

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

RAABE ANDRADE

... E O CORAÇÃO LÁ: MEMÓRIA, MINEIRIDADES E PAISAGENS NO CLUBE
DA ESQUINA



Niterói
2023

RAABE ANDRADE

... E O CORAÇÃO LÁ:

memória, mineiridades e paisagens no Clube da Esquina

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Rocha

Niterói
2023

RAABE ANDRADE

...E O CORAÇÃO LÁ: MEMÓRIA, MINEIRIDADE E PAISAGENS NO CLUBE DA
ESQUINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

_____ em ____/____/2023.

BANCA EXAMINADORA:

Gilmar Rocha (PPCULT/UFF) – orientador

Leonardo Guelman (PPCULT/UFF)

Silvana Seabra (PPGCom/PUC MINAS)

Niterói, 2023

*Este trabalho é dedicado a André Guerra Cotta e Luísa Horta
In Memoriam*

AGRADECIMENTOS

Foi longo o caminho percorrido para chegar até aqui e a principal parceria, o principal apoio, foi dado pela minha mãe, Noemi Andrade, que nunca mediu esforços para me ajudar a concluir minha graduação e, agora, meu mestrado. Dela vieram as palavras e o suporte que me levantaram e me animaram quando, em alguns momentos, eu pensei em desistir. Portanto, agradeço, sobretudo, a ela, por sempre estar ao meu lado e por acreditar em mim.

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Gilmar Rocha pelo privilégio de poder contar com sua orientação e amizade em todos esses anos, desde minha graduação. Encarar um mestrado não é tarefa fácil, sobretudo quando ele tem início em meio a uma pandemia que trouxe consigo medo e muitas inseguranças (emocional, profissional, financeira, etc.). Sempre foi muito difícil conciliar a vida acadêmica com os trabalhos. Sempre foi difícil controlar minhas próprias cobranças e expectativas. O percurso não foi fácil, mas ter um orientador que é amigo, que acolhe, que te entende e, acima de tudo, que conhece seu coração, faz toda diferença. Obrigada, Gil. Passar por essa travessia com você me guiando foi uma sorte imensa.

Obrigada, Daniel Caetano, por todo carinho, motivação e apoio no processo de construção deste trabalho. Sua presença em cada entrevista, gravando, filmando, fotografando e segurando minha mão nos momentos de insegurança foi fundamental. Comprovando que a vida é mesmo a arte do encontro, agradeço por ter você ao meu lado e por essa nossa parceria na vida e nos projetos.

Agradeço imensamente pela inestimável contribuição para este trabalho dada por cada um dos entrevistados: Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Wagner Tiso. Além de toda inspiração que vêm me dando em toda minha vida, a riqueza do meu trabalho se encontra nas narrativas de cada um de vocês, que, por um gesto de imensa generosidade, dividiram comigo suas histórias de vida, me ajudando em todas as reflexões aqui propostas e na construção da minha própria história.

Não poderia deixar de agradecer às professoras e aos professores que dividiram comigo seus saberes e experiências neste mestrado e que irei carregar pra sempre comigo: Ana Lúcia Pardo, Ana Enne, Ericson Saint Clair, Leonardo Guelman, Luiz Augusto Rodrigues, Paulo Gajanigo e Rôssi Alves. Pela paciência e

suporte, agradeço ao prof. João Domingos e Danilo, que seguraram a bronca e conseguiram fazer com que eu, minha turma e tantos outros déssemos um jeito de concluir mais uma etapa.

Neste mestrado eu ainda tive a sorte grande de entrar para uma turma linda e afetuosa. Demos início a este processo em meio a uma pandemia, o que poderia tornar tal experiência muito mais dura e solitária, no entanto, nossos encontros, mesmo virtuais, sempre serviram como um alento e me deram doses cavalares de ânimo e coragem. Por isso agradeço a vocês, Amanda Sarmento, Ana Caroline Araújo, Ana Clara Veiga, Aline Barbosa, Beatriz Mattos, Bianca Toledo, Bruno Oliveira, Cintia Lima, Cynthia Raquel Esperança, Diego Jou, Emily Cardoso, Ionara Oliveira, Juliana Sampaio, Lucas Nascimento, Marília Rameh, Manu Asevedo, Natália Loyola de Macedo, Osmar Paulino, Pilar Vásquez, Rafael dos Santos, Sabrina Veloso, Talita Cairrão e Talita Miranda, que precocemente nos deixou.

Agradeço às minhas irmãs, Raquel e Rebeca, ao meu irmão, André, e aos meus sobrinhos, Sophia, Lucas e Solzinha (minha sobrinha canina) por toda torcida e pelas muitas memórias que carrego comigo graças a vocês.

Agradeço também às irmãs e aos irmãos de alma que vêm caminhando comigo há anos, sendo porto seguro, abrigo e força: Catherine Rocha, Christian Rybertt, Diogo Alvim, Gisele Coutinho, Fernanda Miranda, Lud Mendonça, Luiz Otávio Frota, Marina Carvalho e Vinicius Barbosa. Por toda leveza, amor e inspiração, agradeço à criançada que vem colorindo minha vida e que inspirou as reflexões que me levaram a desenvolver este trabalho: Igor, João, Sofia, Gabriel, Rafa e Santiago - são vocês que me ensinam que um pequeno córrego pode ser um rio lindo e imenso, basta saber enxergar.

RESUMO

Surgido na década de 1970, em Belo Horizonte, o que ficou conhecido como Clube da Esquina é considerado um dos mais importantes movimentos musicais do Brasil contemporâneo. Em suas obras podemos claramente identificar elementos indicados por inúmeros autores como aqueles formadores da identidade mineira. Sendo assim, o projeto que ora se apresenta visa apreender o significado da *mineiridade* no Clube da Esquina a partir da análise de suas obras, das narrativas de seus integrantes – aqui tomadas enquanto objeto literário – e das paisagens produzidas e percorridas por cada um deles, a fim de atestar sua relevância para o entendimento e preservação da cultura mineira, em especial, e da cultura brasileira, em geral.

Palavras-chave: Clube da Esquina; mineiridades; paisagens; memória; narrativas.

ABSTRACT

Born in the 1970s in Belo Horizonte, what became known as Clube da Esquina is considered one of the most important musical movements in contemporary Brazil. In their works we can clearly identify elements indicated by numerous authors as those that form the identity of Minas Gerais. Therefore, the text presented here aims to grasp the meaning of *mineiridade* in Clube da Esquina from the analysis of its works and the narratives of its members - here taken as a literary object - in order to attest to its relevance to the understanding and preservation of Minas Gerais culture, in particular, and Brazilian culture, in general.

Keywords: Clube da Esquina; mineiridades; landscapes; memory; narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A autora com Tunai, Wagner Tiso e Toninho Horta	20
Figura 2 – A autora com Novelli e Toninho Horta	21
Figura 3 – Tom Jobim, Milton Nascimento e Chico Buarque	31
Figura 4 – Milton Nascimento (criança)	33
Figura 5 – Wagner Tiso (criança)	33
Figura 6 – Milton Nascimento e Wagner Tiso jogando futebol	33
Figura 7 – Conjunto Luar de Prata	34
Figura 8 – Conjunto W's Boys	35
Figura 9 – Márcio Borges e o Edifício Levy	37
Figura 10 – Marilton Borges e o Edifício Levy	37
Figura 11 – Toninho Horta na juventude	41
Figura 12 – Nivaldo Ornelas na juventude	41
Figura 13 – Jornal Correio da Manhã (1967)	45
Figura 14 – Elis Regina e Milton Nascimento	46
Figura 15 – Elis Regina e Milton Nascimento	47
Figura 16 – Milton Nascimento II FIC	48
Figura 17 – Milton Nascimento e Fernando Brant II FIC	48
Figura 18 – Milton Nascimento e Fernando Brant	48
Figura 19 – Caetano Veloso e os Beat Boys	50
Figura 20 – Edu Lobo e Marília Medalha	51
Figura 21 – Gilberto Gil e Os Mutantes	51
Figura 22 – Milton Nascimento e Caetano Veloso	55
Figura 23 – Coração de Luto por Edson Luís	57
Figura 24 – Milton Nascimento, Lô Borges e Ronaldo Bastos	58
Figura 25 – Milton Nascimento e Nelson Ângelo no IV FMPB	59
Figura 26 – Alguns dos artistas participantes do III Fest. de MPB (1967)	62
Figura 27 – “Milton Nascimento - 1969” (capa)	64
Figura 28 – Milton Nascimento e Lô Borges compondo	67
Figura 29 – Lô Borges	68
Figura 30 – Show do Som Imaginário (1970)	70
Figura 31 – O Som Imaginário	71
Figura 32 – Milton (1970)	72
Figura 33 – Helvius Vilela, Toninho Horta e Wagner Tiso	73
Figura 34 – Beto Guedes, Milton Nascimento e Lô Borges	75
Figura 35 – Lô Borges, Milton Nascimento e Beto Guedes	76

Figura 36 – Jornal Correio da Manhã (1972)	78
Figura 37 – Jornal Correio da Manhã (1972)	78
Figura 38 – Clube da Esquina nº 1 (capa)	79
Figura 39 – “Disco do Tênis” (capa)	82
Figura 40 – A Tribo	83
Figura 41 – Nelson Angelo e Joyce (capa)	85
Figura 42 – Beto Guedes Danilo Caymmi Novelli Toninho Horta (verso)	87
Figura 43 – Nivaldo Ornelas e Milton Nascimento	90
Figura 44 – Milagre dos Peixes (capa)	92
Figura 45 – Native Dancer (capa)	94
Figura 46 – Gravações do LP Minas, 1975	95
Figura 47 – Geraes (capa)	98
Figura 48 – Futebol entre amigos	98
Figura 49 – A Página do Relâmpago Elétrico (capa)	99
Figura 50 – Clube da Esquina nº 2	102
Figura 51 – Terra dos Pássaros (capa)	104
Figura 52 – Trem Mineiro (capa)	105
Figura 53 – Os Borges (capa)	106
Figura 54 – Elis Regina e os irmãos Borges	107
Figura 55 – A Tribo se apresentando	110
Figura 56 – Mapa da Capitania de Minas Gerais	116
Figura 57 – Planta geral da Cidade de Minas Gerais	120
Figura 58 – Jornal Álbum de Minas	121
Figura 59 – Av. Afonso Pena (Belo Horizonte/MG), 1960	123
Figura 60 – Região central de Belo Horizonte, 1962	124
Figura 61 – Orquestra de Bandolins	125
Figura 62 – Orquestra do Teatro Soucasseaux	125
Figura 63 – Auditório da Rádio Guarani	127
Figura 64 – Revista Alterosa (1943)	128
Figura 65 – Mapa de Belo Horizonte (1970)	130
Figura 66 – A esquina	132
Figura 67 – Flor de pequi	134
Figura 68 – Jornal Estado de Minas - Murilo Antunes	135
Figura 69 – Ponte do Bonfim, Nova Lima/MG	137
Figura 70 – Av. Afonso Pena com Tupinambás	139
Figura 71 – Rua da Bahia	144
Figura 72 – Trio Berimbau	147

Figura 73 – Edifício Maletta	149
Figura 74 – Placa em homenagem ao Maletta	149
Figura 75 – Brant, Antunes e Borges na Cantina do Lucas	150
Figura 76 – “Jules e Jim” (1962)	152
Figura 77 – “Cabaret Mineiro” (1980)	154
Figura 78 – Murilo Antunes no set de “Irmãos Piriá” (1980)	155
Figura 79 – A Hard Days Night (1964)	156
Figura 80 – Beto Guedes, Flávio Venturini e Murilo Antunes	157
Figura 81 – Beto Guedes	163
Figura 82 – Murilo Antunes em Pedra Azul	166
Figura 83 – Tavinho Moura em Juiz de Fora	168
Figura 84 – Tavinho Moura fotografando seus pássaros	169
Figura 85 – Tavinho Moura e Beto Guedes	169
Figura 86 – Nelson Ângelo e a fazenda	173
Figura 87 – O quarto dos homens	176
Figura 88 – Bituca e a família Tiso	177
Figura 89 – Bituca e parte de sua família	179
Figura 90 – Toninho Horta e sua mãe, Dona Geralda	180
Figura 91 – Rodrigo e Marilton Borges	181
Figura 92 – Família Guedes	182
Figura 93 – Flávio Venturini, Murilo Antunes, Toninho e Manuel Horta	183
Figura 94 – Ensaios do Clube da Esquina	184
Figura 95 – Irmãos Borges na esquina	185
Figura 96 – Milton, Toninho, Beto, Fernando, Lô e Márcio	186
Figura 97 – Matriz de Nossa S. da Boa Viagem (Curral Del-Rei)	189
Figura 98 – As festas de agosto de Montes Claros/MG	191
Figura 99 – Reisado	193
Figura 100 – Monumento a Padre Victor (Três Pontas/MG)	195
Figura 101 – Missa dos Quilombos (capa)	196
Figura 102 – Carlos Drummond de Andrade	205
Figura 103 – Entrevista com Toninho Horta	210
Figura 104 – Entrevista com Nelson Ângelo	210
Figura 105 – Entrevista com Nivaldo Ornelas	211
Figura 106 – Entrevista com Murilo Antunes	211
Figura 107 – Entrevista com Wagner Tiso	212

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 - LADEIRAS DA MEMÓRIA.....	23
1- Mnemosine.....	23
2 - O que foi feito de Vera.....	27
3 - Mito de Origem.....	32
4 - Nuvem Cigana.....	38
5 - Tudo que você podia ser.....	41
6- Novos Horizontes.....	49
2 - COISAS QUE FICARAM MUITO TEMPO POR DIZER.....	52
1 - Novos Tempos.....	52
2- A flor e a guerra.....	56
3- Você não conhece o futuro que tenho nas mãos.....	64
4- Clube da Esquina nº 1.....	73
5- Eles não falam do mar e dos peixes.....	88
6 - De novo na esquina os homens estão.....	99
7- Eu organizo um movimento?.....	109
3 - DA JANELA LATERAL.....	115
1- Minas Gerais é muitas.....	115
2- Belo Horizonte.....	119
3 - Encontros e despedidas.....	131
4- Outras Esquinas.....	137
5- As ruas da cidade.....	141
5- Nos bares e nas telas da vida.....	146
4 - EM MEIO ÀS NARRATIVAS, IDENTIDADES.....	159
1- Mineiridades.....	159
2- Fazenda.....	170
3- Em Família.....	175
4 - Paixão e Fé.....	186
5- Mineirices.....	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	213

A identidade exige que se deem no solo profundas raízes, possíveis apenas em terra firme. Nos leitos escavados dos rios a vegetação não encontra guarida e tudo é levado, sem resistência, pela força incoercível da corrente. A substância vem da terra e, quanto mais altos os seus píncaros, maior a proximidade com o universo etéreo, forma impalpável de um plano de vida superior. Os rios ao correrem nos vales criam a facilidade do acesso e nada resiste ao seu tempo insustentável. Nas montanhas substanciosas, reside 'simplesmente a terra de nascimento, vida, paixão e morte do mineiro' (NAVA. 1983, p.113)

INTRODUÇÃO

C. Wright Mills (2009) já dizia que “o conhecimento é uma escolha tanto de um modo de vida quanto de uma carreira” (p.21), e que um bom trabalhador intelectual “deve aprender a usar sua experiência de vida em seu trabalho” (p.21), num processo em que molda a si mesmo como um *artesão intelectual*. Portanto eu, mineira que sou, não poderia deixar de lançar mão de minha experiência para tratar das hipóteses levantadas no presente trabalho, uma vez que o tema apresentado está intimamente ligado ao meu percurso intelectual e profissional, e, sobretudo, à minha identidade.

Certa vez ouvi do Prof. Dr. Gilmar Rocha que às vezes é preciso sair do nosso lugar de origem para perceber o quanto esse lugar nos habita e opera em nós. Vinícius de Moraes, ao voltar de seu primeiro posto como diplomata em Los Angeles, escreve a peça *Orfeu da Conceição* buscando retratar a vida nos morros cariocas e a partir de então o Brasil vai se fazendo cada vez mais presente em sua obra. Villa-Lobos vai para a França e volta ao Brasil recolhendo cantigas de roda. Portinari, enquanto esteve também na França, dizia que quando voltasse ao Brasil pintaria as coisas do Brasil, então, quando volta, vai pintar os trabalhadores, as crianças brincando, e só então começa a construir efetivamente sua obra. É como se, ao sairmos de nosso lugar de origem, sentíssemos a necessidade de nos agarrar àquilo que nos conecta ao nosso lugar. E quando falo em lugar não me refiro apenas a um território em seu sentido geográfico, mas no conjunto de significados e elementos que esse território carrega e que influem diretamente na identidade de todos e todas que se sentem pertencentes a ele.

Quando saí de minha cidade, no sul das Minas Gerais, para estudar no Estado do Rio de Janeiro, fui tomada por um forte sentimento de nostalgia, mas não como um desejo de voltar literalmente à Minas e sim de me sentir conectada à minha terra, ao meu lugar de origem, ao grupo ao qual me sinto pertencente. O coração apertava. Sentia saudade de casa, de mãe, de amigos, de mato, de verde, de roça, de estrada de terra, de pão de queijo... E então, os discos do Clube da Esquina não saíam da minha vitrola. Bastava ouvir *Manuel, o audaz*, de Toninho Horta e Fernando Brant, ou *Fazenda*, de Nelson Ângelo, por exemplo, e meu coração mineiro já começava a trepidar como se estivesse viajando em um jipe verde por

uma estrada de terra vermelha cercada por plantações de café indo ao encontro de amigos para tocar violão e botar a meninada para brincar e respirar o vento até vir a noite – resumo de uma felicidade “besta”, como diria o poeta Drummond.

Isso me levou a pensar como posso eu, com certo distanciamento geográfico e grande distanciamento temporal em relação aos integrantes do Clube da Esquina, me reconhecer em suas canções e partilhar de suas memórias nelas inscritas – como cantaram Bituca e o saudoso amigo Tunai:

CERTAS CANÇÕES
Milton Nascimento e Tunai

Certas canções que ouço
Cabem tão dentro de mim
Que perguntar carece
Como não fui eu que fiz
Certa emoção me alcança
Corta minha alma sem dor
Certas canções me chegam
Como se fosse o amor
Contos da água e do fogo
Cacos de vida no chão
Cartas do sonho do povo
E o coração do cantor
Vida e mais vida ou ferida
Chuva, outono ou mar
Carvão e giz, abrigo
Gesto molhado no olhar
Calor que invade, arde, queima, encoraja
Amor que invade, arde, carece de cantar

E foi então que percebi que, mesmo tendo vivido em tempo e espaço diferentes dos que eles viveram, temos em comum um imaginário¹ – que não se opõe à realidade, mas a trata como simbólica – das Minas Gerais, do que é ser mineiro.

¹ Gilmar Rocha (2016) entende o imaginário como um sistema cultural e busca destacar as categorias e ideias principais que o compõem. Embora o imaginário tenha sofrido grande desvalorização ao longo da história, sendo associado à ilusão, à fantasia, ao simbólico, Rocha aponta que a partir da segunda metade do século XX ele deixa de ser visto como epifenômeno da realidade tornando-se uma categoria fundante. Para melhor ilustrar a força que o imaginário adquire, o autor evoca o trabalho de Benedict Anderson (1989) sobre "a constituição das nações modernas como 'comunidades políticas imaginadas'. Tal abordagem nos revela o quanto os imaginários são fontes instituintes das identidades nacionais" (2016, p. 171). Ainda de acordo com o autor, "o imaginário torna-se real, portanto, convenção, na exata medida em que é discursivamente significado (inventado) como objeto das ciências sociais e humanas em determinado contexto histórico" (2016, p. 171).

Surgido na década de 1970, em Belo Horizonte, o Clube da Esquina, movimento constituído principalmente pelos mineiros Beto Guedes, Fernando Brant, Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Tavinho Moura, Toninho Horta, Wagner Tiso, os irmãos Borges – Marilton, Márcio e Lô – e Milton Nascimento – mineiro por escolha e elemento catalisador do grupo –, e por outros compositores de diferentes lugares do Brasil que se juntaram a esse clube, como Ronaldo Bastos, Joyce Moreno, Novelli, Robertinho Silva, entre outros, é hoje considerado um dos mais importantes movimentos musicais e culturais do Brasil contemporâneo. Em suas obras, podemos claramente identificar – não só nas letras das canções, mas também em suas melodias, harmonias e instrumentações – elementos indicados por inúmeros autores como aqueles que constituem o imaginário em torno da *mineiridade*. Nessa perspectiva, uma investigação que nos leva a refletir sobre o lugar do Clube da Esquina na memória da música popular brasileira e em sua importância na formação e preservação da cultura mineira, em especial, tornou-se mais que um desafio para mim, um desejo por um processo até mesmo de auto reflexividade.

Em Walter Benjamin podemos vislumbrar, apesar de seu sentimento nostálgico, o reconhecimento ao dinamismo da faculdade de narrar e da elaboração da memória, que são hoje redimensionadas pelo avanço técnico. O que Benjamin revela é que a cultura moderna é concebida através do desaparecimento do narrador tradicional, fato que muito se deve ao advento da informação. Com isso, instaurou-se a incapacidade de trocar experiências e, para o autor, existe uma grande diferença entre a atuação da memória na narrativa e na informação: enquanto a narrativa oferece reflexão, espanto e nunca se exaure, a informação surge de forma efêmera e só dura enquanto novidade. No ensaio *O Narrador* (2012), o autor demonstra, sobretudo, uma preocupação com a perda do caráter de experiência coletiva que acaba por enfraquecer a comunicação, levando ao fim da narração tradicional.

Pollak (1992), assim como Benjamin, defende o trabalho de história oral, que pode ser também história de vida, como um instrumento privilegiado para se abrir novos caminhos de pesquisa, mesmo que esse método tenha sido criticado por aqueles que acreditam que as narrativas, diferentemente das fontes escritas, são capazes de produzir apenas representações e não reconstituições do real. Na esteira de Pollak, Ricoeur e Benjamin, decidi trabalhar não só com a poética presente nas obras do Clube da Esquina, mas também com depoimentos dos

integrantes, por acreditar que a análise das obras pode ser enriquecida com a apresentação de novos depoimentos que trarão à tona memórias subterrâneas que sustentam os discursos musical e identitário. Embora tenhamos consciência de que “a situação biográfica do sujeito, resultado da combinação daquilo que compõe a sua história em um tempo determinado e que lhe confere a ‘aura’ existencial de ser único e incomparável a outro qualquer, define a forma e conteúdo das memórias” (ROCHA, 2017, p.27) – fazendo das narrativas, portanto, interpretações, testemunhos –, dentro dessa proposta, as histórias orais cabem perfeitamente na medida que o que pretendo é desvelar um imaginário e não buscar afirmações categóricas a respeito da *mineiridade*.

O reconhecido folclorista Câmara Cascudo – que se auto definia como um ser “provinciano”, um sujeito “da roça” –, em sua obra assume explicitamente um ponto de vista sob o qual escreve não “sobre a”, mas “a partir da” própria cultura em que se vê inserido – cultura essa identificada por ele como “sobrevivente”, herdada do Brasil “tradicional”.

Seus reflexões são sistematicamente organizadas por categorias nativas, e seus escritos seriam assim melhor descritos como uma espécie de antropologia nativa. Seus estudos, na medida em que focalizam extensivamente tópicos associados a experiências corporais (tais como comida, bebidas, gestos, objetos materiais etc.), revelam um rico ponto de vista nativo sobre concepções do corpo humano e dos sentidos na cultura popular brasileira. (GONÇALVES, 2004, p. 41)

Sendo assim, como defende José Reginaldo Santos Gonçalves, a obra de Câmara Cascudo deixa de ser lida apenas como fonte de informação histórica e cultural, passando a ser vista como fonte de perspectiva para o entendimento da cultura popular brasileira. Os integrantes do Clube da Esquina, tais quais Câmara Cascudo, em suas composições expressam ideias e valores de sua própria sociedade, cultura e de seu tempo², expressam sua identidade regional – afinal, muito mais do que habitar Minas Gerais, Minas Gerais os habita e se faz presente em suas obras.

² Vale lembrar que a importância do Clube da Esquina também se deve ao fato de os integrantes do movimento terem vivido um dos momentos mais duros da política brasileira, a ditadura civil-militar, tema esse que atravessa inúmeras composições.

As narrativas memorialísticas e autobiográficas, numa aproximação com as perspectivas sociológicas, antropológicas e filosóficas, além de abrirem espaço para a troca de experiências entre diferentes gerações, quando somadas à análise das obras musicais (já que o compositor popular pode ser visto como uma espécie de narrador), nos permitem um estudo de caso em torno das construções narrativas da memória e da identidade, e uma nova interpretação do discurso da *mineiridade* a partir do ponto de vista de quem está em seu lugar de fala – ou seja, de quem fala de si, de sua própria cultura –, tendo assim grande relevância para o entendimento da cultura mineira, em especial, e da cultura popular brasileira, em geral. Tomando as histórias de vida dos integrantes do Clube da Esquina como objeto literário, mapeando marcas e elementos que indiquem essa *mineiridade*, o que proponho aqui é buscar, no registro de suas memórias, desvelar seu imaginário em torno das Minas Gerais, o que é para os integrantes do Clube da Esquina “ser mineiro”.

Ao longo deste texto, iremos nos deparar com depoimentos dos integrantes do Clube da Esquina, capturados exclusivamente para este trabalho – em uma tentativa de alinhar trabalho de campo ao estudo bibliográfico. Para isso, foi realizado um trabalho em torno da história oral para melhor compreender o imaginário construído em torno das Minas Gerais e da *mineiridade*, tomando como poética o próprio narrar. A ideia central aqui é chegar na identidade por meio das narrativas – tomadas aqui enquanto manifestações dinâmicas e espontâneas da poética no contexto da vida cotidiana – e observar o quanto as memórias coletivas dos “meninos do Clube” influem na formação de suas identidades, realizando também um trabalho de registro de memórias dentro dessa “comunidade de afeto” chamada Clube da Esquina.

Buscando dar a todas as vozes o mesmo estatuto³, a construção deste trabalho será pautada na dialogicidade, que pode ser vista como um procedimento narrativo de alternância ou, até mesmo, de contraposições de pontos de vista, vozes, ângulos de visão e de entendimento dos diversos lugares narrativos, para que assim possamos interpretar a *mineiridade* fugindo de uma ideia de verdade objetiva e absoluta, pensando até mesmo em múltiplas *mineiridades*.

Importante ressaltar que o tema deste trabalho nasce também do desejo de registrar as memórias dos integrantes do Clube da Esquina, sobretudo daqueles que

³ É por esta razão que as citações longas que aparecem ao longo do texto estão apresentadas com fonte no mesmo tamanho do texto corrido.

nas produções realizadas sobre o movimento acabaram ficando um pouco de lado, trazendo à luz essas “*coisas que ficaram muito tempo por dizer*”. Assim, estarei apresentando não apenas o Lado A ou as perspectivas mais célebres, mas também e sobretudo o Lado B do Clube da Esquina, compondo o registro de uma época com as lembranças de diversos personagens decisivos daquele momento histórico que ficaram à margem, revelando estórias sempre recontadas e que até agora não foram registradas.

Pierre Bourdieu, em *O poder simbólico* (1989), nos ajuda a pensar a ideia de identidade partindo do conceito de região. Isso porque o autor considera que o conceito de região também pode ser visto como qualquer possibilidade de se fechar, de definir, uma identidade. Em *Mitologia da Mineiridade* (1990), Maria A. do Nascimento Arruda, a partir do cotidiano observado de memorialistas mineiros, aponta para uma “mineirice” relativa à características e costumes dessa gente, buscando desvelar como se dá a formação dessa identidade em relação ao espaço vivido e construído, levando-nos à noção daquilo que é chamado *mineiridade*. Nessa linha de passe, a autora relaciona a memória com a história das Minas Gerais indicando haver uma mitificação dessa *mineiridade*, algo que gira em torno de um imaginário do que é ser mineiro, que chega ao ponto de exceder limites regionais difundindo-se a nível nacional. Dessa forma, ela busca por nexos entre a formação da *mineiridade* e o modo como a mesma é imaginada.

