Pra ver o trem chegar/ É dia de festa/ E a cidade se enfeita para o ver/ O trem./ Quem é bravo, fica manso/ Quem é triste se alegra/
E o olha o trem/ Velho, moço e criança/ Todo mundo vem correndo para ver./ Rever gente que partiu/
Pensando um dia em voltar/ E enfim, voltou, no trem./ E voltou contando histórias/
De uma terra tão distante/ Do mar/ Vêm trazendo esperança/ Para quem quer nessa terra se encontrar/
E o trem/ Gente se abraçando/ Gente rindo/ Alegria que chegou/ No trem.

O trem talvez não entusiasmasse a todos os três-pontanos na exata proporção que a letra supõe. Os adultos decerto não corriam atrás do trem. De todo modo, sua chegada à estação restabelecia o elo, econômico e prático-afetivo, entre o interior e o litoral. Os versos reforçam, portanto, o

vínculo entre o “local” e o “universal” associado ao mito da mineiridade, em cujo imaginário o trem-de-ferro ocupa lugar privilegiado.

Em *Três Pontas*, Ronaldo antecipava uma temática que seria constante em canções posteriores de Milton Nascimento e Fernando Brant, como, por exemplo, *Ponta de Areia*, faixa do LP *Minas* (1975); *Roupa nova*, do LP *Sentinela* (Ariola, 1980); e *Encontros e despedidas*, do LP homônimo *Encontros e despedidas* (Polygram/Barclay, 1985). Motivado pela reportagem que ele próprio realizou para a revista *O Cruzeiro*, na época em que trabalhava como jornalista na sucursal de Belo Horizonte, Brant, em *Ponta de Areia*, denunciava a desativação, efetuada pelo governo de Castelo Branco, da Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM). De 1881, ano de sua fundação, até 1966, quando teve os seus serviços paralisados, a EFBM ligou o litoral-sul da Bahia ao Vale do Jequitinhonha mineiro. “Os militares”, conforme Brant me relatou em entrevista no dia 30 de julho de 2010, “prometeram uma rodovia, mas, na realidade, ficou uma estrada de terra [...]. Quando chovia, o pessoal perdia a ligação entre as cidades. Tinha lugar onde o trem passava que, depois, você só chegava a pé ou a cavalo. Isso não era progresso, não?! Tiraram o trem e não puseram nada no lugar!” (BRANT, 2010). Eis a sua letra:

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.

Na introdução de *Ponta de Areia*, vozes infantis anunciam, em Fá Maior, a melodia pentatônica que, transposta em seguida por Milton para a tonalidade de Sib, envolverá toda a canção, cuja instrumentação é formada por bateria, baixo, guitarra, violão, piano, percussão e sax soprano. Salvo o interlúdio reservado ao solo do sax, a cargo de Nivaldo Ornelas, tal melodia, delineada sobre um andamento lento e sobre uma estrutura rítmica pouco usual (4 + 5), é reiterada com sutis variações até que o coro das crianças a retome, e ela, assim, seja dissipada em *fade-out*. A temporalidade cíclica que se produz, com os versos melancólicos e críticos de Fernando Brant, traduz uma vida que já “não avança”, mas que retorna sobre si mesma: perda da conexão com o mar, lembranças nostálgicas do “velho maquinista”, esvaziamento do espaço público (“na praça vazia”), dor e lamento (“um grito, um ai”), ruínas e abandono (“casas esquecidas”) e luto não superado (“viúvas nos portais”). *Ponta de Areia* rompe com a noção linear de “progresso”, tanto poética quanto musicalmente. Afinal, a escala pentatônica, arquétipo do “mundo modal”, é “homogênea e estável [...], cada som guarda sua ambivalência perfeita entre o movimento e o repouso, a mutação permanente e a imutabilidade” (WISNIK, 1989, p.80). Alavanca daquele “progresso”, a maria-fumaça pertence agora ao passado, perpetuado na memória²⁰.

O LP *Minas*, que chama a atenção pelos arranjos em íntima sintonia com vertentes do rock (como em *Fé cega, faça amolada*); rock que divide espaço, *pari passu*, com um tratamento experimental e jazzístico (notadamente o *jazz fusion* em *Ponta de areia*), preza justamente nos arranjos por um espírito de coletividade semelhante ao que se verifica em *Clube da Esquina* (1972), álbum de Milton e Lô Borges que, conforme salientei, é o que melhor contempla, desde a sua capa (Figura 7), o caráter coletivo, artesanal, informal e despojado da turma.

²⁰ Para uma análise mais detalhada de *Ponta de Areia* (Milton Nascimento e Fernando Brant), ver GUERALDO (2015).