Nós não nascemos com uma identidade social, como se fosse um traço em nosso DNA, mas ao longo de nossa trajetória somos atravessados por mitos, imagens, signos, referências, que vão nos constituindo por meio de um trabalho de seleção que tem um forte elemento como aliado: a memória. Para me aprofundar neste fenômeno e em sua relação a identidade social, foram tomadas como base as reflexões de Henri Bergson e Maurice Halbwachs, atualizadas por Pierre Nora e Michael Pollak – sendo este último referencial para nossa investigação, na medida em que afirma que a memória tem importante papel na construção de identidades. Por certo, esse diagnóstico, como verão mais à frente, atesta não só a importância da memória nos questionamentos relativos à organização social e à formação de identidades, mas também na preservação das culturas – em um mundo marcado pelo efeito devastador da efemeridade contemporânea.

Paul Ricoeur (2012) aponta para o fato de que é o conjunto de narrativas que nos permite chegar à identidade. Desse modo, não há como separar os gêneros

narrativos da vida real e da ficção⁴. O Clube da Esquina não cessa de produzir narrativas carregadas de memórias que trazem o sentido de pertencimento: são memórias que estão presentes em canções nas quais me reconheço, como *Paixão e Fé* (Fernando Brant e Tavinho Moura), que me faz recordar as festas de rua e procissões do interior, o som dos sinos da catedral e “*o povo pelas ruas a cobrir de areia e flores as pedras do chão*”; *Fazenda* (Nelson Ângelo), que me transporta a um lugar acolhedor, com “*tios na varanda, jipe na estrada e o coração lá*”⁵; *Em família* (Márcio Borges e Yé Borges), que me remete àquele clima hospitaleiro que habita os lares mineiros que sempre têm “*lugar pra quem vem de pé, de paz, de bem*”. Além disso, essas narrativas revelam uma forma de se relacionar afetivamente com o território e um outro modo de habitar e produzir paisagens, como veremos em Tim Ingold (2021).

Como poderão notar no decorrer da leitura, a forma como apresento o texto a seguir é bastante descritiva, onde dou destaque, sobretudo, à ideia de narrativa, que consiste em uma estratégia metodológica de apresentação do tema, como uma forma de partilhar histórias (e estórias), que, na esteira de Benjamin, fazem e/ou produzem sentido e com a qual estamos em sintonia. Levando em conta uma estreita relação afetiva de minha parte para com o Clube da Esquina, o presente trabalho também será pautado em um discurso polifônico, que é aquele que se coloca em relação a essas múltiplas vozes, sem que a autora desapareça. Na polifonia há uma cosmovisão da multiplicidade, onde cada personagem enxerga o mundo de um ângulo diferente. Como há aqui o intuito de desenvolver um trabalho descritivo, pautado na história oral, essa pesquisa se coloca em um campo relacional, de convívio, em que assumo um discurso intradieгético, que parte de alguém que está dentro da experiência.

Durante alguns anos atuei como produtora de Toninho Horta, lendário guitarrista do Clube, e por isso passei a ter certo acesso privilegiado aos demais compositores do movimento. Há algum tempo venho tendo a alegria e a sorte de ouvir, de forma espontânea e despretensiosa, suas histórias de vida, suas memórias

⁴ E a unidade entre esses dois elementos que Ricoeur propõe é a temporalidade, já que nela estão presentes todas as nossas experiências. Diante da dificuldade de se definir o tempo e sua relação com a identidade, a narrativa vem como uma saída, pois “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (RICOEUR, 2012, p.411). Portanto, a narrativa dos fatos temporais constitui nossa identidade na medida em que supera a problemática da permanência no tempo.

⁵ “*E na despedida/ Tios na varanda/ Jipe na estrada/ E o coração lá*”.

e canções, fato que, somado a um desejo de continuidade e coerência, me inspirou e motivou a desenvolver o presente projeto.



Figura 1: Eu, a autora, ao lado de Tunai (saudoso Tunai), Wagner Tiso e Toninho Horta, em algum jogo da seleção em 2018, na Cobal do Humaitá. Fonte: Acervo pessoal da autora

Daí a escolha de defender uma estratégia narrativa mais descritiva sobre o Clube da Esquina, contando as experiências dos integrantes e também a minha, que, mesmo não tendo vivido a mesma história que eles naquele tempo, como mineira, vendo vivendo nos dias de hoje de forma indireta, por ressonância, justamente por ter o privilégio de partilhar dessa experiência. Dessa forma, estarei apresentando uma narrativa a partir das memórias dos integrantes do Clube da Esquina, contando uma história juntamente com eles. É neste processo que a identidade será gestada como uma singularidade que vai sendo construída.



Figura 2: Com Novelli e Toninho Horta no vivo Rio, logo após um show de Toninho, em 2022.

Sendo assim, o que se segue, com o objetivo de problematizar a ideia de *mineiridade* oferecendo uma outra leitura da *mineiridade* a partir de narrativas orais e da análise das obras dos integrantes do Clube da Esquina, organiza-se do seguinte modo: no primeiro capítulo, *Ladeiras da Memória*, serão apresentadas reflexões em torno do fenômeno da memória, a partir das reflexões de Henri Bergson, Maurice Halbwachs e Michael Pollak, para que assim seja possível compreender sua relevância na constituição da história do Clube da Esquina e o contexto no qual o movimento se desenvolveu, tendo como base a forma como cada um dos entrevistados enxerga aquele momento histórico e o início do percurso do Clube da Esquina. Neste capítulo também será apresentado o contexto em que o

movimento se desenvolveu a partir, principalmente, das memórias dos entrevistados. O segundo capítulo, intitulado *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*, busquei me aprofundar na entrada dos compositores mineiros na cena musical nacional, a partir de suas participações nos festivais de música que agitaram o país entre as décadas de 1960 e 1970. O terceiro capítulo, *Da janela lateral*, irá nos ajudar a pensar no sentido de território (que é, antes de tudo, simbólico, por excelência), nas cidades, nas paisagens vistas da “janela lateral” do Clube da Esquina, partindo de reflexões de Michel de Certeau, Hommi Bhabha e, principalmente, de Tim Ingold. E no quarto capítulo, *Em meio às narrativas, identidades*, me dedico especialmente aos conceitos de identidade e as formas como a *mineiridade* é imaginada. Em todo o texto, a presença das letras das músicas do Clube da Esquina será marcante, pois além de me ajudarem a contar essa história e me aprofundar em minhas reflexões, essas canções surgem como uma espécie de flashes de memória - a cada lembrança, essas canções vão sendo evocadas e assim a música materializa o tempo, a saudade, a nostalgia.

1 - LADEIRAS DA MEMÓRIA

1- Mnemosine

Em linhas gerais, a memória está intimamente relacionada à nossa capacidade de acessar o passado, sendo compreendida como um mecanismo de conservação, mas também de ressignificação de acontecimentos e informações de outrora. Le Goff nos lembra que os gregos antigos fizeram dela uma deusa: *Mnemosine*. No campo das neurociências predomina certa concepção de memória, amplamente disseminada pelos meios de comunicação, que reduz tal fenômeno ao nível bioquímico do corpo e, em especial, a uma concepção computacional do cérebro. No final do século XIX, devido a uma forte difusão do industrialismo, nascimento da indústria cultural, crescimento dos meios de produção fabril e surgimento de novos meios de comunicação, predominava uma ideia de *memória-hábito*, referente à automação dos corpos e à rotinização da vida – o que permitiria uma economia da atenção e, conseqüentemente, um ganho de tempo, para a efetuação de tarefas. Neste contexto, Henri Bergson abre a possibilidade de se discutir novos caminhos e levanta um novo conceito de memória atrelado à liberdade e à ultrapassagem de automatismos implementados. Em *Matéria e Memória* (2010), o filósofo apresenta sua recusa à redução do fenômeno espiritual da memória à materialidade do cérebro e então, a partir dessa perspectiva *bergsoniana*, a memória vai deixando de ser entendida apenas como processamento de informações pelas sinapses e redes neuronais do cérebro em direção a tornar-se uma coisa viva. O ponto central levantado por Bergson é que não existe matéria sem memória assim como não existe memória sem matéria, sendo o corpo elemento fundamental e mediador dessa estreita relação. É o nosso corpo – que é a matéria, um corpo sensório perceptivo – que ouve, vê, toca, sente, que armazena e organiza nossas percepções, causando assim uma relação imaginária entre uma música ou um poema, por exemplo, e uma série de imagens. E nosso corpo, assim como toda matéria que existe no mundo, é também uma imagem, pois como nos vemos, como vemos o mundo, já foi atravessado pelas camadas da memória. Sendo assim, muito do que entendemos como traços naturais, hábitos, etc., é, na verdade, resultado de seleções feitas por nossa memória através de nosso corpo.

Não é só a filosofia que adentra o universo das memórias, tornando tal fenômeno ainda mais complexo. O papel da memória na construção e manutenção das identidades há décadas vem permeando os campos da sociologia e da história dos estudos culturais. Em meados do século XX, Maurice Halbwachs revoluciona o pensamento de sua época ao atestar que a memória não é apenas individual, mas também coletiva – podendo, portanto, ser herdada –, e que esse fenômeno da recordação e localização das lembranças deve ser percebido e analisado levando-se em conta contextos sociais que servem de base para sua reconstrução. Como sociólogo, ele entende a memória como um fenômeno sociológico, constituído a partir de experiências vividas por grupos sociais e mediado pela linguagem, e atesta que não existe memória puramente individual, já que todo indivíduo interage e sofre ação da sociedade através de suas diversas agências e instituições sociais. Assim, propõe o conceito de *memória coletiva*, sendo aquela que é firmada pelo grupo com o qual se convive e do qual extraímos nossas lembranças, podendo, portanto, ser herdada. Para ele, a memória está intimamente ligada à nossa convivência enquanto sujeitos sociais, à nossa imersão naquilo que chamou de comunidades de afeto, os grupos que coletivamente nos instauram. Ao sublinhar a diferença entre memória e história, afirma que a história começa justamente onde a memória acaba e que a memória acaba quando não encontra mais suporte em um grupo vivo.

“Fala-se tanto em memória porque ela não existe mais”. É com essa afirmação que Pierre Nora, no final do mesmo século, demonstra de forma explícita sua preocupação com o fim da memória verdadeira – “abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmite os saberes do silêncio, os saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos” (1993, p. 14). Nora indica que os fenômenos da mundialização, da democratização, da massificação e da mediatização causaram um desmoronamento da memória, levando-nos àquilo que denominou *aceleração da história*⁶ – onde o passado vai cedendo seu lugar para a

⁶ Para Pierre Nora a história e a memória se opõem. Enquanto a memória é sempre viva, carregada por grupos vivos e, portanto, está em permanente evolução, sempre suscetível a revitalizações, a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que já não existe mais. Segundo Nora, a memória é sempre atual, já a história, apenas uma representação do passado. Jacques Le Goff, por sua vez, dedica-se ao surgimento da memória nas ciências humanas, fundamentalmente na história e na antropologia. Em seu estudo sobre a memória histórica, o historiador afirma que embora os povos sem escrita cultivassem suas tradições por meio de narrativas mitológicas, transmitidas de geração em geração, tal prática de transmissão estava longe de ser uma prática mecanizada, distante até mesmo de estratégias de memorização. Porém, quando se deu o desenvolvimento das sociedades, com a passagem da memória pela oralidade para a escrita, essa última deu ao ser

ideia de um eterno presente. Sendo assim, segurar traços e vestígios é uma maneira indicada pelo historiador de se opor ao efeito devastador da efemeridade contemporânea, que também coloca sob ameaça a própria identidade – apresentada por ele como uma situação de existência coletiva que se expressa por um sentimento de referência e identificação grupal. Daí a valorização daquilo que Nora denomina *lugares de memória*, que nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea⁷: museus, arquivos, celebrações, coleções, monumentos, etc. – e por que não dizer esquinas?

Michael Pollak (1992), por sua vez, é quem direciona seu olhar para os processos e atores que intervêm na organização e institucionalização da memória, abrindo assim um novo caminho na medida em que apresenta uma estreita ligação fenomenológica entre esse fenômeno e o sentimento de identidade – ali tomado pelo autor em seu sentido mais superficial (mas para mim suficiente neste momento), que é o sentido da imagem de si, para si e para o outro, como podemos observar no seguinte trecho, presente em *Memória e Identidade Social* (1992):

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

No mesmo texto, Pollak ainda indica os três elementos essenciais na construção de identidades: a *unidade física* – que é o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo de uma pessoa, ou fronteiras de pertencimento, no caso de um coletivo; a *continuidade dentro do tempo*, nos sentidos físico, moral e psicológico; e o *sentimento de coerência*, ou seja, a unificação dos diferentes elementos que formam um indivíduo (1992, p. 204). E, na esteira de Halbwachs,

humano a capacidade de registrar, marcar, reordenar e organizar suas memórias, levando a uma transformação da memória coletiva.

⁷ No entanto, a memória parece gozar de uma situação de liminaridade, ou seja, ao mesmo tempo em que alguns acentuam essa ameaça do fim da memória, outros destacam a crescente preocupação com o fenômeno da memória por meio do colecionismo, do crescimento de museus, o que demonstra que a memória não está tão desamparada assim. Ademais, temos vivido um movimento em direção a uma outra epistemologia, resultante do pensamento decolonial, que vem inserindo as perspectivas subalternas e, conseqüentemente, as memórias subalternas, na discussão histórica do presente, pensando por fora de toda e qualquer visada colonial, imperial, moderna, uma vez que “as reminiscências, as impressões e as sensibilidades das memórias subalternas [...] não encontram sequer ressonância nas origens das memórias eurocêntricas” (NOLASCO, 2013, p. 70). Enquanto as memórias do sistema-mundo-patriarcal/capitalista/colonial/moderno se prendem à acumulação, à conservação e à capitalização de memórias nacionais, as memórias subalternas voltam-se para a geopolítica dessa outra epistemologia, aprendendo a desaprender as memórias coloniais.

entende a memória como uma estratégia de agentes e agências sociais para ancorar identidades. Ainda de acordo com Pollak, a memória é uma seleção, e, assim como a identidade, é um valor disputado em conflitos sociais e intergrupais, ou seja, aquilo que parece ser puramente individual é sempre um trabalho coletivo ou social, portanto envolve também organização. Assim, Pollak afirma que uma identidade social, sendo ela resultado dos trabalhos da memória, é menos uma essência do que uma negociação.

Maria A. do Nascimento Arruda afirma haver certa homologia entre a construção mítica e o memorialismo mineiro de pendor universalizante:

Ambos compartilham de uma certa vontade de preservação do passado, fortemente marcada no mito e nuançada nas memórias. O mito, ao parar o tempo, promove a identidade abstrata dos homens e os memorialistas repousam nas imagens formadas nas visões do passado, de onde sorvem os seus princípios identificadores... Mito e memória desenvolvendo, de forma correlata, vocação para fixar o passado, adquirem dimensões ritualísticas. A ritualização mítica manifesta-se em momentos convencionais ou de formalização explícita e, no memorialismo, na revivescência ritualizada do passado. Essa tendência a imobilizar o passado confere à memória um estado de pureza, enquanto sorvedouro da história na vacuidade do tempo, apoiada na reminiscência. (ARRUDA, 1990, p. 211).

Por certo, esse diagnóstico atesta não só a importância da memória nos questionamentos relativos à organização social e à formação de identidades, mas também na preservação das culturas – em um mundo marcado pelo efeito devastador da efemeridade contemporânea.

Para os gregos antigos, *Mnemosine* trazia aos homens a recordação dos heróis e seus grandes feitos, portanto presidia a poesia, fazendo do poeta um ser possuído pela memória, um adivinho do passado, uma testemunha dos “tempos antigos”. De acordo com Walter Benjamin, o narrador é como um *bricoleur* e tem como matéria-prima a vida, podendo assim dar conselhos como um sábio, baseando-se em sua experiência e passando-a adiante. Assim, as narrativas também possuem importante papel na organização da memória e, conseqüentemente, na construção de identidades e no redimensionamento da tradição.

Em *Mitologia da Mineiridade* (1990), Arruda reconhece que o caráter ilustrado do mito deriva-se da participação dos intelectuais mineiros na elaboração da *mineiridade*, por isso afirma que

a figura do mineiro encontra-se acabada, de forma definitiva, primordialmente nas obras dos ensaístas. Foram eles os codificadores terminais da construção; através das suas práticas materializa-se o ‘espírito dos mineiros’ (ARRUDA, 1990, p.105)

E, então, a autora vai em busca do mito da *mineiridade* no “horizonte da literatura”, numa viagem em que percorre desde o universo de Drummond até o sertão *roseano* - o que me inspirou a tomar as obras do Clube da Esquina, que por si só já constituem um *lugar de memória*, como uma forma de narrativa memorialística.

Os depoimentos apresentados neste trabalho me deram as bases para contar a história sobre o Clube da Esquina e sua relação com Minas Gerais, na medida em que tais depoimentos se afiguram como testemunhos de um momento histórico, de um processo, atestando assim a relevância epistemológica da memória. A história que verão a seguir foi gestada a partir das memórias dos meninos Murilo, Nelson, Nivaldo, Toninho e Wagner, das minhas memórias pessoais - repletas de causos, lendas, histórias, estórias e canções - e da memória de outros personagens que, de alguma forma, quando não viram de perto certos acontecimentos a receberam por herança, assim como eu.

2 - O que foi feito de Vera

Desde meados dos anos 50, sob o governo do presidente mineiro Juscelino Kubitschek – o mesmo que na década anterior, enquanto prefeito de Belo Horizonte, encomendou o Conjunto Arquitetônico da Pampulha a Oscar Niemeyer –, o Brasil vinha passando por uma fase de crescimento industrial baseado no desenvolvimentismo – “50 anos em 5” era a meta do presidente. O início da década de 1960 foi então marcado por um ideário progressista e pelo modernismo, que se arrastava desde a década anterior. A construção de Brasília foi um dos marcos neste momento, mesmo que por trás de toda sua beleza e representação moderna já

existisse um contraste marcado pelas favelas das cidades satélites, repletas de retirantes que viviam amontoados na periferia da cidade planejada.

Em um trabalho anterior, *Vinicius de Moraes com paixão: poesia, corpo, música e religião* (2018), onde, em determinado momento, apresento o contexto em que a Bossa Nova nasceu, procuro mostrar que este cenário despertou novas criações culturais como a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos e a arquitetura modernista de Oscar Niemeyer. Na música, é a parceria firmada entre Vinícius e Tom Jobim somada à chegada de João Gilberto - com sua nova batida no violão e seu canto intimista, quase falado - que inaugura “um movimento musical que fez frente a todo um passado artístico do país: a Bossa Nova” (ANDRADE, 2018, p. 32). Embora criticada por ter sua musicalidade um tanto distanciada da temática popular, se aproximando mais das classes médias da Zona Sul carioca, a Bossa Nova passa a impulsionar as canções para frente, tornando-se uma representação do que havia de mais moderno no país. Em defesa deste movimento, mais uma vez lanço mão das palavras de Vinicius de Moraes:

Bossa Nova é também o sofrimento de muitos jovens, do mundo inteiro, buscando na tranquilidade da música não a fuga e alienação aos problemas de seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los. Bossa Nova é a nova inteligência, o novo ritmo, a nova sensibilidade, o novo segredo da mocidade do Brasil: mocidade traída por seus pais e mestres, pais e educadores, que lhe quiseram impor os próprios padrões, gastos e inaceitáveis. Bossa Nova foi a resposta simples e indevassável desses jovens a seus pais e mestres: uma estrutura simples de sons super-requintados de palavras em que ninguém acreditava mais, a dizerem que o amor dói mas existe; que é melhor crer do que ser cético; que por pior que sejam as noites, há sempre uma madrugada depois delas e que a esperança é um bem gratuito: há apenas que não se acovardar para poder merecê-lo. (MORAES; 2008, p. 143)

A canção *Chega de Saudade* (1958), de Tom e Vinícius, é vista como um marco inicial do movimento:

CHEGA DE SAUDADE

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Vai minha tristeza

E diz a ela

Que sem ela não pode ser

Diz-lhe numa prece que ela regresse

Porque eu não posso mais sofrer
 Chega de saudade, a realidade é que sem ela
 Não há paz, não há beleza, é só tristeza
 E a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai
 Mas se ela voltar, se ela voltar
 Que coisa linda, que coisa louca
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos que eu darei na sua boca
 Dentro dos meus braços os abraços hão de ser milhões de
 abraços
 Apertado assim, colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio de viver longe de mim
 Não quero mais esse negócio de você viver assim
 Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim

Com o imenso destaque alcançado até mesmo no mercado internacional, a Bossa Nova passou a ser uma referência para os compositores que vieram a seguir.

Os bossa-novistas cariocas adoravam jazz, *cool jazz*, Chet Baker, Stan Getz, Save Brubeck e Paul Desmond, Miles Davis, Bill Evans, Stan Kenton, tinham ótima formação jazzística, gostavam de improvisar e de harmonizações complexas, seus ídolos eram jazzistas, agiam como *jazzman*, não tocavam música brasileira. Pelo menos até a descoberta da bossa nova.

Mas João Gilberto, que tinha começado tudo, tinha muito pouco a ver com tudo aquilo.

João era baiano, sua música era brasileiríssima e nela não havia espaço para improvisações. Pelo contrário, exigia uma constante elaboração e lapidação, extremo rigor e precisão na busca da simplicidade absoluta. As harmonias complexas do *jazz* encontravam no violão de João dissonâncias e sequências semelhantes, seus acordes pareciam ser os mesmos. Só que em lugares diferentes. Estavam onde não deveriam estar e por isso soavam tão bonitos e surpreendentes - e tão naturais. Seu domínio do ritmo e das divisões, seu suingue sincopado, seu fraseado seco e preciso, a sincronicidade entre voz e violão, tudo em João levava ao rigor e à disciplina, ao fundo do Brasil. E ao gênio. (MOTTA, 2000, p. 20-21)

João não ligava muito para esse tal de *jazz* - preferia o baiano Dorival Caymmi e o mineiro Ary Barroso - e não era muito bem quisto pelos *jazzman*. Estes adoravam Tom Jobim que lhes parecia mais moderno, dissonante e sofisticado

Todo mundo gostava de Tom Jobim, de seu piano e de seu violão, da elegância econômica de seu fraseado e de seus

acordes, da sofisticada leveza de suas melodias. De seu colossal talento em flor. (MOTTA, 2000, p. 21)

Para Murilo Antunes, “a Bossa Nova foi um movimento definitivo porque ele modernizou a forma brasileira de compor, baseado no samba, no samba canção e tal. Isso é uma coisa. É uma coisa fundamental pra nossa música”⁸. Toninho Horta concorda com o amigo sobre o imenso valor da Bossa Nova e em seu depoimento revela o quanto esse movimento abriu caminhos:

O ritmo brasileiro sempre foi uma coisa muito sensual, né? A Bossa Nova, o samba... E acabou que não deu outra. Acho que a Bossa Nova também teve seu ponto de... Ajudou a construir a música brasileira lá fora, pelo show que eles fizeram em 62, no Carnegie Hall - misturaram músicos de *jazz* com todo esse pessoal do Brasil, né?

Nivaldo Ornelas, por sua vez, afirma que “o grande movimento do Brasil é a Bossa Nova”, lembrando-se do contexto em que ele se desenvolveu no país.

Rodou o mundo, realmente. O show que eles fizeram no Carnegie Hall em 62. Todos os grandes músicos americanos, no mundo inteiro, gravaram a Bossa Nova. Eu tô falando de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Sarah Voughan. Aí foi foda! Entendeu? Bossa Nova é o grande movimento brasileiro, que veio de um bom momento da cultura também. Foi o primeiro movimento. Anos 60.

Tudo virou Bossa Nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara. Amplificada pela publicidade, caiu da boca do povo para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim. (MOTTA, 2000, p. 35)

Em 1961, Jango assume a presidência após a renúncia de Jânio Quadros e passa a defender a aprovação de diversas reformas (as chamadas "reformas de base"), entrando em conflito com o Congresso. Entre 1961 e 1962, é adotado o parlamentarismo, atribuindo funções do Executivo ao Congresso. Em 1963, depois de um plebiscito, o regime presidencialista é restabelecido. Entretanto, a crise econômica e a instabilidade política se aprofundam e por fim, no dia 1º de abril de

⁸ Entrevista realizada no dia 19/05/2023.

1964, o Congresso declara vago o cargo de Presidente da República e assim os militares tomam o poder⁹.

O Brasil já estava muito diferente do Brasil da Bossa Nova. João Gilberto e Tom Jobim já estavam longe, nos Estados Unidos, fazendo shows, gravando discos e influenciando grandes nomes da música e da imprensa musical.

Carlos Lyra e sua turma tinham preocupações sociais e acreditavam na música como instrumento de atuação política, denunciavam a jazzificação da bossa nova, criticavam sua americanização e 'elitização' e buscavam as raízes populares na (re)descoberta de grandes sambistas cariocas como Cartola e Nelson Cavaquinho e de artistas populares nordestinos como Luiz Gonzaga, João do Vale e Jackson do Pandeiro. (MOTTA, 2000, p.35)



Figura 3: Tom Jobim, Milton Nascimento e Chico Buarque. Foto: Cristina Granato

Naquele contexto, a resistência democrática se refugiava e/ou se manifestava como podia nas artes. No teatro, em 1964, logo após o golpe, artistas ligados ao

⁹ Entre as múltiplas análises do período, um bom resumo do contexto histórico da deposição de João Goulart pode ser encontrado em Elio Gaspari: *A Ditadura Envergonhada - As Ilusões Armadas*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE realizaram o espetáculo *Opinião*, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha) e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e produzido pelo Teatro de Arena; no palco, artistas como Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti interpretavam canções de teor político, com narrativas acerca dos problemas sociais – foi a primeira manifestação artística de impacto organizada contra a ditadura. Outros grupos teatrais, como o *Oficina*, também tiveram seu papel na resistência, trazendo encenações de peças que despertavam um senso crítico, muito inspirados em Brecht e Sartre. O Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, veio revolucionando a estética, a temática e o próprio sentido da produção audiovisual no país, tratando de denunciar a triste realidade brasileira daqueles tempos, as desigualdades sociais, principalmente em estados fora do eixo Rio-São Paulo.

Naquela época, a indústria musical estava consideravelmente mais organizada que outros segmentos e os festivais davam cor a toda uma geração silenciada e oprimida pela ditadura civil-militar. A dura realidade mudava os ares da turma da Bossa Nova, trocando o dia de luz, a festa de sol, pelo carcará, o proletário, o tema de protesto.

3 - Mito de Origem

Pouco antes do golpe, dois jovens músicos do sul de Minas, haviam acabado de chegar na capital do estado. Bituca e Wagner finalmente chegam em Belo Horizonte. Foi viajando de trem que o menino Milton Nascimento chegou a Três Pontas, no sul de Minas Gerais, com seus pais adotivos. Ali, ainda menino, Bituca conheceu Wagner Tiso, ao lado do qual viveu uma infância profundamente marcada pelas festas religiosas e festejos populares. Tiso, em entrevista realizada em sua casa, no bairro Humaitá, Rio de Janeiro, falou sobre suas origens, suas primeiras referências musicais e sobre o tempo em que conheceu seu amigo Bituca:

Minhas tias, meus tios, eram todos professores de música na região. Minha mãe formou muita gente, inclusive o Bituca. Ensinou piano pro Bituca, né? Ela deu aula... Bituca que eu digo é o Milton Nascimento. Ela deu aula de piano pro Milton. O Milton já tinha jeito pra tocar. O Milton é um gênio, né? Mas a minha mãe encaminhou um dedilhado, aquelas coisas todas assim.

Então tem a influência da música europeia na minha vida. E tem um acaso impressionante que o Bituca foi criado em frente à minha casa. Aí é um outro lado da musicalidade. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

Na casa de Bituca, os discos de música clássica e o piano de sua mãe, dona Lília - que havia sido aluna de Heitor Villa-Lobos -, serviam de inspiração. Wagner Tiso, membro de uma conhecida família de músicos de origem cigana que se instalou na região, crescia envolto pela música. Foi em Três Pontas que a dupla formou seu primeiro grupo musical, o *Luar de Prata*. Inseparáveis, na adolescência Milton passa a fazer parte do conjunto *W's Boys*, formado por Wagner na cidade de Alfenas, para onde acabara de se mudar com a família.



Figuras 4.5 e 6: Milton Nascimento e Wagner Tiso ainda na infância e, ao lado, os dois, já rapazes, jogando bola. Fonte: http://www3.musica.ufmg.br/index.php/hv016-wagner-tiso;isad?sf_culture=fr

E juntos viemos pro mundo. Dali fomos pra Alfenas. Eu mudei pra Alfenas pra estudar no científico - em Três Pontas não tinha científico, na época. Então... “Eu vou, mas o Bituca vai comigo”. E lá em Alfenas eram grupos vocais, grupos de baile, um monte de coisas. E assim foi. Dali fomos pra Belo Horizonte, criamos um monte de coisas. Depois eu fui pro Rio, mais tarde ele chegou no Rio também. E foi por aí. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)



Figura 7: Milton Nascimento e Wagner Tiso com o conjunto Luar de Prata - Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/98>

Inspirado no conjunto *The Platters*, o *W's Boys* apresentava um repertório composto de músicas norte-americanas, músicas brasileiras e boleros. Um dos irmãos de Wagner Tiso, Gileno, já vivia em Belo Horizonte e por lá começou a falar sobre o trabalho dos meninos do interior, que logo passaram a ser convidados a tocar em bailes na capital.

Foi no início dos anos de 1960 que a dupla se mudou definitivamente para Belo Horizonte e se instalou no Edifício Levy, na Av. Amazonas, bem no centro da cidade.

A maioria do pessoal tocava música mesmo pra se divertir entre eles, não tinha uma pretensão... Eu tinha uma pretensão de aprender tudo que eu pudesse aprender. E pra onde eu ia eu arrastava o Bituca. Eu queria ir pra Belo Horizonte porque me disseram que eu tinha um tal de *jazz*. As pessoas em Belo Horizonte, os músicos de Belo Horizonte, tocavam *jazz*, né? "Poxa, quero aprender isso". A gente ia pra lá. Aí, de repente surge a Bossa Nova, falei: "vou atrás disso aí, pro Rio de Janeiro". Pra mim, o aprender foi sempre o principal, né? Eu não quero mostrar pra ninguém. Eu quero aprender e fazer. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)



Figura 8: Milton Nascimento e Wagner Tiso com os demais integrantes do conjunto W's Boys: Wanderlei, Wesley (conhecido como Russo), Coquin, Wayne e Daltho. Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/88>

Nelson Angelo conta o que se lembra da história sobre a chegada de Wagner e Bituca em Belo Horizonte:

Era assim: Bituca, amigo de Wagner. Conviviam, não só em Três Pontas, tocavam, faziam bailes por essa região que você tá falando. Você vê que já tá tudo... Só aí já juntou. O negócio... Quando eles faziam baile, tinham um conjunto

chamado lá... Todo mundo sabe a história dos *W's Boys* (o Bituca virou Wilton, seria o quinto elemento).

E foram, mais ou menos na mesma época, para Belo Horizonte. Até, assim, não fizeram muitas coisas, assim, juntos nesse tempo ali. Tinham toda uma história musical, uma formação musical, né? De baile. A formação deles é totalmente natural, né? Eu não sei se o Wagner estudou um pouco porque a mãe era professora de piano - eu não tenho esse detalhe aí. Mas ele era o cara que sempre tocou em baile e aprendeu aquela coisa de uma forma muito natural, entrou no ouvido. Eles já chegaram em Belo Horizonte, todos dois, assim, antes de qualquer coisa...

Os meninos Lô e Beto eram muito novos. Eram muito novos. Eles ainda não tinham entrado nesse circuito, né? Eles são precoces, né? Porque muito talentosos, não tinham muita idade. Eles muito jovens já produziam coisas maravilhosas. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

No Edifício Levy também vivia a família Borges. Ali conhece Marilton, Márcio e seus nove irmãos, entre eles Lô Borges – na época, apenas um menino de uns dez anos.

Bituca era um rapaz de vinte anos, preto, magricela e tímido que se mudara havia pouco para a pensão de dona Benvinda, no quarto andar, recém-chegado de uma pequena cidade do sul de Minas chamada Três Pontas. O serviço de fofocas informava que tocava violão e cantava, mas trabalhava mesmo era como datilógrafo num escritório das Centrais Elétricas de Furnas, no vigésimo segundo andar de um arranha-céu na praça Sete, a dois quarteirões do Levy. Já Marilton sabia mais detalhes. Cantarolava em casa um samba bossa-nova chamado 'Barulho de Trem', composição de Bituca: *Banco de estação/ lugar de despedida e emoção/ comigo é diferente, apenas vim/ pra ver o movimento que tem/ barulho de trem...* (BORGES, 2019, p.22)

O relato acima é de Márcio Borges, o segundo filho de Salomão e Maricota Borges. E foi em meio ao caos, ao medo instaurado pelo golpe, que Márcio se deparou com a beleza de um arranjo vocal que estava sendo ensaiado em seu quarto por seu irmão Marilton, Marcelo Ferrari, Wagner Tiso e Milton Nascimento, que a essa altura frequentava ativamente sua casa para os ensaios do novo conjunto formado, o *Evolussamba*.



Figura 9: Márcio Borges, aos 17 anos, saindo do Edifício Levy em 1963 ao lado de Marisa, sua namorada na época. Fonte: <https://acesse.dev/W3wmC>

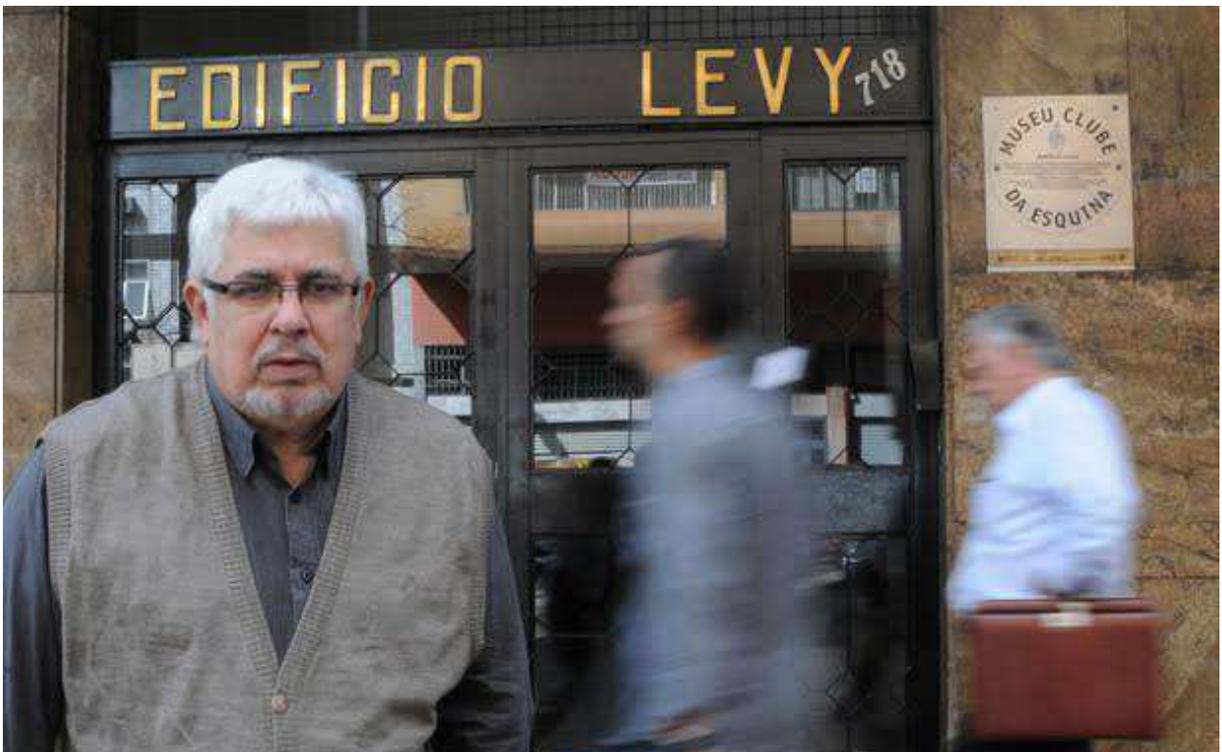


Figura 10: Marilton Borges em frente ao Edifício Levy (foto recente, sem data). Fonte: <https://santaterezatem.com.br/2020/12/26/roteiro-clube-da-esquina/>

Marcinho já havia experimentado a composição ao botar letra em um samba meio Bossa Nova de Ferrari, *Eu e o Violão*: “*Um dia chega a tristeza/ que sempre vem sem demora/ tudo perde a beleza/ pois meu amor foi embora*”. Ouvindo os ensaios do *Evolussamba*, em casa, notava que Bituca mostrava uma originalidade, um talento raro, tanto no violão quanto na voz, sem contar que seus arranjos eram, para Márcio, até mais bonitos que as músicas que escolhia para arranjar.

Em 1963, Milton e Wagner formam o conjunto *Holiday*. Já no início de 1964, a dupla viaja para São Paulo para gravar o compacto *Barulho de Trem*, pelo selo Dex Discos, ao lado dos músicos Rogério Lacerda, José Gileno, Antônio Pádua, Luís Eugênio, José de Paula Brito e Arthur Moura. Além da música *Barulho de Trem* (M. Nascimento), o compacto ainda trazia *Aconteceu* (M. Nascimento e W. Tiso), *Férias* (W. Tiso) e *Noite Triste* (M. Nascimento e Mauro Oliveira). Foi a primeira vez que Milton pisou em um estúdio.

Nivaldo Ornelas conta que quanto Milton e Wagner chegaram na capital foram muito bem recebidos, “muito pelo talento, mas porque eles eram bons de lidar. Bituca hoje é mais calado, mas naquela época ele era falante”.

Algo que muito me impressionou durante a entrevista de Wagner Tiso foi ouvir do próprio que ele, vindo de uma cidade do interior de Minas Gerais, só foi ouvir, conhecer o *jazz* ao chegar na capital.

A única coisa que a gente ouvia era música de cinema, música americana de cinema. Às vezes um Ray Charles, assim, de repente. Mas não era o *jazz*, o *jazz*... Aquele negócio. Eu não conhecia, não conhecia. Lá em Belo Horizonte que eu fui, me misturei com a turma lá do Nivaldo, do Helvius Vilela... E ali a gente... “Ah, tem uma música aqui... Você improvisa”. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

4 - Nuvem Cigana

Belo Horizonte, já na década de 1960, tratou de reunir jovens talentosos, vindos de diferentes lugares e com o interesse comum de criação artística. A cidade se tornou o principal ponto de encontro, de convergência, desses rapazes. Moços do interior, uns do sul, outros do norte de Minas Gerais, todos carregando em suas bagagens seus sonhos, experiências e paisagens percorridas. Nivaldo Ornelas, em

sua entrevista, fala sobre os primeiros encontros do grupo, num tempo que ele define como “pré-Clube da Esquina”:

Então a gente se reunia, fazia uma roda assim, e cada um pegava o violão e tocava uma música, passava pro outro. Cada um melhor que o outro. Aí cê voltava pra casa falando: “hum, tenho que fazer uma melhor pra amanhã”. Bituca ficava no meio. Às vezes ele ficava improvisando, mandando qualquer um. Ele ficava no meio com o violão e ficava aquela roda. A gente fazia isso, um aprendia com o outro. Todo mundo andava pra frente. Essa troca... Não é um espetáculo isso aí? Isso é o pré-Clube da Esquina. Isso eu falei pro Márcio.

Os meninos... “Meninos”. Uma geração antes: o Lô Borges, o Beto Guedes, até o próprio Toninho - Toninho é sete anos mais novo que eu. Então, eles ficavam ali em volta. Também estavam bebendo da mesma fonte. E isso era bom pra todos. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Toninho Horta se recorda de quando foi apresentado a Milton Nascimento e da primeira parceria dos dois, *Segue em Paz* - no meio da praça, pega seu violão e toca e canta um trecho da música.

Quando eu tinha... Meu irmão tocava nos bailes dos anos 60, aí um dia ele falou: “ó, Toninho, eu vou trazer... Meu irmão, Paulinho, falou: “vou trazer pra você aqui um cara legal que pintou aí, do interior...vou trazer aí, ele chama Milton - é Bituca, o apelido dele. Vou trazer aqui pra você conhecer e ele te conhecer também, que você tá fazendo música já”. Eu tinha 15 anos de idade, Bituca devia ter 21 pra 22. Sentamos na copa lá de casa, na rua Araxá, 566, na Floresta, e, depois que todo mundo foi embora, depois de uma hora dançante, ele ficou lá tocando as primeiras músicas, “Barulho de Trem”, “Crença”, e eu, minhas primeiras músicas pra ele também. Então foi uma afinidade muito grande. Um ano depois, em 66, fizemos uma composição juntos, “Segue em Paz” - música minha e letra dele.

[toninho canta e toca no violão]

*Segue em paz/ Que eu já vou pela vida/ Lá se vai esse tempo/
Em que o bem/ Longe está demais/ Tão distante está/ E a
gente quer ficar/ Pra que guardar amor/ Se a beleza a gente
tem/ Se buscar/ Sempre mais/ Vá também procurar/ Traz a vida
às mãos/ Dando o mais de ti/ Em paz*

Um samba canção, né? Então foi muito bacana ter feito essa música com o Bituca. Ela foi gravada somente pela Paula Santoro, 20, 30 anos depois, agora nos anos 2000 - a música é de 1966. Então... Mas é uma música muito... Foi muito

importante pra mim ter feito essa parceria com o Bituca.
(entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Bituca, a partir de meados da década de 1960, passa a viajar mais com sua música e a conhecer músicos importantes através de Pacífico Mascarenhas, que, considerado um mestre entre a moçada, havia embalado as serenatas com seus amigos da turma da Savassi, em Belo Horizonte, em meados dos anos 1950. Além disso, Mascarenhas era amigo “do pessoal da Bossa Nova”¹⁰ - principalmente de João Gilberto, que conhecera em uma viagem a Diamantina, em 1956 -, tinha músicas gravadas e um método prático de ensino de violão que era vendido como água nas bancas e livrarias, e, sobretudo, passou a ser um grande apoiador e incentivador da carreira musical do jovem Bituca - que já tinha um repertório próprio, de músicas compostas com Márcio Borges e Fernando Brant que se tornavam sensação entre os músicos, embora nos bailes ainda se apresentasse mais como contrabaixista, já que a maré continuava adversa aos “canários”. Pelo menos seus dias como datilógrafo finalmente tinham chegado ao fim. Ao lado de seus amigos Márcio e Fernando, seguia esboçando canções, lapidando poesias, harmonias e melodias, e se estimulando mutuamente. Ainda em 1965, ele é convidado para concorrer como intérprete nas eliminatórias do festival de música da TV Excelsior, defendendo *Cidade Vazia*, música de Baden Powell e Lula Freire, em Porto Alegre. Classificado para a grande final em São Paulo, leva o título de melhor intérprete. As coisas finalmente começavam a acontecer em sua vida.

¹⁰ Pacífico Mascarenhas, assim como o compositor Roberto Guimarães, era bossanovista em Minas Gerais, contemporâneo de João Gilberto. “Ainda que Pacífico tenha estreitado laços com o pessoal da zona sul carioca, e que João Gilberto tenha gravado uma música de Roberto Guimarães (*Amor certinho*), essas aproximações não foram suficientes para que os mineiros acessassem os cânones do movimento musical a nível nacional. Ou seja, não houve reconhecimento dos bossa novistas mineiros da mesma forma que houve com os cariocas” (MARQUES, 2019, p. 187).



Figuras 11 (esquerda): Toninho Horta. Fonte: <https://alchetron.com/Toninho-Horta>
 Figura 12 (direita): Nivaldo Ornelas. Fonte:
<https://br-instrumental.blogspot.com/2008/06/nivaldo-ornelas-reciclagem-ao-vivo-1999.html>

5 - Tudo que você podia ser

Ainda em 1965, a TV Record, que já vinha fazendo sucesso com o programa *O Fino*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, entusiasmada com a revolução dos *Beatles* e do *rock'n roll* nos Estados Unidos e na Inglaterra e mirando no mercado consumidor, convida os jovens músicos Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia para comandarem o novo programa da emissora, *Jovem Guarda*, que se tornou um sucesso estrondoso e imediato.

Com a mudança para São Paulo, boas novas começam a surgir na vida de Milton: Elis Regina grava sua *Canção do Sal*, *worksong* que compôs sozinho ainda em seus tempos de datilógrafo; na noite, se apresentava ao lado da cantora baiana Telma Soares, passou a conhecer importantes nomes da cena musical paulistana. Com o *Festival Berimbau de Ouro*, da TV Record, prestes a acontecer, ele e outros jovens compositores passaram a se dedicar a compor novas canções. Márcio, em visita ao amigo Bituca em São Paulo, compõe com ele *Irmão de Fé*, num quarto de pensão na Vila Mariana, onde Bituca vivia. Com tantos elogios recebidos pela nova

composição, essa foi a canção inscrita no festival. Apesar de toda sua potência, *Irmão de Fé* foi desclassificada ainda na primeira eliminatória do *Festival Berimbau de Ouro*, em 1966. Nesse momento, os compositores juram nunca mais participar de qualquer festival. A “maré boa” não durou muito tempo na capital paulista. A desclassificação gerou uma enorme frustração em Bituca, que também ficou profundamente decepcionado com a torpeza por parte do público e as muitas brigas e xingamentos que presenciou - nada parecido com o ambiente a qual estava acostumado, em Minas Gerais. Além disso, começa a passar por grandes dificuldades financeiras.

Na ânsia de compor novas músicas para o *Festival Berimbau de Ouro* – aquele que não terminou bem para os mineiros –, Bituca compôs um novo tema e ofereceu a Fernando Brant para que colocasse letra. E foi num bar do Edifício Maletta que Fernando entregou a ele um papel todo amassado, tirado do bolso, para mostrar o que havia escrito. Assim nasceu *Travessia*¹¹ e um novo movimento no Brasil.

TRAVESSIA

Milton Nascimento e Fernando Brant

Quando você foi embora
 Fez-se noite em meu viver
 Forte eu sou, mas não tem jeito
 Hoje eu tenho que chorar
 Minha casa não é minha
 E nem é meu esse lugar
 Estou só mas não resisto
 Muito tenho pra falar
 Solto a voz nas estradas
 Já não posso parar
 Meu caminho é de pedra
 Como posso sonhar?
 Sonho feito de brisa
 Vento vem terminar
 Vou fechar o meu pranto
 Vou querer me matar
 Vou seguindo pela vida
 Me esquecendo de você
 Eu não quero mais a morte
 Tenho muito que viver
 Vou querer amar de novo

¹¹ O primeiro título dado a *Travessia* foi *Vendedor de Sonhos* e o primeiro verso da música era “*Quem quer comprar meus sonhos?*”, seguido, então, por “*Quando você foi embora...*”. Quando Bituca mostrou a nova composição para Márcio Borges, este disse não gostado do primeiro verso – achou esquisito esse negócio de comprar sonhos. Acatando a sugestão do amigo, Milton e Fernando tiram o primeiro verso e mudam o título da canção.

E se não der não vou sofrer
 Já não sonho hoje faço
 Com meu braço meu viver

Desde o início de 1966, a briga entre a música jovem (isto é, a Jovem Guarda) e a música brasileira (ou seja, o Fino da Bossa) transformou-se numa verdadeira guerra, virando assunto em bares, becos e esquinas. O início dessa guerra se deu quando Jorge Ben foi vetado por Elis do programa *O Fino* depois de participar dos primeiros episódios de *Jovem Guarda*. A briga entre música brasileira e música jovem era estimulada e até mesmo amplificada pela própria Record, é claro. Em tempos de radicalismos políticos e paixões nacionalistas, ela ganhava os meios de comunicação, as ruas, vendia discos e enchia auditórios.

As primeiras eliminatórias do *II Festival da Música Popular* da TV Record, em 1966, as torcidas já eram organizadas como torcidas de futebol, com direito a faixas, bandeiras e palavras de ordem. “Torciam mais por seus ídolos do que pelas músicas que eles cantavam” (MOTTA, 2000, p.110). O festival terminou com um empate entre *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros.

Como consequência dessa guerra, em 1967 Elis Regina forma a Frente Única da Música Popular Brasileira e comanda aquela que ficou conhecida como Marcha Contra a Guitarra Elétrica, em que ela e artistas como Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros mais nacionalistas, “saíram às ruas com faixas, cartazes e palavras de ordem contra a guitarra elétrica, contra a dominação estrangeira, contra a ‘música jovem’ alienante. Contra a jovem guarda vitoriosa” (MOTTA, 2000, p. 133).

Agostinho dos Santos, padrinho e protetor de Bituca, decidido a “melhorar seu astral”, lhe pede três de suas canções para compor um disco novo que pretendia fazer. Bituca grava, então, *Maria Minha Fé*, *Morro Velho* e a tal *Travessia* e entrega ao padrinho. O que ele não sabia era que, na verdade, Agostinho dos Santos iria inscrever as três canções no *II Festival Internacional da Canção*, que estava para acontecer no Rio de Janeiro. Seus dias de perrengue em São Paulo estavam contados.

A primeira pessoa a me contar que eu tinha classificado as três músicas foi Elis Regina, que havia encontrado numa tarde na rua. Ela chegou pra mim e disse: ‘Parabéns, você está no festival!’. E eu respondi que não tinha feito inscrição nenhuma. Daí ela falou: ‘Nossa, então tem outro Milton Nascimento’.

Aquilo quase me matou, saí dali pensando um monte de coisas, que teria que mudar de nome, etc. Até que eu escuto uma risada atrás de mim, era o Agostinho rindo da minha cara. As três músicas foram classificadas, *Maria Minha Fé* na voz de Agostinho, e as outras duas comigo cantando. (*online*¹²)

Márcio Borges, mesmo ainda frustrado por não ter classificado *Irmão de Fé* no Berimbau de Ouro, aceita o convite de Toninho Horta para colocar letra em uma música que seria inscrita no mesmo festival, *Nem é Carnaval*. Márcio finalmente teve sua música, dessa vez em parceria com Toninho Horta, classificada¹³.

NEM É CARNAVAL

Toninho Horta e Márcio Borges

Vou sair
 Um dia vem aí
 E eu vou deixando
 Uma festa triste, triste
 Mas eu vou
 Não quero me prender
 Levo seu sorriso
 Mas devolvo
 Seu amor
 Nem é carnaval
 Mas eu vou cantar
 Porque vou precisar
 Muita força pra seguir
 Vou cantar
 Tentando ser feliz
 Hoje é quarta-feira
 Já não é nem carnaval

¹²

<https://www.hojeemdia.com.br/milton-nascimento-fala-da-importancia-do-padrinho-agostinho-dos-santos-1.255984?amp=1>

¹³ *Nem é Carnaval* foi interpretada, no festival, pelo cantor Márcio José.

presidência indicava claramente o endurecimento do regime militar – que até ali já havia cassado mandatos dos principais opositores, dissolvido partidos políticos tradicionais e fechado o Congresso Nacional.

Na noite de 22 de outubro de 1967, o Maracanãzinho estava tomado por uma multidão agitada, que esperava ansiosamente pelas apresentações da grande final do *II Festival Internacional da Canção*. As três músicas de Bituca foram aplaudidas com fervor: *Maria Minha Fé*, com uma interpretação emocionante de Agostinho dos Santos, *Morro Velho*, defendida por Bituca com enorme competência, apesar de todo o nervosismo de um estreante, assim como *Travessia*, que levou os mais intensos e emocionados aplausos das 30 mil pessoas ali presentes, ficando em segundo lugar no festival. O primeiro lugar foi para *Margarida*, canção de Guttemberg Guarabyra, defendida pelo próprio compositor junto ao *Grupo Manifesto*, e em terceiro lugar, *Carolina*, de Chico Buarque, interpretada pelas irmãs Cynara e Cybele (do *Quarteto em Cy*).



Figura 14: Milton Nascimento sentado em um auditório com Elis Regina e pessoa não identificada, na década de 60. Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/6029>



Figura 15: Elis e Bituca. Fonte: https://www.ebiografia.com/milton_nascimento/

Bituca levou também o prêmio de melhor intérprete. Milton Nascimento estava consagrado. Nasce uma estrela.

Aos 24 anos, Milton era considerado a grande revelação antes mesmo de começar o Festival. Não era para menos, um estreante com três músicas classificadas era caso raro. Como não tinha dinheiro para o smoking, que supunha ser obrigatório, comprou-o fiado dando como garantia suas três composições.

[...] Quando Milton surgiu, o público se sentiu atraído por sua presença, antes mesmo que ele começasse a cantar. Tinha uma força que ia além da música, a auréola de um santo, o astral de um artista predestinado à idolatria. Atacou no violão os acordes, que seriam tantas e tantas vezes repetidos depois. O público começou a aplaudi-lo na oitava nota da música, depois de "Quando você foi embora", como se ele tivesse terminado. No primeiro refrão, os aplausos voltaram, mais intensos, após o verso "Solto a voz nas estradas", e outra vez ainda no mesmo ponto ao ser repetido. O final do arranjo original, de Eumir Deodato, era com um prolongado "vóóóz" sem a sequência "nas estradas". Foi uma consagração. Cantando uma toada, avessa ao padrão de música de festival ou àquela animação característica dos cariocas, Milton Nascimento praticamente se incluiu, antes mesmo de terminar a apresentação, entre os mais fortes concorrentes, uma

revelação de compositor e de cantor. Como só de quando em quando surge no mundo. (MELLO, 2003, p. 235)



Figura 16 (esquerda): Milton Nascimento. Direita: Figura 17 (direita): Milton Nascimento e Fernando Brant, em apresentação de Travessia. Fonte: <https://11nq.com/0IBzc>
Figura 18 (abaixo): Milton Nascimento e Fernando Brant em 1969. Fonte: <https://11nq.com/IDqA4>



6- Novos Horizontes

Ainda nesse ano, os belos horizontes das Minas Gerais já estavam ficando estreitos para os inquietos mineiros. Como explica Garcia (2000, p. 43), a concentração do aparato da indústria cultural no eixo Rio-São Paulo forçava os músicos ao deslocamento. A exemplo disso, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Nelson Ângelo, entre outros, fizeram as malas e foram tentar a sorte no Rio de Janeiro.

De um lado o centro metropolitano do estado de Minas, de outro ainda inferiorizada diante de Rio e São Paulo, fato que acarreta ao longo das décadas uma verdadeira diáspora de intelectuais e artistas. Sendo a sede dos estúdios da gravadora EMI-Odeon no Rio, acabou ocorrendo exatamente isto com os membros mineiros do Clube (GARCIA, 2000, p.43).

Outro festival marcante estava para acontecer em 1967, o *III Festival de Música Popular Brasileira*, organizado pela TV Record – sendo essa edição até hoje considerada a mais importante da “era dos festivais”, não só pelo altíssimo nível das canções apresentadas como também por ter marcado o início de grandes transformações no campo da música popular brasileira. E foi nessa edição que o público vibrava pela primeira vez com *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, se emocionava com a *Roda Viva* de Chico Buarque e o *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e com outras tantas canções que ecoam até hoje. Foi nessa edição que Sérgio Ricardo, acuado pelo público que vaiava *Beto Bom de Bola* – por não conseguirem entender a crítica presente na letra –, quebrou seu violão e o jogou de cima do palco. Foi nessa mesma noite, em 1967, que Edu Lobo, que cantou “*quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar*” e teve seu *Ponteio* premiado com o primeiro lugar. Foi nessa edição que, pela primeira vez, a guitarra elétrica foi introduzida na MPB, sendo isso considerado o marco inicial de um novo movimento: a Tropicália.