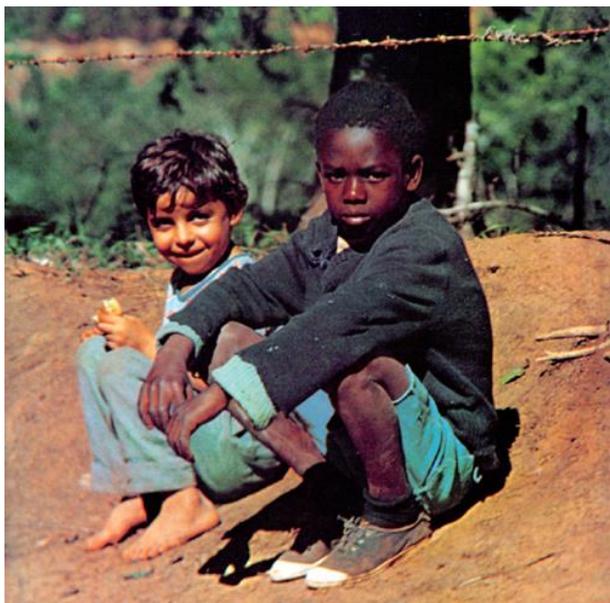


Figura 7: Capa do LP duplo de Milton Nascimento e Lô Borges *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972). Foto da capa: Cafí.

Ao invés de retratar Milton e Lô, a capa do disco exibia a foto de dois meninos, um negro e um branco, ambos agachados num barranco à beira de uma estrada de terra. Para o fotógrafo que a concebeu, o pernambucano de Recife Carlos da Silva Assunção Filho, mais conhecido como Cafí, a capa do álbum representaria “a ruralidade do Clube da Esquina”. Na foto que captou espontaneamente²¹, e que parecia materializar a estória contada e cantada por Milton na letra de sua canção *Morro velho*, gravada em seu primeiro LP, de 1967, Cafí vislumbrou uma crítica implícita ao contexto político brasileiro: “Eu achava legal, pois ela era meio verde e amarela, e tinha o negócio do arame farpado passando em cima” (ASSUNÇÃO FILHO, s./d.)²².

A *resistência sociocultural* à lógica coercitiva e repressora da ditadura, traço característico da produção discográfica do Clube da Esquina, quase sempre esteve articulada com a visão de mundo *romântica*, no sentido de ir buscar outrora, seja na infância, nos ambientes rurais e bucólicos, na ancestralidade africana ou em princípios cristãos (sem nunca serem, contudo, dogmáticos), valores que se contraporiam à modernização capitalista que se consolidava no Brasil. Neste artigo, ao analisar algumas canções dos anos 1960, dando também destaque para algumas da década seguinte, busquei demonstrar que as referências recorrentes ao *passado residual*, especialmente o memorialismo, não raras vezes entrelaçado às ressignificações do *mito polissêmico da mineiridade*, eram recontextualizadas com base no presente histórico, ganhando uma dimensão crítica e política. Esse modo de conceber a canção continua sendo, vez ou outra, acionado em composições dos artistas do Clube da Esquina. Mas, com o avançar dos anos 1970, período em que o regime militar dava sinais de arrefecimento, a coesão heterogênea que fez desse Clube uma *formação cultural* espontânea e informal se diluiu, tal como ocorre, até mesmo naturalmente, com todas as turmas de amigos.

²¹ Ronaldo Bastos, que estava com Cafí, conta que “aquela foto foi o seguinte: a gente estava no fusquinha, numa estrada dessas [próxima da cidade de Nova Friburgo/RJ], e tinha dois garotos ali parados. Eu parei o carro e falei: “fotografa isso”. E fotografou. Foi assim da janela, de dentro do fusca. A gente fotografou e foi embora [...]” (BASTOS, s./d.). Ver Referências de depoimentos e entrevistas.

²² Ver Referências de depoimentos e entrevistas.

Referências de texto

AMARAL, Chico (2015). O lance de Milton. In: LOPES, Wilson. **Song Book Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Neutra.

ANDRADE, Carlos Drummond (1930). **Alguma poesia**. Belo Horizonte: Pindorama.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento (1999). **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense.

BORÉM, Fausto; LOPES, Wilson (2014). “Novena” (1964) de Milton Nascimento e Márcio Borges: primórdios da síntese do Clube da Esquina. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.º 30, jul./dez., p.24-39.

BORGES, Márcio (2011). **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. 7.ª ed. São Paulo: Geração.
BRANT, Fernando (2005). **Fernando Brant em depoimento a Liana Fortes**. Rio de Janeiro: Rio.

CONTIER, Arnaldo Daraya (1998). Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n.º 35, p.13-52.

DINIZ, Sheyla Castro (2012a). **“Nuvem cigana”**: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 231 f. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

_____ (2012b). *Milagre dos peixes* em tempos de “milagre econômico”: o Clube da Esquina e a resistência político-cultural à ditadura militar brasileira. In: SANTOS, Maria do Rosário G. R.; LESSA, Elisa Maria M. S. **Música discurso poder**. 1.ª ed. Vila Nova de Famalicão/Portugal: Universidade do Minho/Húmus, p.369-380.

_____ (2017). **“... De tudo que a gente sonhou”**: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo/SP: Intermeios/FAPESP.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio (2006). **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio (2015). “Ponta de Areia”: Milton Nascimento e a nostalgia do não-lugar. In: DINIZ, Sheyla Castro; GUERALDO, Vinícius José Fecchio; FERREIRA FILHO, Renato Gonçalves. Três canções, da repressão à transição democrática: impasses, ruínas e estilhaços (1971-1986). **Anais do XXV Congresso da ANPPOM**, Vitória/ES, s./p.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert (1995). **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis/RJ: Vozes.