Em 1967, o movimento de artistas baianos e paulistas tropicália, com os recursos da alegoria, paródia e deboche, promoveu uma autocrítica que acabou por implodir a já assim chamada MPB como um campo consolidado em sua linha evolutiva. Esse movimento de bases intelectuais sólidas propôs uma nova visita à jovem guarda, autenticando alguns dos elementos trazidos por aqueles. Fundiram o som das guitarras distorcidas ao som orquestral, resgatando também a

musicalidade contida nos recônditos do Brasil. Propuseram também uma nova abordagem literária, mais ligada ao concretismo e não tão próxima de uma expressão política explícita. Lembremos que na época o movimento reconhecido como música de protesto chamava a atenção de todos às agruras do regime autoritário que se instalara no Brasil desde 1964. A tropicália resgatou o romance (enquanto narrativa) como forma poemática, que havia sido abandonado pela bossa nova. Passaram a utilizar o ruído (música concreta) como recurso sonoro. Promovendo o confronto entre tradição e modernidade, tencionavam deslocar a discussão entre arte-engajada e participante *versus* arte-alienada para um outro espaço. A tropicália abriu caminho para que diversas tendências presentes na música brasileira ocupassem o seu lugar no cenário musical, de modo que tudo passou a fazer parte do novo conceito de MPB. Graças a esse fenômeno, artistas outrora chamados de regionais ganharam *status* nacional, eram agora MPB. (VILELA, 2010, p.19)



Figura 19: Caetano Veloso e os Beat Boys no III Festival de Música Popular Brasileira (1967).
Fonte: <https://acesse.dev/Anh7B>

Quando Caetano Veloso subiu ao palco para cantar *Alegria, Alegria* ao lado dos argentinos cabeludos do *Beat Boys* com suas guitarras elétricas, a gritaria e as vaias tomaram conta. Acusado de traição, oportunismo e coisas do tipo, Veloso,

para o público ali presente, estava trocando a música brasileira pela música jovem. “Mas ele não estava trocando, estava tentando integrar”, conta Nelson Motta (2000). “Sua música era só uma marcha leve e alegre, com uma letra caleidoscópica e libertadora. Os três acordes da introdução gritados pelas guitarras eram quase tudo que tinha de rock. Mas eram mais que suficientes” (MOTTA, 2000, p. 149).



Figura 20: Marília Medalha, Edu Lobo e Momento Quatro, apresentando *Ponte*, canção vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira (1967). Fonte:

<https://musicabrasilis.org.br/temas/festival-da-record-de-1967-50-anos>

Abaixo: Figura 21: Gilberto Gil e Os Mutantes, apresentando *Domingo no Parque*, no III Festival de Música Popular Brasileira (1967). Fonte:

<https://vejasp.abril.com.br/cidades/gilberto-gil-aniversario-sao-paulo-2018>



2 - COISAS QUE FICARAM MUITO TEMPO POR DIZER

1 - Novos Tempos

Nas entrevistas realizadas com os integrantes do Clube da Esquina, em determinado momento cada um acaba por tecer algumas comparações dos movimentos culturais que floresceram no Brasil a partir do final dos anos de 1950, relacionando Clube da Esquina à Bossa Nova e ao Tropicalismo e ressaltando as peculiaridades e diferenças de cada um. Nelson Angelo falou um pouco de suas impressões a respeito dos tropicalistas e das diferenças entre mineiros e baianos:

Eu sou fã absoluto de Caetano, Gil, principalmente, que são os dois representantes... A Bahia é um lugar especial, totalmente diferente de Minas Gerais, graças a Deus. Porque cada lugar é uma coisa: é um sotaque, é uma cultura, é um negócio... Desde Rui Barbosa. Eles são... Falam... É uma coisa verbal do baiano. Fora que eles estudam muito, são muito inteligentes. Rui Barbosa era um ser brilhante, era chamado "a águia de Haia". Rui Barbosa. E então os tropicalistas vieram com um trabalho que, além de ser muito interessante musicalmente - num outro viés da música de Minas Gerais, que caiu pra esse lado clássico, jazzístico, folclórico, etc... Eles foram mais pra um lado de dança popular, né? E eles elaboraram o tropicalismo. A diferença que tem, fundamental, na minha opinião, sobre isso, sobre Clube da Esquina e Tropicália, é que a Tropicália foi estruturada. Eles fizeram um discurso e colocaram as músicas em cima do discurso. Como são músicos excelentes, pessoas de uma energia, de uma criatividade e principalmente de muito *swing*... A Bahia é dança pura, é uma alma maravilhosa. É incrível o lado filosófico baiano, é um lado muito legal porque eles falam né... Esse discurso do Gil, que agora está bastante calmo pela idade dele, é uma coisa assim, cara, que você pode prestar atenção, sabe? Eu, assim, só o coloco assim - não comparando - com a coisa parecida com Oscar Niemeyer. O Oscar Niemeyer era um cara que, quando abria a boca pra falar... Qualquer parágrafo que uma pessoa ler com Oscar Niemeyer falando ela tá salva por uns dez anos porque ele sintetiza ali... Puff... É uma coisa esse Oscar Niemeyer. Puxa Vida! (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

A posição dos músicos mineiros diante do tropicalismo revelava a ambiguidade em relação ao que era moderno em Minas Gerais (mesmo na capital). Conforme explica Garcia (2000), do ponto de vista cultural, as atitudes modernas conviviam

com o tradicionalismo, inevitavelmente relacionado à *mineiridade*. A Belo Horizonte dos anos de 1960 “tinha uma dupla face, uma de tranquilidade, sossego, e outra de conflito, de área crítica de agitação política” (GARCIA, 2000, p. 38). Para os mineiros, musicalmente falando, o norte ainda era o modernismo sóbrio da Bossa Nova. Já o Tropicalismo, seria muito mais um movimento que abalou as estruturas no que diz respeito ao campo estético da arte. Segundo Nivaldo Ornelas, o Tropicalismo, no seu modo de ver, “foi um movimento mais de comportamento do que musical”, e continua:

Apesar... Apesar, não. São ótimos compositores, né? Mas é de comportamento, atitude - cabelo, roupa, discurso, encarar a ditadura de frente. Foram presos, foram expulsos. Foi foda, né? Os caras foram fodásticos mesmo. Depois vem o Clube da Esquina como movimento essencialmente musical, silencioso em relação à atuação política. É claro que tá implícito na música o que você pensa, o que você sente. Mas não se falava muito não. Essa era a grande verdade. Não tô dizendo que deveria ter falado. Não sei. Mas quem realmente falou foram Caetano, Gil e companhia. Geraldo Vandré. Que apanharam. Sabe, que encararam. Porque não é só música, né? A vida, tudo, é política. A atuação real é política. Isso é o que eu acho. (entrevista realizada no dia 09/05/2023).

Ao final do *III Festival de Música Popular Brasileira*, a potência e simpatia de Caetano Veloso foram aos poucos ganhando o público e transformando as vaias em aplausos, levando o baiano a sair do festival consagrado. Milton, enquanto aproveitava como podia sua súbita fama – quando os principais assuntos da geração ainda eram passeatas, líderes estudantis, organização de artistas, etc. – conhece, no Rio, o engajado e frágil poeta Ronaldo Bastos. Frágil porque Ronaldo, na época com seus 20 anos de idade, vivia acamado no apartamento onde morava com os pais, na rua Voluntários da Pátria, em Botafogo – magro, pálido, metido em pijamas, havia sido derrubado por uma hepatite e ainda padecia de um prolongado resguardo. Em seu tempo ocioso, se dedicava à leitura, à criação – escrevia poemas, roteiros, desenvolvia projetos gráficos, e, após o encontro com Bituca, também passou a escrever letras de músicas. Nascia ali mais uma parceria frutífera, fundamental para o movimento mineiro, que ultrapassava as montanhas e se desenvolvia cada vez mais mundo afora. As primeiras composições da dupla foram *Rio Vermelho* (com coautoria do amigo Danilo Caymmi) e *Três Pontas*, uma

homenagem à terra de Bituca, tão distante do mar, e da qual Ronaldo nunca ouvira falar antes de o conhecer.

Entre as novas amizades de Bituca em terras cariocas – ele, que não só já frequentava a casa dos Caymmi como também já era tratado como filho por dona Stella e o velho Dorival – também estavam Edu Lobo, Marcos Valle, Luiz Eça e João Donato. Vivia cercado por talentos e ainda tinha um LP para gravar.

Seu primeiro disco, homônimo, foi lançado em 1967 pela gravadora Ritmos-Codil. Para as gravações, contou com um time forte, formado, principalmente, por Luiz Eça, Bebeto, Dório e Ohana, que na época formavam o conjunto *Tamba 4*. O texto da capa foi escrito por ninguém menos que Edu Lobo:

Encontro o Milton e aos poucos ele vai me contando tudo, desde os seus tempos de juiz de futebol nas “peladas” de rua em Três Pontas, sua cidadezinha mineira.

Juiz de futebol, como ele mesmo diz, por força das circunstâncias, que apesar de ser o dono da bola só conseguia vaga no apito. Mas o bom mesmo era ficar em casa ouvindo samba novo, da escola de Jobim – as novas harmonias, a nova concepção de música popular. Os discos de João estudados na cozinha de sua casa, “lugar onde os sons são mais claros”, mais pra diante vibrando com o talento de Luizinho Eça e o seu Tamba Trio. E muito jazz, Mingus, Milles e Coltrane, sua Santíssima Trindade.

E hoje Milton com seu disco pronto, com os arranjos de Luizinho Eça, tudo igualzinho ao seu sonho lá em Três Pontas. Hoje, Milton, dono de seu som, do seu violão, da sua voz, sem pressa de grandes sucessos, continua ouvindo e admirando Tom, João, Luizinho, Dori Caymmi e Marcos Valle e achando que o estudo é o seu único caminho, o caminho de sua música. Sua música bonita, séria, tranquila, como ele – a música de Milton Nascimento.

O tratamento da canção, no Brasil, foi passando por um processo de transformação que teve seu ápice na Bossa Nova, que acabou se tornando o padrão sonoro de qualidade musical no país e no mundo. Com isso, os primeiros discos de Milton, de Chico Buarque e de outros artistas que se lançaram na década de 1960, partem de uma instrumentação referencial que resulta em uma sonoridade mais ou menos parecida. No entanto, o sensível texto de Edu entrega algumas confluências que desaguam na obra de Milton Nascimento: a infância em uma cidade pequena, no interior de Minas, a sofisticação da Bossa Nova, com suas novas harmonias, instrumentações e letras “revolucionárias” para a época, e o *jazz* – ou seja, é o

interior e o universal, é a tradição e a inovação, que se fundem na obra, no canto, de Bituca. Nas palavras de seu parceiro Márcio Borges:

[...] a música de Bituca revelava sua qualidade única. Seu som tinha uma força emotiva admirável. A vida de Minas, a circunspeção do nosso povo, a herança cultural do interior, o ritmo polidivido do 'Vera Cruz' deslizando sobre trilhos, em compassos complexos, tal como tantas vezes eu e ele ouvimos naquela areazinha que existe atrás dos vagões de passageiros, tantas vezes fomos ao Rio de trem, tudo se encontrava e entornava na voz bailarina e no violão pontilhado do meu bom Vituperatus, o nobre Ludwig von Betúcius. Para o mercado americano, acostumado a pôr um rótulo debaixo de cada produto – *jazz, rock, fusion, country* –, Bituca iria representar um desafio. Poderiam chamá-lo simplesmente Milton. Ou Béffrius. Ou... (BORGES, 2019, p.176)



Figura 22: Milton Nascimento e Caetano Veloso na década de 1970. Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/6398>

2- A flor e a guerra

Com quatro anos de ditadura, era impossível que o duro contexto da época não atravessasse a obra de Milton e de seus parceiros, principalmente, quando, entre os mineiros, o “desbunde”, ou seja, qualquer tentativa de não falar sobre repressão, guerrilhas, etc., não era bem-visto. A juventude de Belo Horizonte queria e exigia de si mesma mais seriedade e compromisso. Nesse movimento, Milton e Ronaldo Bastos compuseram *Menino*, uma homenagem ao estudante secundarista Edson Luís, de 18 anos, assassinado por policiais militares no centro do Rio durante uma manifestação estudantil no dia 28 de março de 1968.

MENINO

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Quem cala sobre teu corpo
 Consente na tua morte
 Talhada a ferro e fogo
 Na profundidade do corte
 Que a bala traçou no peito
 Quem cala morre contigo
 Mais morto que estás agora
 Relógio no chão da praça
 Batendo, avisando a hora
 Que a raiva traçou no tempo
 No incêndio repetindo
 O brilho do teu cabelo
 Quem grita vive contigo

Potente demais, bonita demais, porém dolorosa demais, *Menino* ficou guardada durante anos, sendo ouvida e tocada apenas entre o grupo – o tema era difícil e os compositores não queriam parecer oportunistas. Ronaldo Bastos, no Rio, estava cada vez mais envolvido com tudo aquilo. Milton, na *Passeata dos Cem Mil*, saiu de braços dados ao lado de outros grandes nomes da música, entre eles, Nelson Motta, Chico Buarque, Jards Macalé, Edu Lobo, Zé Rodrix e Maurício Maestro. “Sua foto apareceu em vários jornais, mas seu nome não foi citado em nenhum. Talvez ainda não conhecessem direito sua cara...” (BORGES, 2019, p.180) – é, talvez tenha sido só isso mesmo.

Estudantes são mortos em Ohio. São mortos no Rio. São mortos em toda parte, ah, *look at all these lonely people...* Galeno sumiu. Beto Freitas sumiu. Inês sumiu. Ricardo Vilas sumiu; os que não caíram ainda ou não se exilaram viraram

freaks nas ruas, na praia, no mato, que ninguém quer morrer e a morte agora ronda a juventude. A barra pesou. [...] Fechadas as organizações sindicais, abandonadas as esperanças de reformas, o Brasil em convulsão hesita em vestir aquela cara conservadora, Lincoln Gordon, Time-Life, TV Globo, Hanna, ITT; os milicos endurecem de rancor contra o povo que quer mudanças. Doze artigos desabam sobre nós e tornam todos os brasileiros reféns indefesos da ditadura. Recesso parlamentar. Intervenção nos estados sem limitações de nenhum tipo. Cassação de mandatos parlamentares. Suspensão de direitos políticos. Proibição de atividades e manifestações de cunho político. Proibição de frequentar determinados lugares. Liberdade vigiada. O atingido pelo AI-5 pode ser proibido de exercer sua profissão e ter seus bens confiscados. Censura à imprensa em limitações. Os atos decorrentes do AI-5 não são passíveis de apreciação judicial. Lei de Segurança Nacional. A barra pesou. [...] Os Atos Institucionais da ditadura estão matando o que restava de belo no horizonte perdido de nossos ideais. (BORGES, 2019, p. 190)



Figura 23: Enterro do estudante Edson Luís, morto pela ditadura civil-militar. Fonte: Fundo Correio da Manhã/Arquivo Nacional

Porém, em meio ao caos, nasciam novas canções. Apesar de tudo, Lô e Beto cresciam e também se desenvolviam musicalmente. Toninho Horta dava aulas de

harmonia para os garotos. Márcio, que havia parado de estudar, se submete a um concurso para completar o terceiro ano no Colégio Estadual – é aprovado plagiando em sua redação um conto que lera numa velha *Playboy*. Ronaldo Bastos convalescia – *pero sin perder la ternura, la rebeldía y la poesía*.



Figura 24: Milton Nascimento, Lô Borges e Ronaldo Bastos: jovens parceiros na arte e na vida.
Fonte: Arquivo EM/D.A Press

Nos meses de novembro e dezembro de 1968, São Paulo sediava o *IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record*, no qual a mineirada, mais uma vez, marcou presença – embora não tenha sido tão bem recebida como na edição anterior do festival devido ao *boom* tropicalista que agitava a cena musical desde 1967. Wagner Tiso, que já estudava teoria musical e orquestração com o compositor Paulo Moura, produzia arranjos e tocava com vários artistas, também fazia seu nome no Rio de Janeiro e entrou no festival com a canção *Viandante*, parceria com Novelli e defendida por Taiguara. Já Milton inscreveu *Sentinela*, outra composição em parceria com Fernando Brant – uma homenagem a Seu Francisco, copeiro do Fórum Lafayette de Belo Horizonte, onde Brant estagiava como escriturário.

Entrevistando Nelson Ângelo, que defendeu a canção no festival ao lado de Bituca, não pude deixar de perguntar sobre essa experiência.

Ah, com muito prazer. Com um grande prazer. É sempre pela música, sempre pela música. Eu nunca participei com um cunho político, embora tivesse. Porque a gente... São coisas atávicas, né? Que pegam na gente e que você não consegue se livrar, entende? Não consegue mesmo. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)



Figura 25: Foto tirada pela autora de um dos retratos na parede de Nelson Ângelo, em que o mesmo aparece ao lado de Milton Nascimento na apresentação de Sentinela, no IV Festival de Música Popular Brasileira.

Enquanto os mineiros apresentavam uma canção que fundia elementos da cultura popular ao catolicismo, o Tropicalismo repaginava a antropofagia de Oswald de Andrade, adaptando elementos da contracultura anglo-americana ao contexto local.

Sentinela, cujo arranjo ficou a cargo de Dori Caymmi, destoava da agitação festiva e, enormemente, da abordagem

tropicalista vitoriosa. Tom Zé com “São, São Paulo, meu amor”, de sua autoria, Gal Costa com “Divino, maravilhoso”, de Gil e Caetano, e Os Mutantes com “2001”, de Tom Zé e Rita Lee, conquistaram respectivamente a primeira, terceira e quarta posições. À fina nata da “ala nacional-popular” coube o segundo, quinto e sexto postos, concedidos, nesta ordem, a Edu Lobo e Marília Medalha por “Memórias de Marta Saré” (Edu e Gianfrancesco Guarnieri), a Sérgio Ricardo por “Dia de graça” e a Chico Buarque por seu samba “Benvinda”. Obviamente que essas classificações não se baseavam apenas na qualidade técnico-musical. Tratava-se, também, de dar visibilidade a determinados artistas e reafirmar suas propostas perante a audiência e os meios de comunicação. Entrevistado por Paulo Vilara, Fernando Brant alegou que “Sentinela” foi boicotada por jurados adeptos do Tropicalismo, que, estrategicamente, conferiram notas zero à canção. (DINIZ, 2018, p. 134-135)

Segundo Garcia (2000, p. 124), era importante, na época, encaixar rapidamente os autores em alguma corrente da MPB para assim estabelecer um padrão de expectativa em torno de sua produção. Com essa aproximação da cultura popular, Milton logo foi sendo associado ao nacional-popular – embora seu trabalho nunca tenha se tratado de uma proposta regionalista. Nas palavras de Bituca:

o tipo de música que nós fazemos é a toada. Toada é uma espécie de carro de boi, um negócio que vai desenrolando, uma cantiga. Geralmente a letra é uma estória. A toada é diferente devido à região. A de Dorival Caymmi é marítima. A minha tem uma ligação com a região de Três Pontas/MG” (MELLO, 1976, p. 9).

Mesmo que as referências constantes a Minas Gerais nas canções de Milton e de seus companheiros do ainda inexistente Clube da Esquina não exprimissem a mesma carga simbólica se comparadas com o paradigma nordestino recorrente ao compositor de ‘Ponteio’ [Edu Lobo] e a tantos outros – já que o Brasil subdesenvolvido, naqueles anos 1960, encontrou no nordeste sua representação por excelência –, Milton traduzia os anseios nacionais em temas e sonoridades que iam ao encontro do popular” (DINIZ, 2018, p. 133).

Divino Maravilhoso, interpretada por Gal Costa, alcançou tanto sucesso que deu nome a um programa na TV Tupi comandado por Gil e Caetano, em que os artistas “radicalizaram ainda mais as propostas anárquicas do tropicalismo e provocaram indistintamente a esquerda e a direita” (MOTTA, 2000, p.181-182). No início de dezembro de 1968, foi decretado o AI-5, que consistia basicamente em

censura total, repressão intensa e pesada, cassações de direitos e prisões. Logo após o Natal, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos.

O sentimento causado por um possível boicote no festival só não levou Milton Nascimento ao desespero porque naquele momento ele também se preparava para sua primeira viagem ao exterior, uma excursão pelo México e Estados Unidos: foram três meses excursionando, compondo, gravando em Los Angeles e Nova Iorque, se apresentando em teatros, universidades, *plazas de toros*, acompanhados por *jazzmen* renomados. A essa altura, já tinha seu nome estampado no mesmo programa que João Gilberto, Art Blakey, entre outros figurões. O disco gravado nos EUA, *Courage* (1969), apresenta as mesmas canções presentes no disco lançado no Brasil, porém com novos arranjos, escritos por Eumir Deodato, e gravado por lendas da música norte-americana, incluindo Herbie Hancock, pianista de Miles Davis, autor da trilha sonora de *Blow-Up* (1966), um dos clássicos de Antonioni.

No início de 1969, Milton retorna ao Brasil e se depara com uma ditadura ainda mais violenta. Roberto Carlos havia se tornado ídolo definitivo do “povão” – fortemente apoiado por um vasto esquema de publicidade. O show *Opinião* também havia se tornado uma lenda e os festivais de música – apesar de também atender a interesses comerciais – já haviam tratado de revelar o que havia de melhor na música brasileira nos últimos anos. A Tropicália seguia forte e

incorporava a Jovem Guarda, em vez de rejeitá-la, em nome de uma modernidade que invocava o movimento de 22, o concretismo dos poetas paulistas, as rimas do samba convencional, o considerado mau gosto, o kitsch e a tecnologia moderna. Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo [Bastos], o quarteto criativo que formávamos com Bituca 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. (BORGES, 2019, p. 207)



Figura 26: Alguns dos artistas que se apresentaram no III Festival de Música Popular Brasileira (1967), entre eles: Nara Leão, Gilberto Gil e Os Mutantes, Paulo Sérgio Valle, Marília Medalha, Edu Lobo, Chico Buarque e o conjunto MPB4, Caetano Veloso e os Beat Boys, Sérgio Ricardo e Roberto Carlos. Fonte: <https://11nq.com/7nM2y>

A essa altura, Fernando Brant já havia se tornado parceiro também de Toninho Horta, revelando uma aspereza, uma ironia, que seus outros parceiros sequer suspeitavam, presentes, entre outras canções, em *Aqui Ó*, que logo entraria no segundo disco de Milton Nascimento gravado no Brasil:

AQUI Ó

Toninho Horta e Fernando Brant

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 eu vejo meu amor
 Tem bênção de Deus
 Todo aquele que trabalha no escritório

Bendito é o fruto dessas Minas Gerais

No *IV Festival Internacional da Canção*, que aconteceu entre setembro e outubro de 1969, no Maracanãzinho, Toninho e Márcio Borges mais uma vez marcaram presença, dessa vez, com a canção *Correntes*. Eu só fui ouvir essa música anos atrás com o próprio Toninho tocando em casa, lembrando, enquanto me falava sobre a noite do festival. Infelizmente não há gravações de *Correntes* e nem registros da letra. Para colocar a letra aqui, pedi uma ajuda ao Toninho, que, de casa, pegou seu violão, foi tentando se lembrar e me enviando os versos pelo *Whatsapp*: “*Solto na corrente/ Eu me largo nesse andar/ Levo na lembrança/ Minha força, meu irmão/ O martelo da liberdade vem a meu par desvendar toda a nudez...*”

A era dos festivais começou a acabar melancolicamente em 1969, com a vitória da valsinha *Cantiga* por Luciana, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, no Rio de Janeiro, e da sufocante *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, em São Paulo, onde as guitarras elétricas foram proibidas. Não havia mais vontade de competir, havia muito medo e uma censura implacável. Depois de tudo que tinha acontecido, tão intensamente, o público também tinha se cansado e a fórmula estava se esgotando. Caetano e Gil estavam em Londres, Chico em Roma, Vandrê no Chile, Edu e Francis em Los Angeles, Tom e João em Nova York. (MOTTA, 2000, p. 201)

Mas foi num prédio na Cinelândia, nos estúdios da Odeon, com apenas dois canais disponíveis, uma orquestra regida por Luís Eça e um time de músicos formado por mineirada e outros amigos, que nasceu o novo álbum *Milton Nascimento – 1969*. O texto da capa, escrito por Márcio Borges sob orientação de Bituca, informava sobre cada composição, buscando dar os devidos créditos:

Escreve aí que as orquestrações de *Pai Grande*, *Sentinela*, *Beco do Mota* e *Tarde* são de Luís Eça, sendo que *Pai Grande* e *Beco do Mota* e um pedaço de *Sentinela* têm coro de Maurício Maestro, que fez também a orquestração de *Quatro Luas*. [...] As orquestrações de *Rosa do Ventre*, *Sunset Marquis 333 Los Angeles* (essa era uma canção de quarto de hotel com letra amarga: “Nada restou, nem mesmo/ lembrança no papel/ meio sol, meio-dia, no meio eu estou/ não é de hoje o medo/ a fonte do corpo domou...”), *Pescaria*, *O Mar é Meu Chão* são de Paulo Moura, devendo lembrar que no *Aqui Ó*, a “pá” toda deu palpite. Aliás, a “pá” é esta: Novelli, Maurício Maestro, Robertinho Silva, Luís Fernando, Hélius Vilela, 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 e garrafas esvaziadas de um indivíduo chamado Naná [Vasconcelos]. [...] E você e Fernando, meus parceiros, né, seu... Ah, ia esquecendo. Ainda tem: Davi, Ronaldo, Ricardo. A colher de chá dos maestros Orlando Silveira e Gaya. E a voz do Toninho Horta no Aqui Ó. Escreve um trem bem bonito. (BORGES, 2019, p. 209)



Figura 27: Capa do álbum Milton 1969

3- Você não conhece o futuro que tenho nas mãos

[...] tudo em Santa [aqui o autor se refere ao bairro de Santa Tereza, em BH] era muito bem definido e quase sempre definido com a ironia peculiar da molecada do bairro. Por

exemplo: o nome Alto dos Piolhos, onde ficava a sinuca, era uma clara referência aos bandos de cabeludos que frequentavam o ponto. Da mesma forma, o nome “Clube” não designava senão uma pobre esquina, um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua (e só raramente os rapazes da minha idade) costumavam vadiar, tocar violão, ficar de bobeira, no cruzamento das ruas Divinópolis e Paraisópolis. O “Clube” da esquina. (BORGES, 2019, p.167)

Em uma de suas idas a Belo Horizonte, ao chegar em Santa Tereza, Bituca, que já havia se mudado para o Rio de Janeiro, não encontrou ninguém pela rua Divinópolis nem na casa da família Borges. Quando estava prestes a dar meia volta, encontrou o menino Lô, já um juvenzinho já com seus 16 anos, que o surpreendeu duplamente: primeiro mostrando que já sabia beber e segundo que também já havia se tornado um compositor talentoso. Entraram em casa, onde Lô mostrou a ele um tema, uma sequência harmônica, que havia composto. Pouco a pouco, Bituca foi estabelecendo uma linha melódica sobre a harmonia que ambos tocavam repetidamente ao violão, cada vez com mais firmeza, com mais certeza. Nascia ali a primeira parceria entre os dois. Parceria que logo virou uma “triceria”, quando Marcinho exclamou: *“Está lindo! Vou colocar letra nisso”*.

Decorei mentalmente o tema e entrei para dentro de casa atrás de lápis e papel. Dona Maricota nos forneceu. Sentei-me à mesa de jantar e comecei a escrever de um só fôlego, ao contrário de outras vezes em que as letras demoravam dias, até meses, para ficar prontas. Lá fora, a noite chegava. Lô, com certeza, iria correndo para a esquina, mostrar sua primeira composição para Maurizinho, Baú, João Luiz, Yé, Zé Neto, o pessoal do clube. Da esquina se via a Serra do Curral cercado Belo Horizonte por aqueles lados, a pedreira da Pompéia e a mata do Taquaril. Dentro de casa eu escrevia sem parar quando a luz apagou.

- Mãe! – gritei como se tivesse medo de escuro. – Me arranja uma vela que não posso parar.

Dona Maricota, que já segurava tão maravilhosamente as gambiarras de *photofloods* em Joãozinho e Maria, tornava a mostrar-se prestativa e iluminadora, buscando imediatamente e segurando um toco de vela aceso por cima de minha cabeça, iluminando o papel. Ao ritmo de minha escrita, acompanhava lendo em voz baixa até o final, quando então parei de escrever e ela, pousando uma das mãos em meu ombro, falou com emoção:

- Está muito lindo, meu filho. (BORGES, 2019, p. 219)

E em meio à escuridão:

CLUBE DA ESQUINA Nº 1

Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges

Noite chegou outra vez
 De novo na esquina os homens estão
 Todos se acham mortais
 Dividem a noite, a lua, até solidão
 Neste clube a gente sozinha se vê
 Pela última vez
 À espera do dia naquela calçada
 Fugindo de outro lugar
 Perto da noite estou
 O rumo encontro nas pedras
 Encontro de vez/ um grande país eu espero
 Espero do fundo da noite chegar
 Mas agora eu quero tomar suas mãos
 Vou buscá-la onde for
 Venha até a esquina
 Você não conhece o futuro
 Que tenho nas mãos
 Agora as portas vão todas se fechar
 No claro do dia o novo encontrarei
 E no Curral D'El Rey
 Janelas se abram ao negro
 Do mundo lunar
 Mas eu não me acho perdido
 Do fundo da noite partiu minha voz
 Já é hora do corpo vencer a manhã
 Outro dia já vem
 E a vida se cansa na esquina
 Fugindo, fugindo, pra outro lugar

O fato é que *Clube da Esquina nº 1* (M. Nascimento, M. Borges e Lô Borges) inaugurou mais uma parceria que ainda renderia incríveis frutos. De volta ao Rio, Milton já não se sentia mais sozinho em seu apartamento no Jardim Botânico. Lô e seu inseparável amigo Beto Guedes praticamente se mudaram para lá, contagiando o espaço com sua juventude, energia e *beatlemania*. Uma composição foi nascendo após outra, entre elas um tema instrumental – sim, Márcio foi proibido de colocar letra, ou não seria instrumental – que levou o nome de *Clube da Esquina nº 2*¹⁴.

¹⁴ *Clube da Esquina n 2* só ganhou letra de Márcio Borges, à revelia dos autores da melodia, anos depois, a pedido de Nana Caymmi, que desejava gravar a música.



Figura 28: Milton Nascimento e Lô Borges no início da década de 1970, em momento de composição. Fonte: <https://11nk.dev/19UBq>



Figura 29: Lô Borges. Fonte: Arquivo EM/D.A Press

No dia 16 de novembro de 1969 aconteceu o *I Festival Estudantil da Canção de Belo Horizonte*, que, embora pouco falado, teve uma importância enorme para a música brasileira e, em especial, para a música mineira, pois foi nesse festival que outros importantes nomes que viriam a fazer parte do Clube da Esquina começaram a despontar.

Então, assim, a gente era... Já tava todo mundo meio próximo. E aqui em Belo Horizonte teve um festival em 69 que foi uma revolução. Aquele Festival Estudantil da Canção - no lugar que hoje é o Minas Centro e que era a Secretaria de Saúde e Assistência.

Aí encontrou todo mundo. Era Lô e Beto... Eram pequenos, jovens, mais jovens. Eu tinha duas músicas, cantei uma música com a Joyce e o Naná (Vasconcelos)... e foi muito bacana...

[...] Aí apareceu o Tavinho Moura e tal. Então o grupo já tava formado, assim. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Entre as 24 canções finalistas estavam *Yara Bela* e *Canto de Desalento*, de Toninho Horta, *A Quem Viveu no Mar*, de Beto Guedes e Márcio Borges, *Clube da Esquina nº 2* – é claro -, *Equatorial*, Beto e Lô, e *Como Vai Minha Aldeia*, de Márcio e Tavinho Moura, que ficou em segundo lugar – o primeiro foi para *Águas Claras*,

dos fluminenses Paulo Machado e Eduardo Lage. Foi durante a comemoração do prêmio, na rua Divinópolis, entre amigos, irmãos e cerveja, que Lô sentou-se ao piano e compôs um novo tema. Na oportunidade, chamou Márcio e Fernando Brant para colocarem letra. Brant teve a ideia de criar algo sobre as parcerias entre os *Beatles* John e Paul – “*a gente aqui, também fazendo as nossas... e eles nunca vão saber*”. Os parceiros mineiros se trancaram no quarto com papel e caneta na mão e escreveram um belo recado *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant):

PARA LENNON E MCCARTNEY

Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant

Porque vocês não sabem
Do lixo ocidental
Não precisam mais temer
Não precisam da timidez
Todo dia é dia de viver
Porque você não verá
Meu lado ocidental
Não precisa medo não
Não precisa da solidão
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais.

Desde 1969, Milton já era acompanhado em seus shows por uma banda formada por Wagner Tiso, Luís Alves, Robertinho Silva, Laudir de Oliveira, Tavito e Zé Rodrix. Banda esta que foi batizada de *Som Imaginário* em um show no Teatro Opinião, no início de 1970, e que pouco depois integraria ainda o guitarrista Frederico Toninho Horta, que havia acabado de se mudar para o Rio de Janeiro para compor a banda de Elis Regina, se lembra desse show:

Eu era convidado. Era ele, o *Som Imaginário* e... A Gildinha [Gilda Horta, irmã de Toninho] até que deu o nome de “Ah, o Som Imaginário”. Eles estavam sem ideia pro nome, né? - um som imaginário. E a banda super legal, com Robertinho, Wagner, uma turma bem *hippie* naquela época - anos 70, né? (entrevista realizada no dia 07/11/2020)



Figura 30: Show do Som Imaginário nos anos 1970, com Wagner Tiso (teclado), Nivaldo Ornelas (sax), Jamil Joanes (baixo), Frederica (guitarra), Paulinho Braga (bateria) e Toninho Horta (guitarra). Fonte: <https://acesse.dev/S4jgT>

O *Som Imaginário* dava aos shows de Milton um tom progressivo, psicodélico, algo realmente novo e revolucionário. E depois dessa temporada no Opinião, Milton, que já havia alcançado certa estabilidade profissional, tendo agora empresário e tudo, fazia uma nova temporada de shows, dessa vez no Teatro da Praia, em Copacabana. Para esse novo show, Márcio Borges foi convidado a assumir a direção. Mesmo sem muitos recursos para a produção, a temporada foi um sucesso. Como se não bastasse, vindo para “autenticar” Milton Nascimento e o *Som Imaginário* na cena musical, os artistas foram convidados a se apresentar na boate Sucata, ponto quente da noite carioca. Foi o primeiro show com figurinos especialmente desenhados, embora a primeira criação não tenha dado muito certo logo na primeira noite da temporada – um colete metalizado que deveria dar a Bituca um ar futurista, mas que acabou o deixando mais parecido com o homem de lata, de *O Mágico de Oz*. A partir da segunda noite o que prevaleceu, como conta Márcio Borges (2019, p.234), foi um Milton Nascimento com pés descalços, peito nu, com o pescoço coberto por colares de contas e ossos, pulseiras e braceletes. Já o *Som Imaginário*, vestido pela figurinista Maria Mynssen, usava casacos psicodélicos, lembrando a capa do *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), que somados

aos cabelos longos e barbas enormes, causavam um efeito fantástico, como se tivessem saído de algum conto de Tolkien.

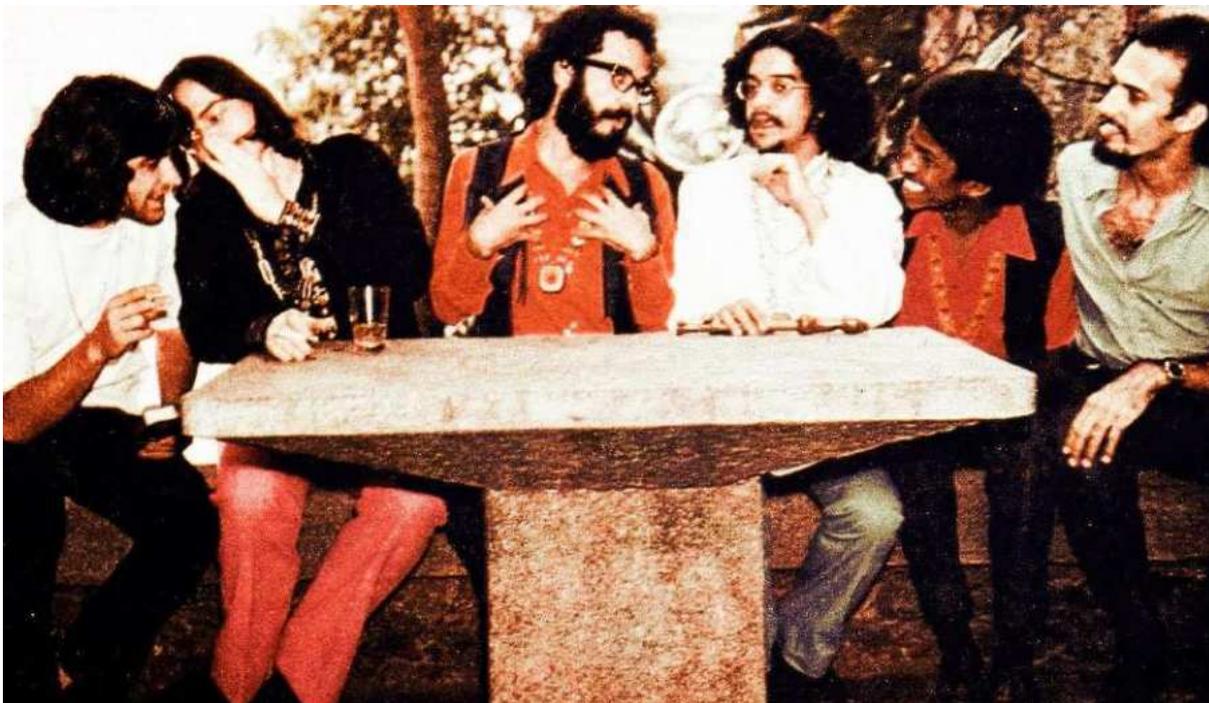


Figura 31: O Som Imaginário na década de 1970. Fonte: <https://rockontro.org/2017/04/20/voce-conhece-som-imaginario/>

“A violência e brutalidade da prisão de Gil e Caetano tinham virado completamente o jogo dentro da música brasileira” (MOTTA, 2000, p. 202). Se até então a música brasileira se dividia entre a MPB nacionalista, o tropicalismo e o rock internacional, o disco seguinte de Milton Nascimento – *Milton* (1970) – colocou em xeque a ideia da “toada moderna”, apresentando novos sons e novas instrumentações, apontando a incorporação definitiva da música internacional de forma evidente, principalmente nas canções *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant) e *Durango Kid* (Toninho Horta e F. Brant). Registrando o repertório desse show ao lado do *Som Imaginário*, incluía ainda mais duas músicas de Lô e parcerias com Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Ruy Guerra, e *A Felicidade* – que marcou o início da parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

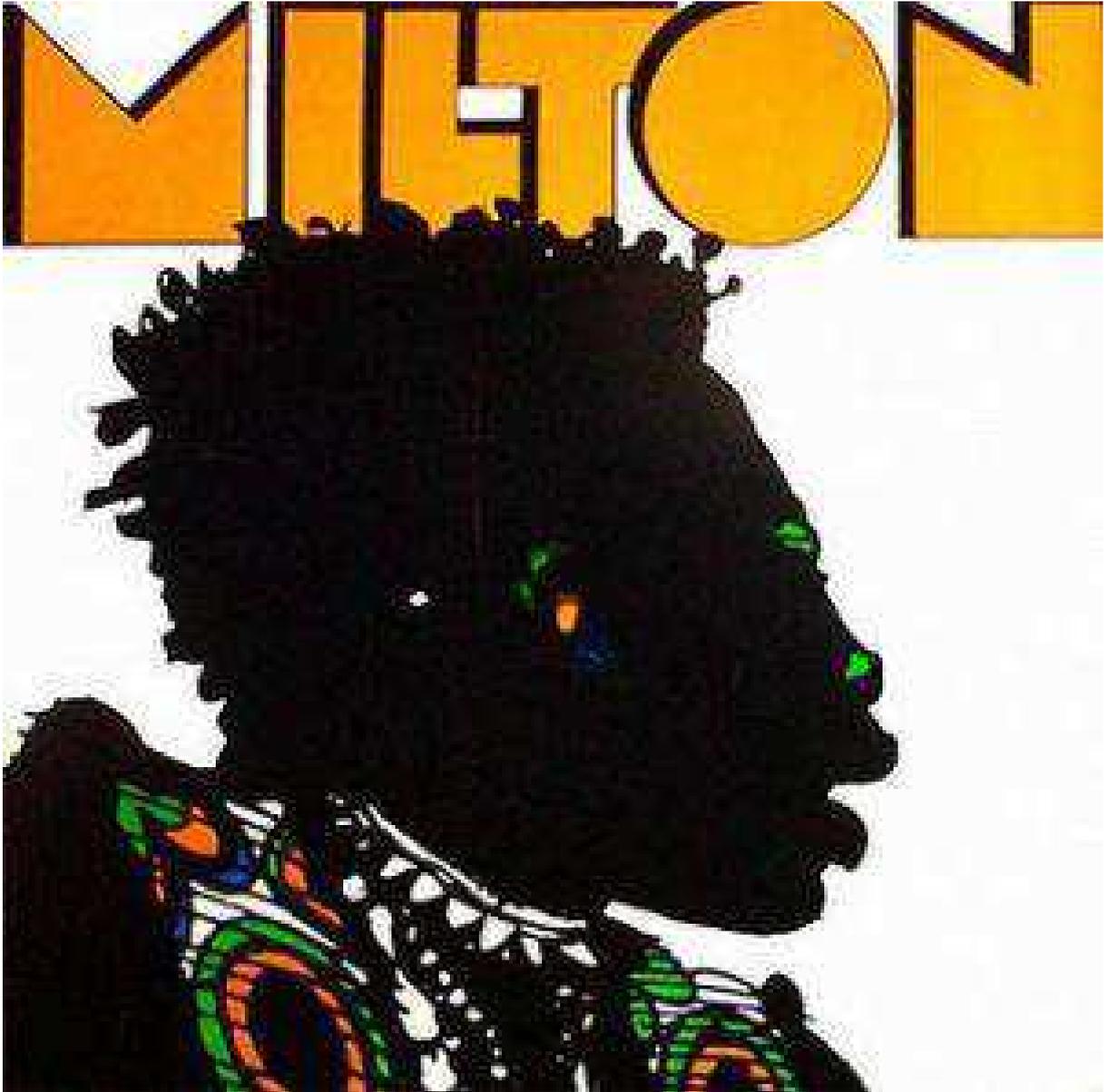


Figura 32: Capa do álbum "Milton" (1970)

Com produção executiva de Mariozinho Rocha, nas gravações, além da banda *Som Imaginário*, Lô gravou violão e cantou suas próprias músicas, Naná Vasconcelos entrou com suas polirritmias e Dory Caymmi com sua regência. A capa do disco, feita por Kélio Rodrigues, Milton aparece de perfil como "um rei negro à Milton Glaser/Seymor Schwartz. Plástico e dinâmico" (BORGES, 2019, p. 205).

Com a vitória brasileira na Copa do Mundo e o *boom* econômico, que beneficiava a classe média, o governo militar promoveu uma agressiva campanha nacionalista - "Brasil, ame-o ou deixe-o" - e apertou a repressão. As rádios tocava o dia inteiro "Pra Frente, Brasil" e "Eu te amo, meu Brasil", uma

marchinha ufanista e oportunista dos jovem-guardistas Dom e Ravel, que foram execrados e banidos pelo mundo musical brasileiro por alta traição. “Apesar de você” [canção de Chico Burque] era nossa resposta. (MOTTA, 2000, p. 223)



Figura 33: Toninho Horta entre dois imensos pianistas, Helvius Vilela e Wagner Tiso. Fonte: <https://tantasfolhas.com/toninho-horta/>

4- Clube da Esquina nº 1

A carreira de Milton Nascimento decolava. Tinha mais um contrato para cumprir com a Odeon, deveria gravar um novo LP. Ronaldo Bastos insistia na ideia de criar um disco conceitual, com início, meio e fim, e não apenas um apanhado de canções. Pra completar, Milton teve a ideia de fazer um álbum duplo e convidar Lô para dividir com ele. Seria o primeiro álbum duplo produzido no Brasil. A Odeon de cara não gostou da ideia, dizia que "álbum duplo não vende". Depois de longas discussões, conseguiram finalmente driblar a gravadora. Bituca e Lô trataram de reunir suas melodias engavetadas para dividir entre os três letristas da turma, Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant.

Até por uma questão de proximidade, a maioria de minhas parcerias nesse trabalho veio a ser feita com Lô, e pelo mesmo motivo Ronaldo ficou cheio de parcerias com Bituca, lá no Rio. Enquanto isso, Gal lançou o primeiro álbum duplo produzido no Brasil. Não importa. O nosso estava chegando. Ronaldo estava em plena forma. Num intervalo de poucas semanas escreveu para Bituca “Cais”, “Cravo e Canela”, “Um Gosto de Sol” e “Nada Será Como Antes”. Ainda teve tempo e inspiração para escrever para Lô “O Trem Azul” e “Nuvem Cigana” a partir de uma fita cassete que meu irmão lhe entregara. De minha parte, tinha escrito “Os Povos” sobre música de Bituca... “É minha cidade, aldeia morta, anel de ouro, meu amor/ na beira da vida a gente torna a se encontrar só...” E ainda “Um Girassol...” [Da Cor de Seus Cabelos], “Tudo que Você Podia Ser”, “Estrelas” e “Trem de Doido”, para músicas de Lô. (BORGES, 2019, p.257)

Com o clima de hostilidade por parte dos vizinhos do apartamento no Jardim Botânico que Milton e seus amigos tinham de lidar, o "bando de malucos" - como eram chamados pela vizinhança - decide se mudar para a Praia de Piratininga, em Niterói, lugar também chamado de Mar Azul pelos pescadores. O casarão alugado seria o QG da turma, durante os trabalhos no novo disco. A casa, que era mesmo habitada por Milton, Lô e Beto, logo passou a receber outros do bando, como Tavito, Robertinho Silva, Luís Alves, o fotógrafo pernambucano Cafí, que registrava tudo através de suas lentes, e Wagner Tiso, que em sua entrevista falou sobre aqueles tempos:

Ali eles foram pra compor. O Bituca levou o Beto e o Lô pra comporem músicas pra um disco. Eu ia lá pra ouvir porque eu ia fazer os arranjos de base do grupo, de todo mundo. Eu nem tenho música, música minha. Era o arranjo, o estilo, que era preservar o estilo de todo mundo, juntar todo mundo. Eu ia lá, eu ia muito lá com o pessoal do Som Imaginário, a gente ia assim, uma vez por semana, passava um fim de semana e voltava porque a gente fazia baile, né? Vivia de tocar na noite. Naquela época a gente vivia de tocar na noite, né? Eu até tenho uma música, que chama Mar Azul - parceria minha com o Luís Alves. Sem letra até hoje, porque nosso negócio é tocar. Tem uns que é cantar e outros é tocar. Mas eu ia lá, ficava ouvindo o que eles iriam gravar, isso era importante pra gente. Pintava a ideia do som, né? Inclusive, é um pessoal que... Bituca, Lô, eles já fazem música muito própria, entendeu? Eles, quando fazem uma música, já tem o que é pra ser tocado ali. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

Márcio Borges, em seu livro de memórias, conta que de manhã bem cedo Bituca tirava todos da cama para um banho de mar antes de começar os ensaios,

que muitas vezes iam até tarde. As montanhas de Minas não os cercavam, naquele momento - estavam diante do mar do Rio de Janeiro, cercados por muitas garrafas vazias e, enquanto isso, suas novas canções ganhavam forma. A agenda de Milton Nascimento estava cheia: além do álbum para gravar, tinha dois shows para fazer no MAM (Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro).



Figura 34: Beto Guedes, Milton Nascimento e Lô Borges em Piratininga. Foto: Cafi

Das muitas histórias e causos contados sobre a gravação do álbum *Clube da Esquina nº1*, talvez uma das mais comentadas seja sobre a forma como o disco foi gravado, gerando um som altamente inovador, em uma sinergia espetacular, mesmo com os recursos limitados da época. Nelson Angelo e Toninho Horta, em suas entrevistas, se divertiram contando sobre as gravações:

Tanto que os discos eram gravados assim, da forma mais doida, em dois canais, depois foi pra quatro canais. Era um negócio assim... Aquela junção de pessoas tocando. Não tinha erro. Não tinha erro porque era uma soma. Se tivesse um erro incomodativo ao ouvido, parava-se. Mas raramente se parava. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

“Ah, faltou um baixista” - Beto pega o baixo ou eu pegava. Faltou um batera, ia eu ou ia o Beto. Tá faltando percussão - “vamos lá”, Robertinho Silva dizia. “Vem aí, Toninho. Vem aí,

Beto”. Então a gente tinha um revezamento muito natural e isso deu uma cor bacana pro disco, né. Além das composições lindas, né? - principalmente do Milton e do Lô, letras do Fernando e do Márcio. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)



Figura 35 - Lô Borges, Milton Nascimento e Beto Guedes em estúdio. Fonte: <https://encr.pw/QZ5GD>

A primeira audição oficial do disco não poderia ter sido em outro lugar: o "barracão" onde Márcio Borges, recém-casado, vivia, nos fundos da casa de seus pais, na rua Divinópolis, Santa Tereza, Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre os presentes, parte dos músicos que participaram das gravações do disco, Murilo Antunes - jovem poeta que acabara de pintar pelo bairro - e um amigo de Milton, também compositor, que estava começando a aparecer na cena: Paulinho da Viola. Toninho Horta recorda desse momento marcante:

Aí quando saiu o disco foi uma choradeira, né? A gente não pensava que fosse fazer tanto sucesso. Foi uma coisa feita com tanto amor e despojamento, mas com uma qualidade tão grande, num estúdio que era considerado o top lá no Rio de Janeiro junto com o da Philips - era o estúdio da EMI-Odeon. E acabou que ao longo da década a gente foi vendo a importância da música do Clube da Esquina, que virou até um movimento. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Depois de meses de trabalho, *Clube da Esquina nº 1* (1972) estava pronto, inaugurando e consolidando ao mesmo tempo "uma tendência musical, genuinamente mineira, de renovação estética e melancólica, fundindo num trabalho tecnicamente perfeito ritmos tradicionais com o rock progressivo" (SOUZA, 2016, p.66).

[...] Com a direção musical de Lindolfo Gaya, e orquestrações de Eumir Deodato e Wagner Tiso, o LP *Clube da Esquina* abre um novo caminho na música popular, revelando em suas canções um regionalismo de conotação universal, emocionando a todos que ouvem, sentindo pulsar fortemente o espírito da tradição mineira tão bem revelada. Se a Tropicália trouxe para o Brasil o nosso sentimento nativista com as cores e a irreverência da Bahia, o *Clube da Esquina* consolidou um modelo de renovação musical, com um grupo de notáveis poetas/compositores, demonstrando com competência a multiplicidade de nossas tradições artísticas realizando a trilha sonora de nossa nacionalidade, só que desta vez com um pouco de tutu, feijão com couve, torresmo e frango com quiabo, em vez do acarajé e vatapá, uai! (LISBOA JÚNIOR, 2010, p.1)

O próximo passo era fazer com que o disco fosse ouvido, ou seja, viajar, fazer *shows*, soltar a voz nas estradas mesmo. O produtor "quebra galho" de Milton, no momento, era Mané Gato - amigo dos tempos de *Três Pontas*. O teatro fechado para a estreia, da Cruzada Eucarística São Sebastião, foi um péssimo negócio: pequeno e desconfortável, e ainda por cima sem tradição, completamente fora do roteiro, escondido.

O clima para a estreia do disco não era nada favorável: além do teatro, as 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" (BORGES, 2019, p. 270). De fato, Márcio Borges conta que foi uma estreia sofrível. O teatro, que já era pequeno, não lotou - e mesmo a presença do pequeno público surpreendeu os músicos, devido a localização. Beto Guedes e Lô Borges, estreantes nos grandes palcos, praticamente se escondiam atrás dos instrumentos durante os *shows*. Mesmo Milton, já com experiência nos palcos, cantou nervoso, esqueceu algumas letras. O *Som Imaginário* se atrapalhou em algumas entradas de solos. O mais seguro e tarimbado era Wagner Tiso, com sua imensa cota de bailes e *shows*.

Milton e o Clube da Esquina

Hoje inaugura-se mais um teatro na Guanabara: o Fonte da Saudade, logo na saída do Túnel Rebouças. E começa bem a nova casa, com estréia das quentes, trazendo o inigualável Milton Nascimento com seu Clube da Esquina. Ele e a patota apresentam, sob a direção de Ruy Guerra, um *show* no mesmo estilo do disco. As composições, resultado de descobertas do som e linguagem, representam tudo aquilo que Milton gosta e valoriza. No disco, ele juntou o pessoal amigo, que tem as mesmas tendências musicais para tocar junto. O espetáculo vai sair muito parecido, com a vantagem que tem o plá de Ruy Guerra. Com Milton, os participantes do elepê, gravado pela Orfeon: Lô Borges, Bete Gages, Toninho Horta, Tubinho, Nelsinho Angelo e Som Imaginário. Como o teatro é novo, muita gente pode errar o caminho, e por isso vai aí o endereço: Av. Epitácio Pessoa, 4866, na Lagoa.

Milton Nascimento

Finalmente estreia hoje, no Teatro Fonte da Saudade (Lagoa), o *show* Clube de Esquina, com Milton Nascimento, Lô Borges, Som Imaginário e Toninho Horta. O espetáculo foi montado tendo como base musical o último LP de Milton e Lô e promete ser um dos melhores do ano.

Figuras 36 e 37: Notícias sobre o lançamento do *show* Clube da Esquina, no jornal *Correio da Manhã*, de 1972. Fonte 1: *Correio da Manhã*/1972/Ed 24238. Fonte 2: *Correio da Manhã*/1972/24244.

Os críticos não tiveram pena - e nem a mínima sensibilidade. Segundo Márcio, “ficavam querendo comparar Bituca com Caetano e Chico Buarque, não entendiam nada daquele ecumenismo inter-racial, internacional, interplanetário, proposto pelas dissonâncias atemporais de Bituca” (BORGES, 2019, p. 272).

A partir da quarta ou quinta noite do *show* *Clube da Esquina nº 1* o cenário piorou: alguns dos integrantes da banda tiveram uma espécie de crise nervosa. Como resultado, por falta de condições psíquicas de seus participantes, a temporada de lançamentos do disco foi suspensa. Milton adoeceu logo depois, mas logo que se restabeleceu voltou com tudo ao pequeno teatro e dessa vez o *show* deslanchou. Com um trabalho mais intenso de divulgação, passou a alcançar um público maior. Até o grupo norte-americano *Weather Report*, do saxofonista Wayne Shorter, que estava fazendo uma temporada no Teatro Municipal, se interessou pelo *show* e conseguiu encontrar Milton e banda. E foi ali, naquele teatrinho escondido, após ouvir um *show* lindíssimo, que Wayne Shorter convidou Milton para gravar um disco com ele - que veio a ser o *Native Dancer* (1975).

Como não se pode agradar a todos, os críticos continuaram detestando o *Clube da Esquina nº 1*, mas apesar dos pesares, de todo boicote, das palavras desestimulantes dos jornais, independente da crítica, o disco foi seguindo vida própria, conquistando novos adeptos fervorosos, no Brasil e no exterior, como mostra o depoimento de Toninho Horta:



Figura 38: Capa do álbum Clube da Esquina nº 1 (1972)

Tem um lado aí da expansão do Clube da Esquina. Quando o disco aconteceu, em 72, quando saiu aquele álbum duplo cheio de músicos, cheio de coisas novas pra ouvir, assim, o pessoal da EMI-Odeon logo se propôs a convidar os outros compositores. [...] Então, aí o pessoal da EMI chamou, depois de o álbum ter se destacado, assim, a nível de mídia, naquela época - jornais, imprensa, o rádio -, o pessoal da Odeon começou a chamar os outros compositores pra gravar.

Aí primeiro chamaram o Lô, fizeram o “disco do tênis”, do Lô. Então todo mundo que já estava ali no Clube da Esquina participou. Eu ajudei muito o Lô nesse primeiro disco a montar as introduções, a primeira parte, a segunda, a repetição, toquei

baixo em várias músicas. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Com isso, os demais integrantes do Clube passaram a desbravar novos horizontes. Lô Borges assina contrato com a Odeon para gravar seu próprio disco e, para isso, voltou a compor freneticamente em parceria com Márcio, seu irmão. Entraram no estúdio com 17 canções novas e muito bem acompanhados por Novelli, Nelson Angelo, o pianista Tenório Jr, Beto Guedes, Toninho Horta, Flávio Venturini e Rubinho, o baterista - um grupo solidário, atencioso, talentoso e competente. Em entrevista ao jornal *Hoje em Dia*, em setembro de 2017, Lô conta que o processo foi um tremendo sufoco.