MEIRELES, Cecília (2005). **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ODETTE (1970). Parecer do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) à letra da canção “Beco do Mota” (Milton Nascimento e Fernando Brant). In: **Arquivo Nacional**: Coordenação de documentos escritos. Rio de Janeiro: AN/CODES, n.º TN 2.3.2949.

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

ROCHA, Mário (1976). **Jornal de Música**. Rio de Janeiro, 23 set., p.14.

ROMEIRO, Adriana (2009). Guerra dos Emboabas: balanço histórico. **Revista do Arquivo Público Mineiro**. Belo Horizonte, v. 45, n.º 1, jan./jun., p.106-117.

ROSA, João Guimarães (1968a). **Grande sertão**: veredas. 6.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1968b). A terceira margem do rio. In: **Primeiras estórias**. 4.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

DINIZ, Sheyla Castro (2017). Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. p.1-27.

STARLING, Heloísa (2004). Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. São Paulo: EDUSC, p.217-228.

VILELA, Ivan (2010). Nada ficou como antes. **Revista USP**, São Paulo, n.º 87, set./nov., p.14-27.

_____ (2012). Breve ensaio sobre o Clube da Esquina. In: BORGES, Márcio (org.). **Clube da Esquina 40 anos**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, p.31-39.

WILLIAMS, Raymond (1979). **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____ (1992). **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (2007). **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo.

WISNIK, José Miguel (1999). **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Referências de discos

BORGES, Lô (1972). **Lô Borges**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

_____ (1979). **A Via Láctea**. Rio de Janeiro: EMI (LP).

GUEDES, Beto (1978). **Amor de índio**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho (1973). **Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

MOURA, Tavinho (1978). **Como vai minha aldeia**. Rio de Janeiro: RCA Victor (LP).

NASCIMENTO, Milton (1967). **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Codil (LP).

_____ (1968). **Courage**. Califórnia: A&M Records (LP).

_____ (1969). **Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

_____ (1970). **Milton**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

_____ (1973). **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP e compacto bônus).

_____ (1975). **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

_____ (1976). **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP).

_____ (1978). **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP Duplo).

_____ (1980). **Sentinela**. Rio de Janeiro: Ariola (LP).

_____ (1985). **Encontros e despedidas**. Rio de Janeiro: Polygram/Barclay (LP).

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô (1972). **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP Duplo).

NASCIMENTO, Milton; IMAGINÁRIO, Som (1974). **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (LP Duplo).

DINIZ, Sheyla Castro (2017). *Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960*. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. p.1-27.

VELOSO, Caetano (1991). **Circuladô**. Rio de Janeiro: Philips (CD).

Referências de audiovisuais

BORGES, Márcio (2010). Entrevista concedida a Ivy Goulart. **Programa América Legal**. Nova York, 27 min., jun. 2010. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=7SpVx93qkGQ>. Acesso: 10 jan. 2012.

HOLANDA, Lula Buarque de; JABOR, Carolina (2004). **A sede do peixe**. Rio de Janeiro: EMI (DVD).

Referências de depoimentos e entrevistas

ASSUNÇÃO FILHO, Carlos da Silva (s./d.). In: **Depoimento ao Museu Clube da Esquina (Online)**. Disponível em: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi>. Acesso: 11 jun. 2011.

BASTOS, Ronaldo (2013). In: **Entrevista concedida a Paulo da Costa e Silva**. “As canções que eles fizeram pra mim: Clube da Esquina por Ronaldo Bastos”. Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro, 1h30min., 4 jun. Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/285>. Acesso: 11 dez. 2013.

_____ (2015). In: **Depoimento concedido a Sheyla Castro Diniz via e-mail**, 26 abr.

_____ (s./d.). In: **Depoimento ao Museu Clube da Esquina (Online)**. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>. Acesso: 21 jan. 2011.

BRANT, Fernando (2010). In: **Entrevista concedida a Sheyla Castro Diniz**. Belo Horizonte, 60 min., 30 jul. 2010.

BORGES, Lô (s./d.). In: **Depoimento ao Museu Clube da Esquina (Online)**. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/>. Acesso: 21 jan. 2011.

BORGES, Márcio (s./d.). In: **Depoimento ao Museu Clube da Esquina (Online)**. Disponível em: <http://museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/marcio-borges/>. Acesso: 21 jan. 2011.

_____ (2011b). In: **Entrevista concedida a Sheyla Castro Diniz**. Belo Horizonte, 60 min., 29 jan.

Nota sobre a autora

Sheyla Castro Diniz é doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas e mestre em Sociologia pela mesma instituição. Possui graduação em Música (instrumento violão) e Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia. É autora do livro “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017; e da tese *Desbundados & marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. 220 f. Tese de doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2017. Desenvolve pesquisas na linha de Sociologia da Cultura, com foco na produção dos cancionistas, no Brasil, dos anos de 1960 a 2010.