Porque a gente tinha muito pouco tempo para compor e gravar. Eu compunha uma música de manhã, meu irmão, Márcio Borges, fazia a letra à tarde e, à noite, a gente ia para o estúdio encontrar os músicos. Fazíamos o arranjo e já gravávamos na hora, valendo. No outro dia, quando acordava, não tinha a música que ia gravar à noite. E o processo se repetia. Às vezes, eu mesmo fazia a letra, porque o Márcio trabalhava em agência de publicidade, não sei nem como ele achava tempo para escrever. Então, também acabei me tornando um pouco letrista. O "disco do tênis" é o que mais tem letras minhas. Não porque eu quisesse fazer, mas porque meu letrista não podia estar comigo sempre. Foram dois meses assim. Chegou uma hora em que eu comecei a estressar e falei com a gravadora que queria ter músicas de piano nesse meu disco. E que teria que ir a BH, porque minha casa no Rio não tinha piano. Daí, passei 20 dias na casa da minha mãe e fiz quatro músicas de piano. Foi um alívio para mim. (*online*¹⁵)

Sobre os resultados, Lô ainda revela que

foi um disco que apontou para várias direções. Como a cada dia eu acordava diferente, no 'disco do tênis' tem rock, balada, canção, baião, folk. Para onde meu radar apontava, eu saía compondo. Foi muito criativo, apesar de sufocante para um cara tão jovem, que tinha acabado de fazer nove músicas para o "Clube da Esquina" [nº 1]. O 'tênis' é um disco muito experimental. Tem faixas de 38 segundos, de quatro minutos. Todo artesanal, tudo criado na hora, sem tempo hábil, mas num

15

processo super coletivo, porque os músicos que estavam me ajudaram bastante. (*online*¹⁶)

Apesar das circunstâncias, apesar de ter pouca idade e experiência profissional, o menino Lô quase sempre sabia muito bem o que queria para suas canções. Tanto que o limite para uma boa qualidade técnica em um LP é de cinco, seis, faixas por lado. Lô, malcriado, se recusou a decidir quais músicas cortar. O disco homônimo, *Lô Borges* (1972) – ou "*disco do tênis*", como ficou conhecido – acabou saindo com todas as faixas gravadas. Entre elas, *Você Fica Melhor Assim* (L. Borges e Tavinho Moura), *O Caçador* (L. Borges e M. Borges), *Aos Barões* (L. Borges) e *Como o Machado* (L. Borges), que diz:

COMO O MACHADO

Lô Borges

Por que ando triste eu sei
 É que eu vivo na rua
 Espero algo mais deste frio
 Espero um pouco mais e aprendi
 A ser como o machado
 Que despreza o perfume do sândalo
 A verdade é negra, eu sei
 E o homem é mau
 Espero algo mais desse ódio
 Espero um pouco mais e aprendi
 A ser como o meu gato
 Que descansa com os olhos abertos

Nesse disco, Lô só tinha dúvidas em relação à capa, queria fugir daquela coisa manjada e comercial - título romântico, close de rosto, etc. Àquela altura, Lô gostaria que seu disco saísse em papel de pão, só com seu nome. Irritado com a sessão de fotos que estava fazendo para a capa, sem querer mostrar o rosto, Lô decidiu mostrar o pé, a contragosto de Cafí, o fotógrafo, que acabou caprichando ao máximo para fazer uma foto linda, com clima, de um tênis "muxibento".

16



Figura 39: Capa do “disco do tênis” (1972)

Estava 'puto da vida' com a ditadura e com a correria que foi a gravação. E foi uma ideia maravilhosa, que simboliza para mim um grito de liberdade. “Estou botando o tênis na capa porque eu vou botar o pé na estrada”. Até hoje eu autografo o “disco do tênis” assim, “Com o pé na estrada”. Significava um adeus à gravadora, ao Rio de Janeiro. Não queria mais aquilo. Não queria correr o risco deles me pedirem para gravar outro disco, entendeu? Eu tinha acabado de sair da esquina de BH, eu era um adolescente. (*online*¹⁷)

17

<https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/hippie-jovem-e-no-sufoco-lo-borges-relembra-os-bastidores-da-gravacao-do-disco-do-tenis-1.561337> (acesso em: 24/09/2022)

Nelson Ângelo, na época, integrava o conjunto *A Tribo* ao lado da cantora Joyce Moreno e dos músicos e compositores Novelli, Neném e Toninho Horta. Juntos, participavam ativamente dos festivais de música popular, como recorda:



Figura 40: A Tribo: Nelson Angelo, Toninho Horta, Novelli e Joyce (1970). Fonte: <https://tantasfolhas.com/toninho-horta/>

Eu, nessa época, que eu comecei com festival, eu tinha um conjunto com a Joyce, o Novelli, o Toninho Horta, o Neném e eu. [...] Sim, A Tribo. Nós tínhamos um conjunto. Nós fomos vaiados, assim, até as coisas melhorarem, entendeu? Porque foi uma coisa que a gente quis provocar, sabe? No meio da

música que a gente tava tocando... A gente já fez o arranjo, a ideia da coisa por aí. A gente parou a música, sabe, que é: “eita, domingo de tarde, no meu interior”. Era uma musiquinha assim, simples e suingada e tudo. Mas a gente parou e fez um free (imita som de guitarra).

E Toninho, e duas guitarras, e Novelli, o Neném quebrando a bateria, Joyce tocando uma flauta, entendeu? Então isso foi uma manifestação da gente. Eu acho que nós manifestamos e ficamos contentes por termos sido contestados, entendeu? A intenção era essa. “Ú” [imita o som de vaia]. E aquele Maracanãzinho vaiando é uma coisa impressionante, cara! É impressionante! Todo mundo: “úúúú”.

E faz [parte do arranjo]. A concepção da música atualmente na minha cabeça é essa, é o mosquitinho passando, é o... É... Sabe? “Pá. pepem”. Tudo é uma música. Isso aí já é uma cabeça *hermetiana*, né? Uma coisa linda! A música é infinita, né?

Então a gente gostou, achou aquilo uma coisa maravilhosa, sabe? Maravilhosa! Conseguimos o nosso objetivo, sabe? “Puxa! A gente é demais”. E foi assim. A expectativa era contrária, embora Caetano tenha sido super vaiado em São Paulo. E ele, como uma pessoa da palavra, ele fez um discurso, sabe? Chamou todo mundo de careta, ficou indignado. Pra você ver como que é... É a mesma coisa, mas é o contrário. Ele ficou indignado, nós não. A gente ali estava... Sabe? Muito à vontade porque era isso mesmo. Era pra vaiar mesmo. “Vaia mesmo. Vaia sim. Vaia mais, vaia mais”. Querendo dizer o mesmo protesto. Só que um era discursivo. Não. Discursivo é uma palavra pejorativa, né? Era falado. E o outro era sonorizado. Entendeu? Que significava a mesma coisa. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Nelson Ângelo, também convidado pela Odeon, grava um disco ao lado de Joyce Moreno. No início da década de 1970, é lançado *Nelson Angelo e Joyce* (1972) trazendo treze canções, quase todas de autoria de Nelson.

Pra você ver como a coisa...Esse disco é com todo pessoal do Clube da Esquina, que inclusive, Joyce faz parte. Menos o Bituca. O Bituca não participa desse disco por uma circunstância normal. Até hoje eu não me perguntei por que o Bituca... porque aquilo ali seria muito natural ele ter participado do *Nelson Angelo e Joyce*. Mas não foi o caso, cara. Eu não sei o que que teve. Sei lá se ele viajou. Não sei. E todos os músicos são do Clube da Esquina. Tem uma comunidade na internet que acha o melhor disco que já foi feito. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Um álbum com gosto de fruta, com cheiro de mato e de vento, que cruza sonoridades típicas do Brasil com os embalos do LSD e sua transcendência psicodélica. Das poucas parcerias do disco, *Tiro Cruzado*, com letra de Márcio Borges, acabou correndo mundo, primeiro em uma versão de Sérgio Mendes e depois com Tom Jobim e Miúcha.



Figura 41: Capa do disco “Nelson Ângelo e Joyce” (1972)

TIRO CRUZADO

Nelson Angelo e Márcio Borges

Pula do muro, cai do cavalo, pula que eu quero ver
Sombra no escuro, verde maduro, corre que eu quero ver

Salta de lado, tiro cruzado, dança que eu quero ver
 Corta de canivete que eu quero ver, segura que é agora que eu
 quero ver
 Pula do muro, cai do cavalo, pula que eu quero ver
 Sombra no escuro, verde maduro, corre que eu quero ver
 Salta de lado, tiro cruzado, dança que eu quero ver
 Corta de canivete que eu quero ver, segura que é agora que eu
 quero ver
 Que eu quero ver

Esse disco, uma pérola ainda pouco conhecida da música brasileira, ainda foi responsável pelo grande encontro que se deu entre Toninho Horta, Beto Guedes, Novelli e Danilo Caymmi. Os três primeiros já haviam se reunido em estúdio em diversos momentos, inclusive nas gravações de *Clube da Esquina nº 1* e do “disco do tênis”, mas o quarteto mesmo se reuniu pela primeira vez para as gravações de *Nelson Angelo e Joyce* (1972). Ronaldo Bastos, que na época trabalhava na Odeon, ficou encantado com o trabalho dos rapazes no estúdio. Mas, sabendo que não seria possível gravar um disco de cada um, teve a ideia de gravar um só disco reunindo canções dos quatro. A Odeon topou a proposta e o quarteto pôde gravar um disco com total liberdade de criação. E então, em 1973 foi lançado o álbum *Beto Guedes Danilo Caymmi Novelli Toninho Horta*. Além do quarteto, também estão presentes no disco Lô Borges, Nelson Ângelo, Tenório Jr. e Nana Caymmi, irmã de Danilo, cantando *Ponta Negra*.

Aquele disco meu com Beto, Danilo e Novelli foi um marco. Virou um disco *cult*, né? Você tem quatro vertentes ali: o Novelli é pernambucano, o Danilo é baiano, eu e o Beto somos mineiros - eu sou da capital, mais urbano, o Beto já é do norte de Minas, onde tem a rapadura de Santo Antônio, lá em Montes Claros. Então essas misturas são boas, o disco é muito bonito. Tem várias vertentes no mesmo disco, mas todas de alta qualidade musical. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Com quatro músicos e compositores de altíssimo nível, cada um com sua bagagem, com sua identidade, com suas influências, o resultado foi um disco com um repertório um tanto híbrido, uma mistura de tendências que geraram novas sonoridades, mas que ao mesmo tempo mantêm um fio condutor que faz com que as músicas, embora tão diferentes, se completem perfeitamente. Beto traz ao grupo uma sonoridade mais aproximada ao rock e, assim como Lô, era assumidamente *beatlemaníaco* – o que não é de se estranhar, já que os dois são bem mais novos que os demais integrantes do grupo e, assim como outros garotos de sua geração,

foram engolidos por essa onda que saiu do cais de Liverpool e chegou até as esquinas de BH.



Figura 42: Foto de trás do álbum “Beto Guedes Danilo Caymmi Novelli Toninho Horta” (1973)

Toninho Horta vem de uma família de músicos, seu avô era maestro de bandas no interior, sua mãe tocava bandolim, seu pai, violão; cresceu cercado pela música erudita e pelas modinhas mineiras. Junto à dupla mineira, dando um super reforço e tornando o álbum ainda mais híbrido e rico, um carioca meio baiano e um pernambucano “acariocado”. Danilo já trazia no nome, no sangue, no ouvido e no peito toda a *baianidade* de seu pai, mestre Caymmi. Além disso, desfrutava da graça

de conviver e trabalhar com Tom Jobim. Com isso, sua música, seu canto, a sonoridade que produzia na flauta, trazem ao disco a *baianidade* que balança com o mar e a leveza da Bossa Nova. Já Novelli, nascido em Recife e criado em Garanhuns, traz para o disco sua origem pernambucana e sua enorme experiência como instrumentista, já tendo atuado ao lado de outros grandes nomes da música brasileira, como Elis Regina e Gal Costa. Sobre o amigo Novelli, Toninho fala:

E o Novelli teve também uma relação muito forte com o Clube da Esquina. Trouxe aquela batida... Meio rustico, assim. Mas de uma forma... De uma concepção rítmica assim... E ele era muito musical também, cantava. Ele fez a música "Minas", com letra do Bituca - pô, maravilhosa! (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

A capa é um muro, e na foto de trás do LP aparecem os quatro dentro de um banheiro como uma forma de deboche, mandando um recado para a ditadura, querendo dizer, como Novelli costuma contar: *"Vocês estão por fora. Vocês são um caso perdido. Isso é coisa que se faça com o Brasil?"*.

5- Eles não falam do mar e dos peixes

A ditadura militar ainda tornava os dias sombrios, embora muitos acreditassem no tal Milagre Econômico que o país vivia desde 1968. "Realmente a economia crescia disparadamente, mas eu não via a miséria sumir das ruas", conta Márcio Borges (2019, p. 283).

Além disso, Márcio Borges, Ronaldo Bastos – e muitos outros compositores do Brasil - tinham que lidar com difíceis questões ligadas a seus direitos autorais.

Cada vez que alguém gravava uma música de minha autoria eu assinava automaticamente um contrato de cessão de direitos com uma das editoras da EMI-Odeon. Aqui me intrigava; sempre saía com impressão de estar dando algo meu para os outros, a troco de nada. Para mim aquela história de edição e direitos autorais era um cipoal intransponível. (BORGES, 2019, p. 283)

Com sua produção musical crescendo e circulando no mercado por meio de discos e *shows*, Márcio se dedica a desemaranhar esse nó e buscar soluções, contando com a ajuda de Ronaldo. A solução encontrada por eles foi abrir sua

própria editora – por que não? Depois de enfrentarem todas as burocracias, típicas do Brasil, formaram uma sociedade que reunia os quatro principais compositores do grupo: além de Márcio e Ronaldo, Milton Nascimento e Fernando Brant. Sem condições de administrá-la, os compositores propuseram à gravadora Odeon que assumisse a função. E assim foi criada a Três Pontas Edições Musicais LTDA, integrada ao grupo editorial da própria EMI-Odeon.

A censura estava instaurada no país. A ditadura militar não era suficiente para barrar a criatividade dos artistas – muito pelo contrário –, no entanto, muitos tiveram suas composições vetadas por ela. Os mineiros não ficaram de fora. Inspirados da *Suíte dos Pescadores*, de Caymmi, Márcio e Milton compuseram *Hoje é Dia de El Rey*, uma outra suíte que "falava dos conflitos entre duas mentalidades, duas gerações, pai e filho dialogando num clima de alegorias pesadas e atmosfera musical densa e expressionista" (BORGES, 2019, p. 304). Ao submeterem a letra à censura, segundo Márcio, "ela não só foi vetada na íntegra como ainda Bituca foi chamado para depor no DOPS" (BORGES, 2019, p. 305). Inconformado, Milton não desistiu de manter a música no repertório de seu próximo disco: "Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo..." (BORGES, 2019, p.306). Sobre as gravações de *Milagre dos Peixes*, Nivaldo Ornelas se recorda bem:

Quando eu gravei...deixa eu lembrar... Bituca perguntou pro Wagner: "Wagner, cadê o Nivaldo?". Wagner falou: "O Nivaldo tá com o Hermeto". "Tá com o Hermeto?" - Bituca levou um susto: "É, o cara é foda. Tá com o Hermeto". Aí ele ligou pra mim, eu não estava, e ele ligou para o meu irmão, que é jornalista. Falou: "Cadê o Nivaldo? Quero falar com ele". Aí meu irmão me ligou e falou: "o Bituca tá querendo que você grave o *Milagre dos Peixes* com ele porque tem uma música lá que a letra foi censurada" - chamava *Hoje é dia de El Rey*. E eu vim de ônibus Cometa pro Rio, foi muito bom. Duro, sem dinheiro. [...] Então eu vim e gravei esse negócio de cara, foi uma "sessão espírita". "Vamos lá, é isso" e "túm".

Quem estava no estúdio: Bituca, Naná Vasconcelos, Márcio Borges e Fernand Brant. Esses caras estavam no estúdio. Eles ficaram assim: "caramba! é isso aí". Já foi. E esse solo rodou o mundo. Não que eu quisesse que rodasse. Rodou porque ele tava na dele. E por causa disso, o Egberto ligou pro Paulo Moura - ele depois me contou isso - e falou: "Paulo, parabéns, seu solo foi fantástico". "Não, não sou eu, é um garoto de

Minas” - que já não era tão garoto. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)



Figura 43: Nivaldo Ornelas e Milton Nascimento durante as gravações do LP "Milagre dos peixes", lançado em 1973. Fonte: Acervo de Nivaldo Ornelas

Em 1973, Milton lança o álbum *Milagre dos Peixes e Hoje é Dia de El Rey* não foi a única música com letra censurada presente nele. Das onze músicas do álbum, apenas três não sofreram cortes em suas letras, o que fez com que ele ganhasse um aspecto mais instrumental, ficando de fora dos padrões estético e mercadológico dominantes na época. Além de *Hoje é Dia de El Rey*, *Os Escravos de Jó* (M. Nascimento e F. Brant) e *Cadê?* (M. Nascimento e Ruy Guerra) foram gravadas sem letra, "apenas" com voz, efeitos vocais e instrumentação, o que não diminuiu a força em cada uma delas. Apesar da censura, o tom de protesto está presente em todo o álbum, da capa aos arranjos musicais: vozes e instrumentos se misturando, se confundindo e se empenhando visceralmente em passar aos ouvintes o conteúdo emocional e as conotações políticas das canções, talvez tanto ou mais claramente do que as próprias letras censuradas teriam conseguido. Na canção que dá nome ao álbum, uma composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, já podemos ver uma oposição do *Milagre dos Peixes*, fazendo uma referência ao milagre da multiplicação bíblico, ao Milagre Econômico:

MILAGRE DOS PEIXES

Milton Nascimento e Fernando Brant

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
 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

Os autores, que se abrem para o mundo, para a matas, para a natureza, como forma de resistência denunciam: *"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, por fim, apresentam uma outra possibilidade, um outro mundo possível, em que a natureza pode não só ser integrada à vida como também ser partilhada.

Milagre dos Peixes ainda apresenta uma postura contracultural¹⁸ presente tanto na oposição à racionalização da vida social pelo Estado quanto na relação homem/natureza, que, segundo Risério (2005),

¹⁸ Segundo Cláudio Novaes Pinto Coelho, no Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964. Os membros dos governos militares consideravam o Estado a encarnação da racionalidade, cabendo às suas instituições (em especial as que compõem o Poder Executivo) organizar e controlar as diferentes dimensões da vida social, tendo em vista a promoção do desenvolvimento econômico. De acordo com essa visão de mundo, o Estado é o ator principal (o sujeito) da vida social. (COELHO, 2005, p. 41)



Figura 44: Capa do álbum “Milagre dos Peixes” (1973)

foi um dos temas centrais do contra culturalismo, emergiu no contexto da exacerbação anti tecnológica que dominou o movimento, em decorrência da crítica à sociedade industrial e “de consumo”, ou “*plastic society*”, que levava a humanidade a cometer crimes contra si mesma. [...] Era como se os jovens do mundo ocidental, especialmente os hippies, estivessem redescobrando o milagre diário da natureza (RISÉRIO, 2005, p. 27)

Nas gravações do álbum, Milton contou com Wagner Tiso, Nelson Ângelo e Paulo Moura como time-base. Toninho Horta, Beto Guedes e Lô Borges, que estavam cuidando de seus próprios trabalhos, ficaram de fora, assim como

Robertinho Silva e Luiz Alves, que foram substituídos por Paulo Braga e Novelli. Naná Vasconcelos, Maurício Maestro e Nivaldo, chegaram para somar. Como se não bastasse o baita time já formado, em *Os Escravos de Jó* (M. Nascimento e F. Brant) ainda podemos ouvir o canto de Clementina de Jesus.

Apesar da censura, mesmo sendo um disco "fora da curva", a produção preparada para *Milagre dos Peixes* mostrava que a gravadora tinha interesse em investir. Dentro do estúdio havia uma orquestra sinfônica em peso. Radamés Gnattali também marcou presença escrevendo o arranjo de *Tema dos Deuses* (M. Nascimento) e regendo a orquestra.

Até então tinha sido sempre aquela coisa meio marginal. Fazia o maior sucesso entre estudantes e *drop-outs* em geral; música boa para viagem, *sit-ins* e manifestações políticas. Fazia *shows* ao vivo sensacionais. Quanto à venda de discos e arrecadação de direitos autorais, estava sempre aquém do razoável. Mas naquele ano algo diferente estava acontecendo. A Emi-Odeon começava a enxergar o potencial comercial daquele príncipe negro que juntava multidões, vivia cercado de "doidões" e quase não vendia discos. (BORGES, 2019, p. 310)

Como prova definitiva do prestígio que Milton Nascimento havia alcançado, veio o convite para apresentar o show *Milagre dos Peixes* com orquestra sinfônica e o *Som Imaginário* na reinauguração oficial do Teatro Municipal de São Paulo. O menino Bituca finalmente atingia grandes audiências.

Em 1975, Milton Nascimento e Wayne Shorter lançam juntos o disco *Native Dancer*. Das sete faixas do álbum, cinco são de autoria dos mineiros: *Ponta de Areia* (M. Nascimento), *Tarde* (M. Nascimento e F. Brant), *Miracle of the Fishes* (M. Nascimento e F. Brant), *From the Lonely Afternoon* (Fernando Brant e Milton Nascimento) e *Lília* (M. Nascimento). Nesse disco, é notável a presença de ritmos regionais brasileiros, sobretudo da *mineiridade*, fundindo-se a elementos do *jazz rock* e do *funk*. Não à toa, essa mistura muito bem-sucedida acabou influenciando muitos músicos norte-americanos. O álbum ainda selou definitivamente a amizade e parceria musical entre o mineiro e o neo-jerciano¹⁹.

¹⁹ Wayner Shorter nasceu em Newark, Nova Jersey, EUA, no dia 25 de agosto de 1933.

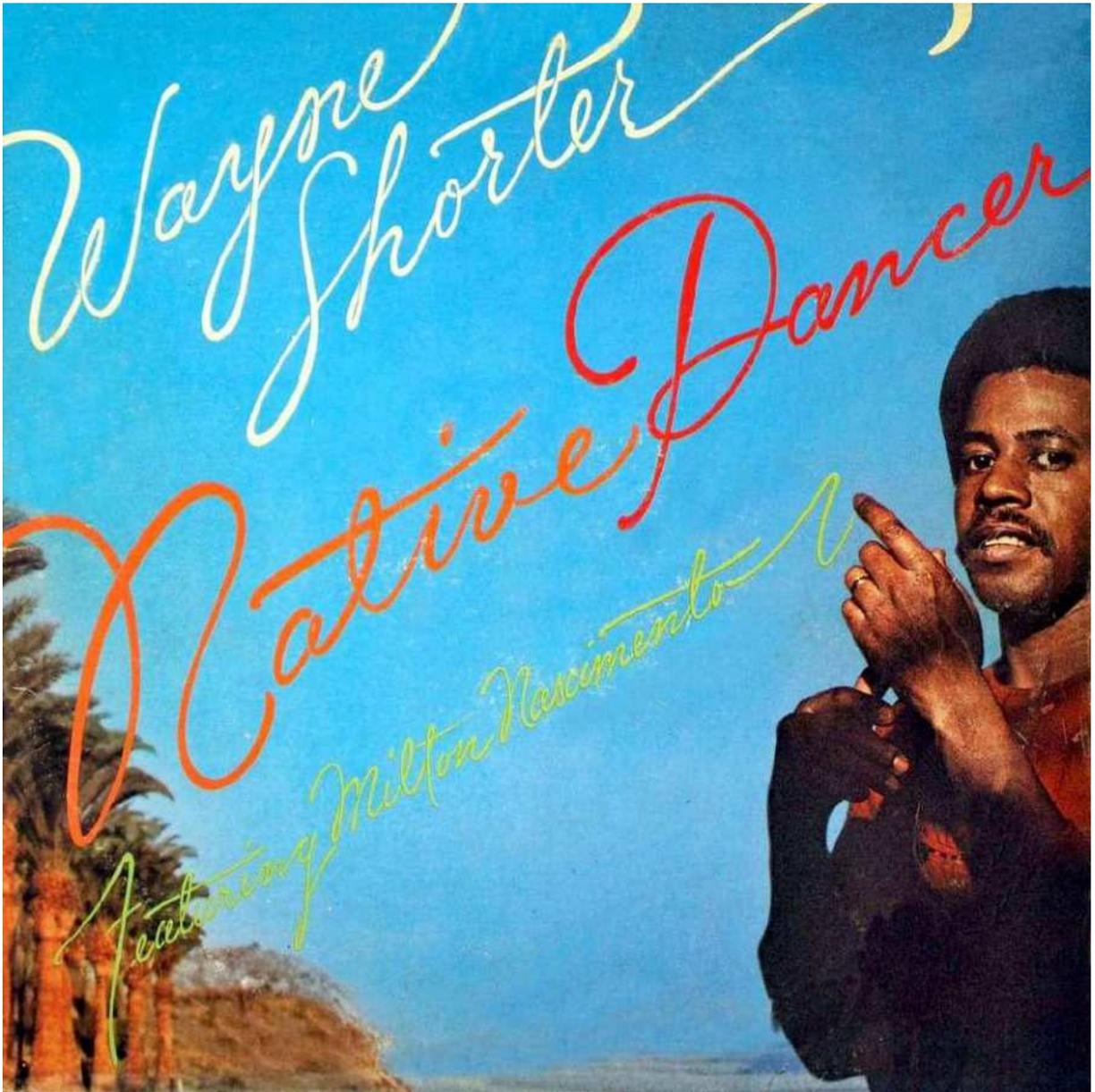


Figura 45: Capa do álbum "Native Dancer" (1975)

Entre 1975 e 1976, o *status* nacional e internacional de Milton aumentou significativamente com a série de discos lançados nesse período. Nivaldo Ornelas, em sua entrevista, divide conosco suas lembranças sobre esse período:

E em seguida a gente gravou o *Minas*, que eu considero realmente o grande lance, a grande reunião, que foi um disco costurado... A gente ensaiou muito, conversou muito, tocou muito. Quando entramos no estúdio, foi como se fosse ao vivo. Aquilo ali é praticamente tudo ao vivo. Toninho era o seguinte: Bituca falava pro Wagner: "Wagner, cadê o Toninho?" "Não sei, não sei do Toninho". Toninho sumia. "Poxa, ele quer ou não quer?". "Quer". (entrevista realizada no dia 09/05/202)



Figura 46: Gravações do LP Minas, 1975 - Novelli, Wagner Tiso, Tavinho Moura, Toninho Horta e Nelson Ângelo. Paulinho Braga, Milton Nascimento e Nivaldo Ornelas. Beto Guedes. Foto: Acervo de Nivaldo Ornelas

Minas (1975) é um disco carregado de simbologia e traz um repertório incrível, com canções como *Fé Cega*, *Faca Amolada* (M. Nascimento e R. Bastos), *Beijo Partido* (Toninho Horta) - "sabe, eu não faço fé nessa minha loucura..." -, *Gran Circo*

(M. Nascimento e M. Borges), *Ponta de Areia* (M. Nascimento e F. Brant), além de uma versão brilhante de *Norwegian Wood* (J. Lennon e P. McCartney) - seguindo aquela linha "mineiro e ao mesmo tempo universal". No "grande elenco": Toninho Horta, Novelli, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga e Beto Guedes, fiéis escudeiros de Bituca. Sem contar as participações especiais de nomes como Joyce Moreno, Olivia Hime, Nana Caymmi, entre outras, e do conjunto vocal MPB-4.

A gravidade do controle exercido pelo autoritarismo sobre a atividade criativa e a livre expressão fazia da rua, do bar, um lugar de perigo, e da memória, mais que um lugar seguro, como podemos ver em *Saudade dos Aviões da Panair* (M. Nascimento e F. Brant):

SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR

Milton Nascimento e Fernando Brant

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira
 E o motorneiro parava a orquestra um minuto
 Para me contar casos da campanha da Itália
 E do tiro que ele não levou
 Levei um susto imenso nas asas da Panair
 Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno nas asas
 da Panair
 E lá vai menino xingando padre e pedra
 E lá vai menino lambendo podre delícia
 E lá vai menino senhor de todo o fruto
 Sem nenhum pecado sem pavor
 O medo em minha vida nasceu muito depois
 Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos
 tempos da Panair
 Nada de triste existe que não se esqueça
 Alguém insiste e fala ao coração
 Tudo de triste existe e não se esquece
 Alguém insiste e fere o coração
 Nada de novo existe nesse planeta
 Que não se fale aqui na mesa de bar
 E aquela briga e aquela fome de bola
 E aquele tango e aquela dama da noite
 E aquela mancha e a fala oculta
 Que no fundo do quintal morreu
 Morri a cada dia dos dias que eu vivi
 Cerveja que tomo hoje é apenas em memória
 Dos tempos da Panair
 A primeira Coca- Cola foi me lembro bem agora
 Nas asas da Panair
 A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo
 Nas asas da Panair

Em volta desta mesa velhos e moços
 Lembrando o que já foi
 Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual
 Em volta dessas mesas existe a rua
 Vivendo seu normal
 Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais
 Em volta da cidade...

Uma canção sobre memória, em que o narrador se recorda de sensações, de sabores, se recorda de sua infância. No entanto, ele também fala do presente e se posiciona numa dimensão de localidade dentro de uma determinada escala da vida social, criando, assim, um contraste entre passado e presente, buscando afirmar uma posição crítica para com o contexto em que está inserido no momento. Como bem explica Luiz Henrique Assis Garcia (2000):

O tema da memória, ainda que abordado de diferentes formas, tornou-se um ponto estratégico, objeto de luta para aquele que, sob a baioneta da censura, procurava evitar de todas as formas o esquecimento e afirmar as possibilidades de subversão da ordem. Mais um embate, o de tomar da publicidade (fortemente identificada ao “milagre” econômico que o regime se orgulhava de ter operado) seus recursos mnemônicos (“nas asas da Panair”, mote da empresa americana de aviação atualmente extinta), transformando um enunciado concebido como efêmero anúncio comercial em chave para acionar o sobrevoos crítico sobre o passado. (GARCIA, 2000, p. 33)

Minas, obviamente, foi seguido por *Geraes* (1976), que, além da mineirada de sempre, contou também com participações ilustres de Mercedes Sosa, João Donato, Francis Hime, Chico Buarque, Miúcha e até do mestre Dominginhos. Um super disco, que faz qualquer mineiro solto no mundo se sentir mais perto de casa. *Geraes* tem folclore mineiro e revolução latino-americana. Milton nos faz viajar por uma *"estrada de terra que só me leva, só me leva, nunca mais me traz"*, cantando *Carro de Boi* (Cacaso e Maurício Tapajós), e canta *Minas Gerais* (Ronaldo Bastos e Novelli) *"com o coração aberto em vento por toda a eternidade, com o coração doendo de tanta felicidade"*. Ainda em 1976, lança mais um disco, homônimo – *Milton* (1976) –, e, atestando seu prestígio alcançado não só no Brasil como também no exterior, canta sua raça, sua força e sua magia, com as participações de Herbie Hancock e Hugo Fattoruso ao piano, e Wayne Shorter no sax.

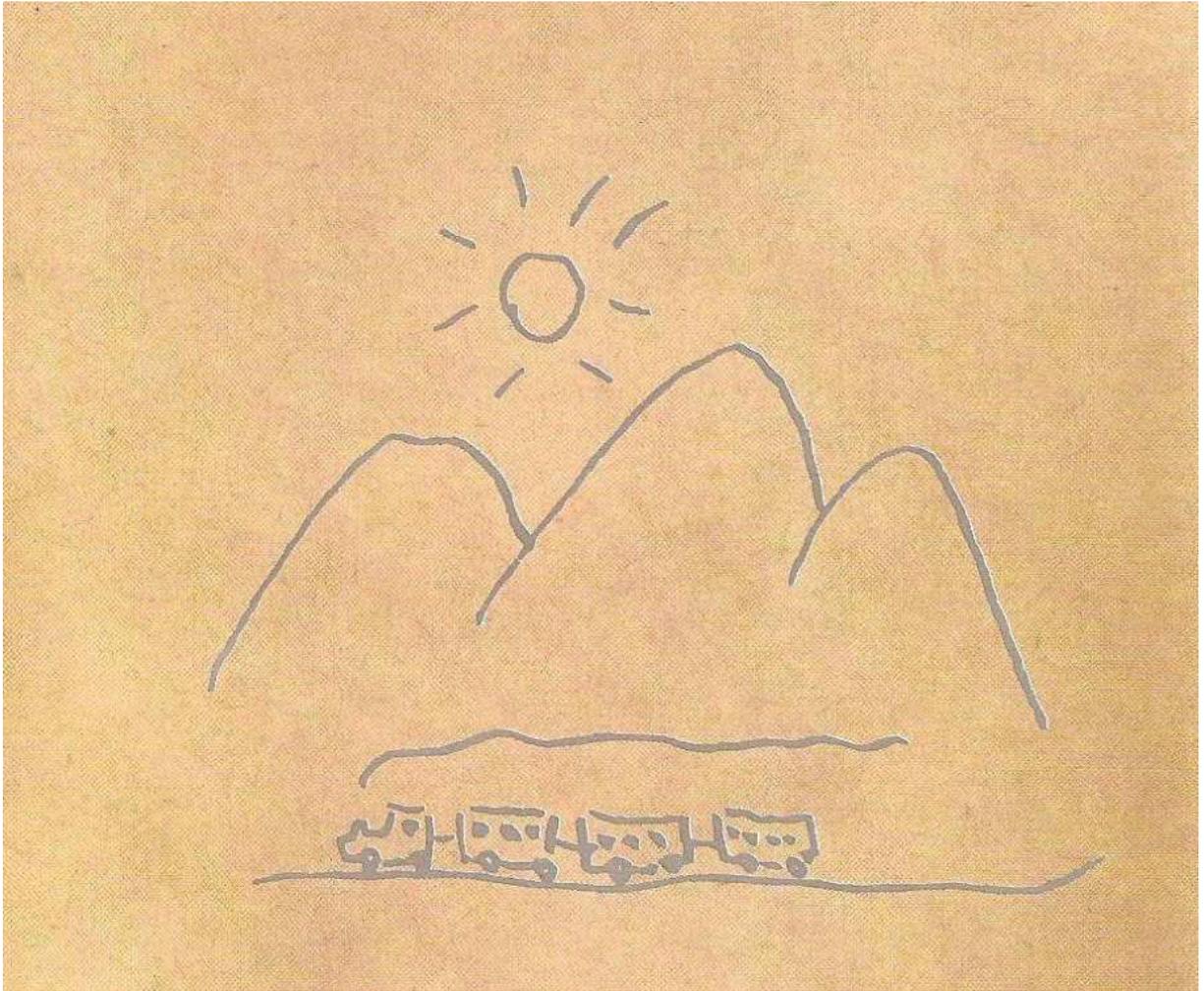


Figura 47: Capa do álbum "Geraes" (1976)



Figura 48: Depois de uma das gravações para o álbum Geraes, uma partida de futebol. Enfrentando o time de Chico Buarque, o vitorioso "time dos mineiros", formado por Fernando Brant, Veveco, Tunai, Toninho Horta, Wagner Tiso, o fabuloso Reinaldo, Hildebrando Pontes, o produtor Mazola, Pedro Brant, Jorge Luis, Naka. Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>

6 - De novo na esquina os homens estão

Se desde 1974 a criação musical do Clube da Esquina já vinha se difundindo com mais força no mercado fonográfico, por meio dos discos lançados por Milton Nascimento, a partir daí começou a haver uma maior ativação (ou reativação) das carreiras solos de alguns de seus integrantes. Como explica Alberto Carlos de Souza,

paradoxalmente esse período, por conflitos tanto de ordens artísticas quanto metodológicas, marca o início da dispersão dos integrantes do Clube da Esquina; a partir daí muitos passaram a desenvolver carreiras independentes, atuando com menos frequência nos discos dos companheiros (SOUZA, 2016, p. 7)

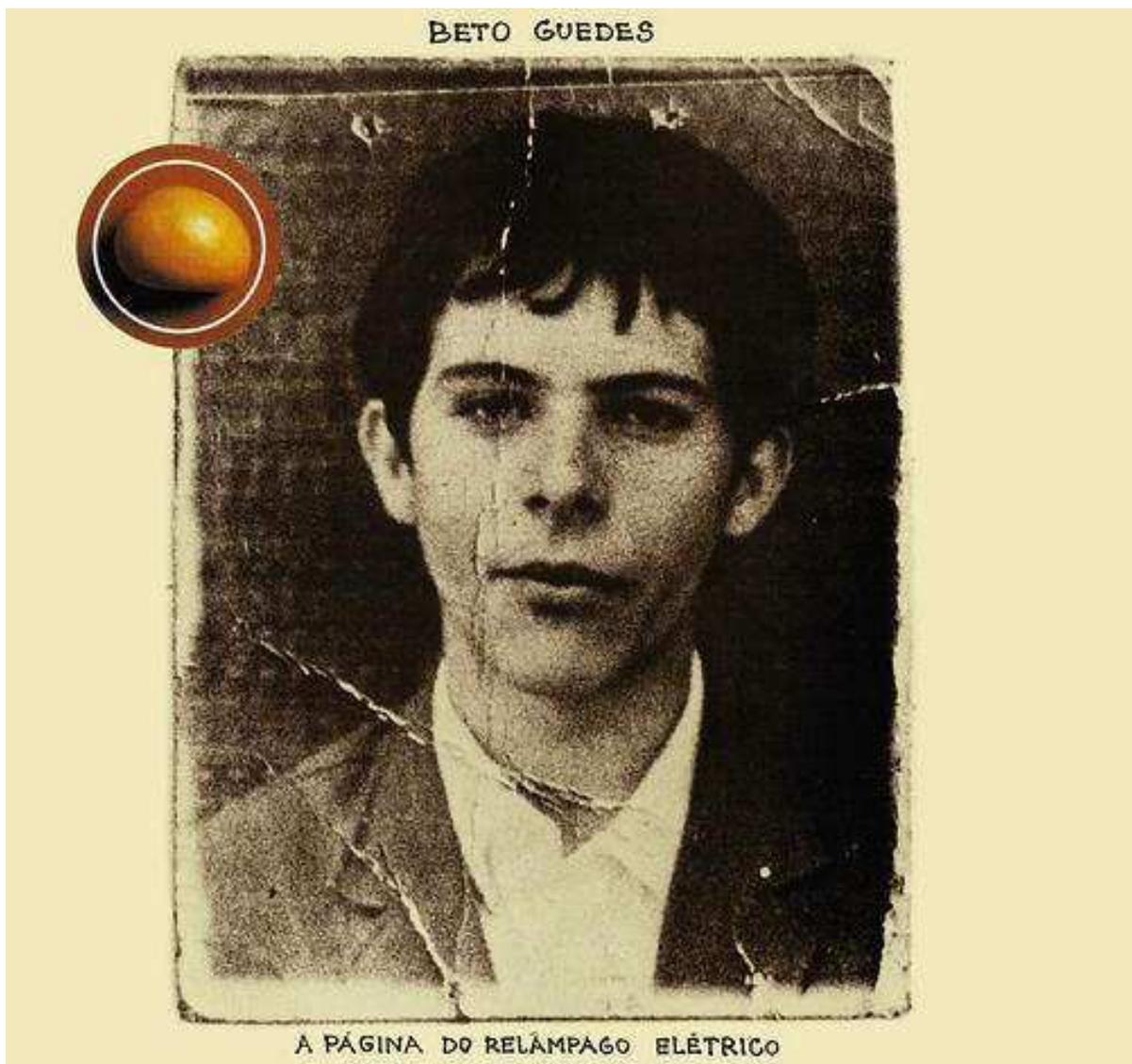


Figura 49: Capa do álbum "A Página do Relâmpago Elétrico" (1977)

Em 1977, Beto Guedes lança seu primeiro álbum solo, *A Página do Relâmpago Elétrico* (1977), misturando suas influências as mais diversas, desde a música regional mineira, passando pela psicodelia dos Beatles até chegar no Rock progressivo do Yes. Um álbum que aparentemente pode parecer simples, mas que é de uma grande complexidade musical, instrumental e até mesmo lírica. Sobre as gravações do álbum, Toninho rememora:

A Página Do Relâmpago Elétrico. Toquei muito contrabaixo, ajudei a produzir musicalmente o disco, além de ter tocado guitarra e tudo, e feito parte dos arranjos com eles lá. Então, foram gravados de uma forma muito natural. A gente não colocava partitura, não. Aprendia música um com o outro e... Foi uma fase de muito despojamento, muita coragem... Todo mundo com muita confiança, ao mesmo tempo. E resultou em trabalhos belíssimos, históricos. (entrevista realizada no dia 07/11/2023)

Para esse trabalho, Beto se une definitivamente ao seu principal letrista, Ronaldo Bastos. Além das composições da dupla, o álbum ainda traz composições de Murilo Antunes, Flávio Venturini, Tavinho Moura e uma nova parceria “Nascimento e Brant”, *Maria Solidária*. E, para fechar com chave de ouro, e como uma forma de homenagem, *Belo Horizonte*, uma composição instrumental de seu pai, Godofredo – um chorinho lindo. A canção que dá nome ao álbum é uma das lindas parcerias de Beto e Ronaldo:

A PÁGINA DO RELÂMPAGO ELÉTRICO
Beto Guedes e Ronaldo Bastos

Abre a folha do livro
Que eu lhe dou para guardar
E desata o nó dos cinco sentidos
Para se soltar
Que nem o som clareia o céu nem é de manhã
E anda debaixo do chão
Mas avoa que nem asa de avião
Pra rolar e viver levando jeito
De seguir rolando
Que nem canção de amor no firmamento
Que alguém pegou no ar
E depois jogou no mar
Pra viver do outro lado da vida
E saber atravessar
Prosseguir viagem numa garrafa
Onde o mar levar

Que é a luz que vai tecer o motor da lenda
 Cruzando o céu do sertão
 E um cego canta até arrebentar
 O sertão vai virar mar
 O mar vai virar sertão
 Não ter medo de nenhuma careta
 Que pretende assustar
 Encontrar o coração do planeta
 E mandar parar
 Pra dar um tempo de prestar atenção nas coisas
 Fazer um minuto de paz
 Um silêncio que ninguém esquece mais
 Que nem ronco do trovão
 Que eu lhe dou para guardar
 A paixão é que nem cobra de vidro
 E também pode quebrar
 Faz o jogo e abre a folha do livro
 Apresente o ás
 Pra renascer em cada pedaço que ficou
 E o grande amor vai juntar
 E é coisa que ninguém separa mais
 Que nem ronco do trovão
 Que eu lhe dou para guarda

Com o desejo de novamente reunir todos os seus amigos em um novo projeto, Milton e Lô decidem fazer o *Clube da Esquina nº 2*. Enquanto Milton se encarregava do repertório, Ronaldo Bastos ficava a cargo da produção. Para esse disco, o Clube estava maior. Além dos velhos amigos, os novos também marcaram presença: Chico Buarque, Elis Regina, Simone e Francis Hime. Para presentear Lô, Milton havia escrito *Que Bom Amigo*:

QUE BOM AMIGO

Milton Nascimento

Que bom, amigo
 Poder saber outra vez que
 Estás comigo
 Dizer com certeza outra vez
 A palavra amigo
 Se bem que isso nunca deixou de ser
 Que bom, amigo
 Poder dizer o teu nome a toda hora
 A toda gente
 Sentir que tu sabes
 Que estou pro que der contigo
 Se bem que isso nunca deixou de ser
 Que bom, amigo

Saber que na minha porta
A qualquer hora
Uma daquelas pessoas que a gente espera
Que chega trazendo a vida
Será você
Sem preocupação

Um álbum para celebrar a amizade quando a ditadura militar completava 14 anos. Os integrantes do Clube, que começaram a ver todo aquele horror ainda adolescentes, alguns ainda crianças, se reuniam mais uma vez também para refletir sobre o que foi feito de “Vera”. Márcio Borges dá seu recado: *“nem vá dormir como pedra e esquecer o que foi feito de nós”*.

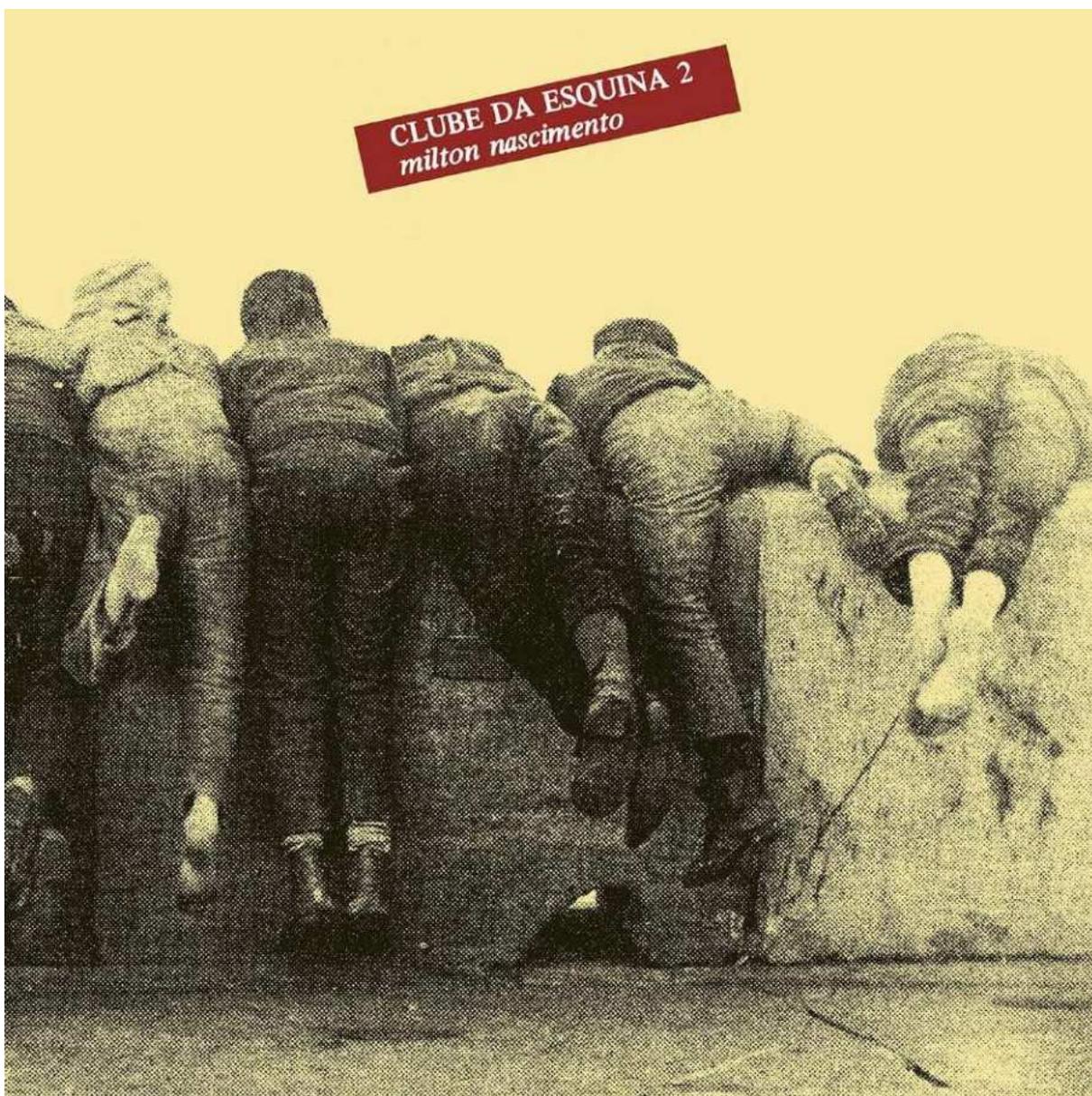


Figura 50: Capa do álbum “Clube da Esquina nº 2” (1978)

Diferentemente de *Clube da Esquina nº 1* (1972), em que as músicas foram divididas entre Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant para que colocassem letra, entre os compositores do novo álbum, novos nomes, novas parcerias, aparecem. Murilo Antunes e Flávio Venturini, com *Nascente*; Tavinho Moura e Fernando Brant, com *Paixão e Fé*; Ronaldo Bastos e Toninho Horta, com *Dona Olímpia*. Teve também Ronaldo Bastos e Beto Guedes, com *Tanto* - inaugurando assim uma parceria que viria a ser deveras frutífera. Além de novas canções das já conhecidas parcerias Nascimento, Borges e Brant.

O ano de 1978 continuou rendendo bons frutos: Beto Guedes lança *Amor de Índio*, Tavinho Moura, *Como Vai Minha Aldeia* – seu primeiro disco solo. Wagner Tiso também inicia sua discografia lançando um disco homônimo e em sua entrevista conta:

Quando eu fiz aquele meu primeiro disco. Porque antes teve o Som Imaginário, os discos do Som Imaginário. Aí foi meu disco mesmo, eu voltando de Los Angeles - fiquei um ano e pouco lá. Cheguei em 77, no final, e gravamos em 78, se não me engano. Eu queria mostrar exatamente isso, queria mostrar o que era a minha vida. A minha vida, assim... Eu sou um orquestrador, então eu tenho que mostrar que eu sou orquestrador. Eu sou um pianista, eu tenho que mostrar isso. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

Ainda em 1978, é a vez de Nivaldo Ornelas lançar seu primeiro disco solo, o *MPBC* - um imenso retrato de sua trajetória:

E quando eu fiz o meu primeiro disco, MPBC, que é um projeto com vários músicos, cada um falando da sua região, eu fiz um painel de Minas Gerais, da minha infância e adolescência, que retrata bem isso que eu tô falando. Se você pegar o MPBC, cada coisa daquelas fala de uma coisa que eu vivi. Eu não pesquisei, não. Eu vivi aquilo intensamente. Por esse lado, a minha mineiridade foi muito rica. Aí sim. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Em 1979, Lô, que não lançava um trabalho solo desde o “*disco do tênis*”, em 1972, lança *A Via Láctea* – e dessa vez, além dos velhos companheiros da esquina, ainda traz para a turma seu “irmãozinho” Telo Borges (6 anos mais novo). Beto, cada vez compondo mais ao lado de Ronaldo Bastos, lança *Sol de Primavera*; e Wagner Tiso, o álbum instrumental *Assim Seja*. Vale lembrar que em 1979 também nasceu, em Belo Horizonte, a banda *14 Bis*, uma banda de rock mineiríssima, formada pelos

irmãos Cláudio e Flávio Venturini, Hely Rodrigues, Vermelho e Sérgio Magrão. E em 1980, Toninho Horta lança seu primeiro disco solo, o *Terra dos Pássaros*:

Eu comecei a gravar o meu disco em 76, quando eu fui com o Bituca pra Califórnia gravar com ele, Aírto e a Flora. Aí depois eu comecei a gravar, até por convite do Bituca: “ah, tem umas fitas sobrando aí, grava umas coisas aí”. E eu comecei a gravar o disco, terminei três anos depois, no Brasil, em 79, mas ele acabou saindo em 80, já com contrato com a EMI pra fazer o segundo do Toninho Horta. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)



Figura 51: Capa do álbum *Terra dos Pássaros* (1980)

Aí nessa época a gente já tinha feito os primeiros arranjos de cordas para o disco do Beto. Já tinha feito algumas coisas de

orquestração. Então eu comecei a fazer pro meu disco. E daí pra frente a gente já levava as partituras organizadas pro estúdio, cifras, as melodias pro pessoal tocar. Mas esse pessoal de Minas é muito talentoso. Nivaldo chegava lá, dava uma olhadinha na partitura e depois já saía tocando de cor e tudo. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Tavinho Moura lança um disco homônimo; Milton, *Sentinela*, e Wagner, o disco *Trem Mineiro*.

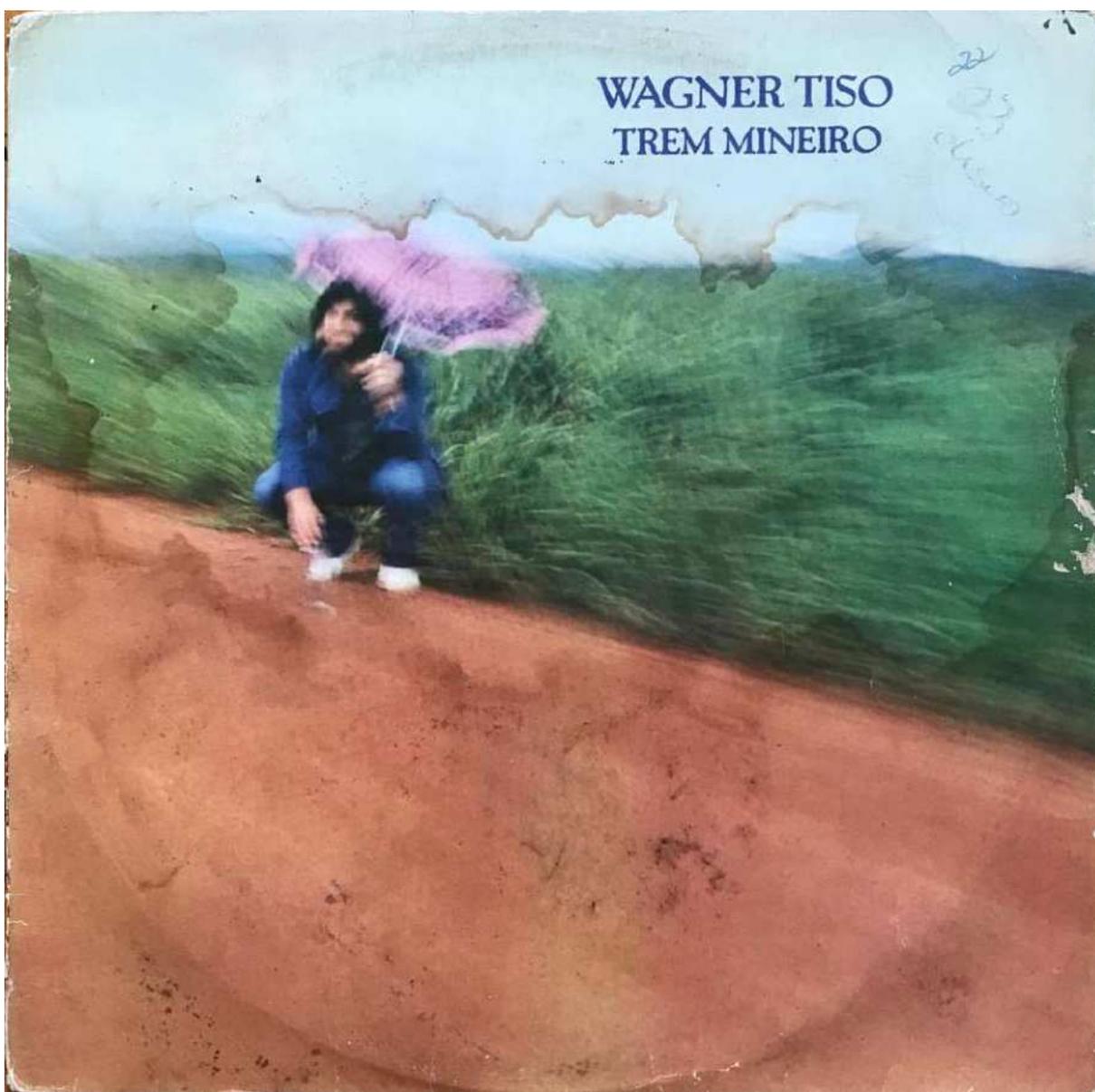


Figura 52: Capa do álbum "Trem Mineiro" (1980)

E a família Borges, em peso, lança *Os Borges* – um discão.

Até meu pai e minha mãe foram convocados para participar da farrá. No estúdio B da gravadora [Odeon], reunimos os velhos, Marilton, Márcio, Lô, Yé, Solange, Nico e Telo e chamamos nossos convidados, os amigos de casa: Bituca, Elis Regina, Gonzaguinha, Guilherme Arantes, César Camargo Mariano, Chico Lessa, Frederica, Ezequiel Lima, Rubinho Batera, Paulinho Carvalho, Mário Castelo, Naná Vasconcelos, Clara Fajardo, Aline. Gente famosa e gente anônima, tudo misturado, como era de verdade na casa dos Borges. (BORGES, 2019, p. 338)

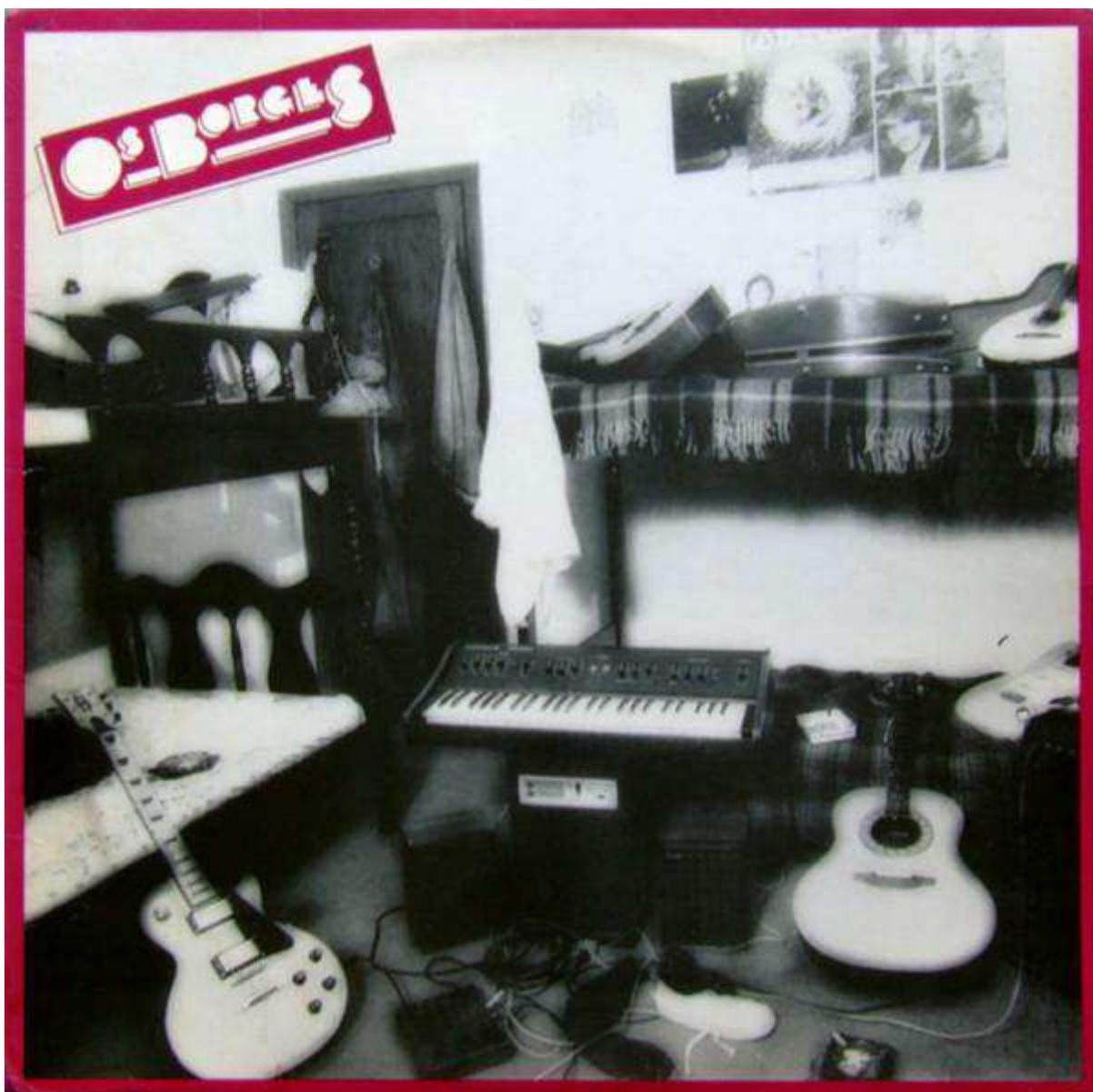


Figura 53: Capa do álbum "Os Borges" (1980)



Figura 54: Os irmãos Borges - Marilton, Márcio, Telo, Nico, Yé e Lô - e Elis Regina, durante as gravações do disco *Os Borges* (1980). Fonte: <https://encr.pw/XuhmL>

Em 1981, tivemos *Contos da Lua Vaga*, de Beto Guedes, *Nuvem Cigana*, de Lô Borges, *Cabaret Mineiro*, de Tavinho Moura, e *Caçador de Mim*, de Bituca. Em 1982, Milton lança os discos *Anima* e *Missa dos Quilombos*... A verdade é que a década de 1980 foi bastante fértil para os meninos do Clube da Esquina, e nas décadas seguintes eles continuaram produzindo, criando, inovando, influenciando novas gerações, e levando a música de Minas Gerais aos quatro cantos do mundo.

Naquela conjuntura, a participação de músicos populares na construção de caminhos em direção à redemocratização do país foi extremamente significativa, num vasto leque que foi da criação de canções dedicadas a reavaliar a experiência social dos duros “anos de chumbo” e advogar a retomada das liberdades e direitos à sua participação na reocupação do espaço público, inclusive através da realização de concertos integrados a campanhas fulcrais (Anistia, Diretas Já) em articulação com movimentos sociais e atores da sociedade civil engajados no restabelecimento da democracia. Neste sentido, ressaltamos que houve uma transição pactuada por um acordo entre as elites, mas na qual os movimentos sociais e forças diversas da sociedade civil não foram meros espectadores,

exercendo pressões e obtendo ganhos parciais à medida que transcorria o processo.

É particularmente notável a participação, no período compreendido entre 1978-1985, dos músicos associados à formação cultural denominada Clube da Esquina, encabeçados pela figura emblemática de Milton Nascimento, nas atividades públicas e na produção musical que associamos aqui ao período de redemocratização. Canções tão diversas como “Credo” (Milton Nascimento/ Fernando Brant, LP duplo Clube da Esquina 2. EMI/Odeon, 1978), “Sol de primavera” (Beto Guedes/Ronaldo Bastos, LP Sol de Primavera. EMI/Odeon, 1979), “Todo prazer” (Lô Borges/Ronaldo Bastos, LP Nuvem Cigana. EMI/Odeon, 1981), “Coração de estudante” (Wagner Tiso/Milton Nascimento, LP Milton Nascimento ao vivo. Barclay, 1983), ou projetos grandiosos como o álbum *Missa dos Quilombos* (LP Ariola, 1982), com música de Milton e textos do poeta Pedro Terra e de Dom Pedro Casaldáliga, demonstram o profundo envolvimento desses músicos com os dilemas culturais e políticos de seu tempo, bem como a capacidade da música popular entranhar-se na experiência social, constituindo-se como locus privilegiado de expressão de estruturas de sentimento, posições sociais e projetos políticos compartilhados. (GARCIA; ARAÚJO, PÚBLIO; 2018, p. 63-64)

A música *Coração de Estudante*, de Milton e Wagner, é um exemplo disso. Lançada no disco *Ao Vivo* (1983), de Milton, sua melodia havia sido criada por Wagner para o documentário *Jango* (lançado em 1984), de Silvio Tendler²⁰, que narra a trajetória política de João Goulart até ser deposto pelo golpe. Depois disso, Milton escreve uma letra inspirada nas lembranças do velório do estudante Edson Luís. A juventude, já saturada do regime militar, abraça a canção, que vira uma espécie de hino entre os estudantes e tema do movimento Diretas Já. Enquanto assistia novamente ao videoclipe, me lembrei dos muitos momentos em que Márcio Borges fala sobre a ditadura militar em seu livro e de momentos das entrevistas em que esse período se mostrou presente e marcante na vida dos meninos do Clube da Esquina, como o terror, durante décadas, atravessou suas vidas.

CORAÇÃO DE ESTUDANTE
Milton Nascimento e Wagner Tiso

Quero falar de uma coisa
Adivinha onde ela anda

²⁰ Originalmente, a música foi batizada como *Tema de Jango*, já que foi criada para ser trilha sonora do documentário de Silvio Tendler. O novo nome, tirado de uma flor muito comum em Minas, foi dado por Milton depois de colocar letra e fazer da música uma canção.

Deve estar dentro do peito
 Ou caminha pelo ar
 Pode estar aqui do lado
 Bem mais perto que pensamos
 A folha da juventude
 É o nome certo desse amor
 Já podaram seus momentos
 Desviaram seu destino
 Seu sorriso de menino
 Tantas vezes se escondeu
 Mas renovam-se a esperança
 Nova aurora a cada dia
 E há que se cuidar do broto
 Pra que a vida nos dê flor e fruto

7- Eu organizo um movimento?

Nivaldo Ornelas, em sua entrevista, afirma que, diferentemente do Tropicalismo, o Clube da Esquina foi um “movimento essencialmente musical, silencioso em relação à atuação política”, mas continua:

É claro que tá implícito na música o que você pensa, o que você sente. Mas não se falava muito não. Essa era a grande verdade. Não tô dizendo que deveria ter falado. Não sei. Mas quem realmente falou foram Caetano, Gil e companhia. Geraldo Vandré. Que apanharam. Sabe, que encararam. Porque não é só música, né? A vida, tudo, é política. A atuação real é política. Isso é o que eu acho.

Já Wagner Tiso, fazendo uma breve leitura da atuação política dos integrantes do movimento, conta que a maior parte era, geralmente, neutra, mas que alguns deles, como Márcio Borges, Ronaldo Bastos e ele próprio, sempre tiveram uma tendência à esquerda.

Eu sempre quis ser de esquerda. Eu, quando cheguei no Rio, fiquei muito simpático ao PT, fiquei amigo do Lula, mas ainda não era amigo. E a gente se ofereceu pra colher assinatura porque tem que ter um número de assinaturas pra existir um partido. Então eu sou um dos fundadores, porque eu sempre vi a esquerda, pro povo, muito mais vantajosa do que a direita, né? A direita é muito boa pra quem é de direita. A esquerda, muito boa... Né? Então eu sempre tive essa tendencia, mas eu não tinha letra pra mostrar, pra falar. Mas eu tive essa tendência, então procurei agir, agir como uma pessoa de esquerda, embora eu não fizesse letra. Mas o Marcinho, como é um grande poeta, ele botava, né? Ronaldo também. O

Fernando já era mais poético mesmo. Mas o Marcinho e o Ronaldo tinham aquela pitada assim de... cutucava. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

Para Murilo Antunes, o período da ditadura civil-militar foi marcante em suas criações poéticas-musicais:

Tem umas coisas, que daí já é evolução do meu trabalho, que é a parte política, né? Que eu acho que tem que... Tem a ver também. Você tá falando de som, né? O som das botas da ditadura, entendeu? As injustiças que fizeram com o Brasil e tal. Essas coisas todas tem a ver, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Nelson Angelo, reforçando a ideia de que a atuação política pode se dar de diferentes formas, afirma que a música era sua espada, sua arma, e lembra de momentos marcantes daquele período, quando se deu conta disso e de seu papel naquela luta.



Figura 55: Uma das performances no grupo "A Tribo". Foto: Acervo Pessoal de Joyce Moreno

Ele e seus companheiros d'A *Tribo* também foram vaiados em festivais por aquele público que, à flor da pele, usava a vaia como uma forma de se expressar, de manifestar, de protestar. Mas a forma de interpretar e de lidar com as vaias foi bem diferente:

Embora Caetano tenha sido super vaiado em São Paulo, e ele, como uma pessoa da palavra, ele fez um discurso, sabe? Chamou todo mundo de careta, ficou indignado. Pra você ver como que é... É a mesma coisa, mas é o contrário. Ele ficou indignado, nós não. A gente ali estava... Sabe? Muito à vontade porque era isso mesmo. Era pra vaiar mesmo. "Vaia mesmo. Vaia sim. Vaia mais, vaia mais". Querendo dizer o mesmo protesto. Só que um era discursivo. Não. Discursivo é uma palavra pejorativa, né? Era falado. E o outro era sonorizado. Entendeu? Que significava a mesma coisa.

É sempre pela música, sempre pela música. Eu nunca participei com um cunho político, embora tivesse. Porque a gente... São coisas atávicas, né? Que pegam na gente e que você não consegue se livrar, entende? Não consegue mesmo. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Durante as entrevistas com Murilo Antunes, Nelson Angelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Wagner Tiso, busquei ouvir de cada um o que era (e é) o Clube da Esquina para cada um deles, como eles se viam naquele contexto e como viam suas criações. Acredito que suas respostas para essa pergunta mereçam ser destacadas aqui. Para Murilo Antunes:

Todos têm o seu valor. Claro que a Bossa Nova foi um movimento definitivo porque ele modernizou a forma brasileira de compor, baseado no samba, no samba canção e tal. Isso é uma coisa. É uma coisa fundamental pra nossa música. A Tropicália eu vejo como um movimento assim de customização, mais de... A importância talvez é essa, de mostrar que são importantes as nossas raízes bregas, as explosões de costumes, de cabelos e coisa e tal. Coisas que a gente... Nós não temos essa veia. Aquele papo de que baiano não nasce, estreia. E foi todo concentrado ali com as pessoas da Bahia, com Nara Leão, com Torquato Neto, Capinam e tal - que é baiano. Mas são coisas que formaram uma... Que é diferente. A Tropicália... O rio tava muito manso, então precisava de uma corredeira. Aí eles pintaram bem. O Clube da Esquina não. Ele vem como nós, convivendo nas montanhas - as montanhas das Minas - e nos Gerais das planuras, né? Aí é outra história, são coisas mais duráveis, mais harmônicas.

O Toninho Horta fala que a nossa música, as harmonias, são como as montanhas, né? - as montanhas de Minas e tal. E eu acho que... Eu não sei, eu não tenho certeza de nada. E acho que ele tem razão nisso. São as paisagens que a gente vê. Por isso nós temos... A gente gosta de valorizar a natureza, que a gente tá no meio dela. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Para Nelson Angelo, diferentemente de outros movimentos que foram pensados, organizados, o Clube da Esquina nasceu de forma mais espontânea e despretensiosa:

E a questão do Clube da Esquina é uma coisa que começou sem existir, entendeu? Isso é a primeira coisa. A criação dessa história é isso. O quê que é? Nada. Era nada. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Nivaldo Ornelas, dando destaque à autenticidade da música do Clube da Esquina, afirma que:

A música do Clube da Esquina não parece com nada, ela é única. Ela é autoral de verdade. Aliás, a música de Minas Gerais, até hoje... Quando eu vou lá eu vejo - "caramba, os caras continuam fazendo". É diferente. Não é *jazz*, não é música erudita. Porque no mundo, a gente que já viajou muito, é o seguinte: todo lugar tem música erudita, tem *jazz* americano e tem folclore. O Brasil é um dos poucos países no mundo, assim como Estados Unidos, que tem música popular de qualidade, sofisticada, mas popular ao mesmo tempo. Sabe como é? O Clube da Esquina é assim. Você pega uma canção do Lô Borges, por exemplo, é muito bonito e é simples, é fácil. Essa é a diferença.

Coincidentemente agora tem um grupo de jornalistas ingleses que tá fazendo uma série de perguntas, como você, falando do Clube da Esquina e da música inglesa. Olha só que interessante isso. Só que o Clube da Esquina é antes. Quando pintou o primeiro disco do *Gênesis* no Brasil, o Clube da Esquina já tava a mil por hora. Foi em 1971, talvez. O Clube da Esquina é antes. É porque vinha da influência inglesa. Em Nova Lima tinha um... Inclusive eu tenho uma música que se chama *Nova Lima Inglesa*, falando disso. Tinha um bairro... Quando eu fui à Inglaterra, com o próprio Milton, eu lembrei de Nova Lima. Era a mesma coisa, aquelas casas brancas com janela azul, assim. Pouca gente sabe disso. Minas Gerais é muito Inglaterra, e mineiro é calado, desconfiado, parece muito com inglês. Mesma onda. Tá calado, mas tá sabendo.

Falavam que a gente era compositor inglês. É que a gente tinha influência da música inglesa sem ter ouvido música

inglesa. A gente, nesse período, mal tinha *Beatles*. Não sei se você sabe disso. Os *Beatles* apareceram em 64, 65, talvez, não sei. A gente já estava a mil por hora. A gente era garoto, adolescente, mas já estava a mil por hora. O primeiro disco do *Gênesis* eu ganhei, chamava National, em 71. Mas o que a gente fazia parecia demais com eles. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Toninho Horta, comenta sobre a contribuição do Clube da Esquina para a música brasileira e as futuras gerações:

A contribuição do Clube da Esquina já veio num avanço musical mais complexo, mais avançado, né? Tanto que foi o movimento dos anos 70 mais importante do ponto de vista musical - apesar de ter, por exemplo, o pessoal do Ceará, a vanguarda paulista, aí tem Tropicália. E o Clube da Esquina realmente se destacou nesse ponto de vista musical.

Eu venho viajando desde 76, então tem cinco décadas que eu tô divulgando a música de Minas Gerais. Então, por exemplo, eu tenho uma boa dose de culpa - boa culpa, né - do cenário de Minas ser tão forte, tão expressivo, do ponto de vista instrumental. Mas isso começou com meu irmão, começou com os músicos de jazz dos anos 60: Paulinho, Chiquito, Waltinho... Poxa vida! Marcio José, Dino, Plínio, Bosco, Bituca... Tanta gente, entendeu? Então... O próprio Marilton, Aécio Flávio. A gente só tá dando uma continuidade, acho que tem que ser assim. É igual àquelas corridas... Não tem essas corridas olímpicas em que o pessoal passa uma tocha um pro outro? E ela não para, fica acesa sempre, vai passando de um para o outro e é assim que o mundo gira.

Mas a música do Clube da Esquina tá aí, tá viva e as pessoas estão seguindo. É uma referência ainda pra muitas gerações ainda por vir, no Brasil e no mundo. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Wagner Tiso, recordando seu início de carreira e refletindo sobre o lugar que o Clube da Esquina alcançou com tempo, conta que, naquela época, sequer podia imaginar que aquele encontro de garotos para aprenderem e se desenvolverem musicalmente se tornaria um movimento:

Eu nem achava que era um movimento. Começamos a tocar lá no Edifício Levy, em Belo Horizonte, na escadaria ali, eu, Bituca, Marilton. Depois foi chegando o Lô, Marcinho. A gente tocava ali na escadaria, não pensava em nada, era mostrar música um pro outro.

Como o próprio Edu Lobo falou: “você faziam uma música que não era do Brasil, você trouxeram uma música que, naquele momento, não se tocava aquele tipo de coisa”. Não é que é melhor, é diferente. Eu vejo como uma música diferente do que se fazia na época. Mas era importante, aquilo ali... A gente ia mostrar o que a gente sabe fazer, né?

O Bituca chegou... Quando ele fez *Travessia, Morro Velho*, não sei que... É uma coisa que tem uma cara, uma cara, um ritmo diferente e tal. E aquilo, um monte de músicos em torno, variava aquilo, Toninho variava pra cá, Tavinho Moura pra cá. E assim ia, né? Uma variação em torno daquilo ali. Se tornou, formou-se um estilo, né?

E isso tem muito na nossa música, na nossa turma: todo mundo faz música com qualidade, sem pensar em sucesso. Tanto que qualquer um que você falar, Toninho, Bituca... Tocar, tocar, tocar. Mostrar. Agora... Aprender e mostrar, aprender e mostrar. Isso pra mim... Onde é que foi? Fui pra Nova Iorque ouvir o pessoal de jazz mesmo de fato. Morei um ano e tanto em Los Angeles pra ver o pessoal tocar, me misturar com eles e aprender. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

Atestando que o sucesso do movimento se deu não só pelos elementos em comum que ligavam seus integrantes, mas também pelas diferenças de estilos e de origens ali presentes, Toninho Horta, em sua entrevista, sobre as muitas esquinas da época.

Muita gente fala, assim, do Clube da Esquina: por que que deu certo? Eu acho que as esquinas eram tantas na época. Nos anos 60, assim, eram muitas esquinas em Belo Horizonte. Tinha as esquinas lá na Nova Suíça, dos Ornelas, família dos Ornelas. Tinha lá da Serra, com Ildeu Soares, com o Carlinhos e todos os irmãos lá...

Hoje em dia, claro, todos somos unidos, mas unidos separadamente. Cada um tem o seu trabalho, a gente não se vê muito, mas há um respeito mútuo muito grande e...

Tem vários projetos. Tem vários Clubes, né? O da esquina... Mas eu tenho o meu próprio clube também que vai bem. Meu clube é lá em casa, minha família, meus amigos, meus filhos, meu neto agora tá começando a tocar. E é isso aí. Obrigado por tudo. E vamos em frente. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

3 - DA JANELA LATERAL

1- Minas Gerais é muitas

“Minas Gerais é muitas”, já dizia Guimarães Rosa (1967):

Sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada. (ROSA, 1967, p. 3)

Sim, “são, pelo menos, várias Minas”. Com seus 853 municípios, em sua grande extensão territorial, além de possuir uma enorme variação climática, é um estado com uma grande diversidade cultural, resultado da influência de diferentes povos e tradições que ajudaram a moldar sua história e identidade. Para cada um de seus habitantes que cultivam a sua forte tradição criativa, Minas é ouro. Ali, os sons se misturam e se espalham seguindo o desenho do horizonte, em um incansável subir e descer de montanhas em busca do céu e do infinito. Entre suas principais influências culturais, podemos destacar a presença de comunidades indígenas, africanas e europeias, que trouxeram suas tradições e costumes para o estado. Isso se reflete em uma variedade de manifestações culturais, como a música, a dança, a culinária, as festas populares e as artes. Minas é terra do improvável: do raio de sol que corta as nuvens antes da tempestade, do pedaço de papel colado na testa que cura soluço e do mulato que compunha músicas de primeira qualidade no caminho entre a senzala e a sacristia. E o milagre musical do negro mineiro do século XVIII segue renascendo a cada dia, na confluência entre esquinas e ladeiras.

É conhecida como o estado onde se desenvolveu o barroco, entre o final do século XVII e início do século XVIII, considerado um dos mais expressivos movimentos artísticos do Brasil colonial. Se nas artes plásticas esse estilo é caracterizado pelo uso de elementos decorativos exuberantes, como esculturas em madeira, talhas douradas, pinturas em teto e paredes, entre outros - que foram utilizados na ornamentação de igrejas, capelas, casas e edifícios públicos -, na música, ele se caracteriza por uma fusão de elementos da música sacra europeia,

Company, que hoje tem outro nome. E os ingleses deixaram uma herança cultural forte. Eu pesquisei muito isso aí. Inclusive tem um vídeo chamado Memória das Minas, eu e Márcio Borges falando disso aí, da influência inglesa. Tanto que trem, né? Mineiro não fala muito trem? Trem é *train* em inglês. Uai sô é *Why Sir*. E vai por aí afora. E as estradas de ferro mineiras são todas inglesas. Essa forte influência da cultura inglesa em Minas Gerais é realmente muito forte. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Essa mistura de influências resultou em um estilo único e original, que reflete até hoje na diversidade cultural da região. A exemplo disso, temos a congada, manifestação cultural de origem africana que se desenvolveu em Minas Gerais a partir do século XVIII, resultado de uma mistura de elementos da cultura africana e da cultura católica, tendo sido trazida pelos negros africanos que foram sequestrados e escravizados para trabalhar nas minas de ouro da região.

Boa parte dos músicos do período colonial era de negros, figuras frequentes nas bandas de música, corais e orquestras. Com a Independência do Brasil, a lavoura cafeeira e o abastecimento das grandes cidades, cada vez mais fazendas grandes e luxuosas passaram a ser promotoras de eventos culturais no estado. Muitas delas mantinham conjuntos musicais e até bandas marciais com ensino formal de música, afinal, conhecimento teórico musical e habilidade instrumental significavam certo *status*. O que também contribuiu para diminuir assim a destinação religiosa da criação musical, que foi passando a ser desenvolvida também para fins de lazer e comemorações cívicas.

Murilo Antunes, em sua entrevista, recorda as aventuras do inglês Richard Burton, que, em 1867, desbravou o trecho do Rio das Velhas que vai de Sabará ao rio São Francisco, fazendo, em sua expedição, registros minimamente detalhados sobre a vegetação, a hidrografia e o relevo da região, sem deixar de lado traços culturais da população que ali habitava:

Eu fico lembrando de umas coisas, assim... Uns caras, uns historiadores. Tem um cara chamado Richard Burton - que não é o marido da Elizabeth Taylor -, que é um inglês espetacular. Ele fez esse trajeto do Rio das Velhas ao São Francisco. Ele foi o primeiro cara que fez isso. E fez também o caminho de Minas pra Goiás. Imagina isso lá em mil... As datas exatas eu não tenho na minha cabeça. 1800 e mais um pouquinho. 60, 70 e tal. E esse cara descreve... Tem um livro dele que ele descreve isso. Saindo do Rio das Velhas - o Rio das Velhas era todo navegável -, eles vão até Pirapora, até a Barra do Guaicuru. E

era navegável até ali. Você tem que mudar tudo porque tem aquelas pedras do São Francisco, né? Pra poder entrar no Rio São Francisco, que é outro tempo de navegação, é um rio mais forte, mas caudaloso. E ele, o Richard... ali ele teve que trocar. Ele conta, descreve muito bem isso. Ele conta que foi a maior tristeza dele que ele teve que trocar a tripulação porque ninguém na tripulação dele conhecia o São Francisco. Então eles tiveram que trocar os cozinheiros, os remadores... Ele conta que foi a maior tristeza porque ele já tinha “pego” a amizade desde aqui ó, do Rio das Velhas, aqui rio acima, né? É um espetáculo. E ele ia catando, assim, anotava as modinhas que o povo cantava em volta da fogueira, conversava com os padres. Ele falou que a primeira coisa que ele fazia era ir encontrar com o padre da aldeia, da vila. Os padres é que sabiam de tudo, das fofocas e das coisas sérias. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Apesar de a música ser elemento fundamental na dinâmica social do Curral Del - tendo, inclusive, antecipado a chegada da capital -, “juntamente com o banimento do arraial do mapa, foram também extintas as manifestações musicais espontâneas e tradicionais daquele lugar” (LANNA, 2016). No entanto, mesmo

com a vinda da comissão construtora, a chegada da massa de operários que vieram para edificar a cidade, e com o começo da chegada dos novos habitantes deste centro urbano, percebe-se que, como em toda povoação ou aglomerado humano, a atividade musical não se desvanece. (LANNA, 2019, p. 77)

Considerado o “rei da harmonia”, Toninho Horta, em meio à Praça Duque de Caxias, em Santa Tereza, Belo Horizonte, em sua entrevista encarou o desafio de dividir conosco suas impressões sobre a música desenvolvida em Minas Gerais:

A música mineira se divide em várias coisas, desde a... Pra não precisar voltar tanto, lá no Barroco mineiro, quando começou a coisa da influência da música brasileira com aquelas canções, valsas européias, na época do império. Depois começaram a surgir as modinhas, no início do século, o choro, o samba. E Minas se desenvolveu nesse tempo de uma forma muito particular. Os mineiros sempre gostaram muito de arriscar, aquela coisa de tentar, né? Aquela coisa do Manuel, o Audaz: “viajar é mais”...tentar e tal. E eu acho que a gente acabou... A música mineira acabou, nos dias atuais, se solidificando a nível nacional e até internacional. [...] E Minas Gerais tem sua identidade, as melodias com vários intervalos, né? Com as projeções de acordes diferentes das escolas de jazz no mundo, com uma poética também arrojada.

Então, assim, eu acho que Minas tá num bom lugar assim. É um dos estados mais significativos do Brasil. Aliás, a gente não pode ser tão bairrista assim. Tem Pernambuco que é muito forte, Amazônia, Rio Grande do Sul, a Bahia, Rio, São Paulo... Mas Minas tem suas características bem acentuadas e... A gente vem absorvendo as modinhas mineiras, as polcas, as valsas. Aí mistura o congado, mistura a simplicidade com a emoção mineira. A música mineira é isso. E a gente ter uma busca... Acho que as montanhas inspiraram, né? Altos e baixos. Então esses altos e baixos das montanhas também virou uma característica dos compositores - os intervalos são distantes, mas nem isso provoca uma dificuldade pra ouvir porque a harmonia é tão dentro da melodia, tão bem feita, bem construída, que pode ser, assim, aquela seresta de Diamantina - da primeira metade do século retrasado, passado, eu não sei. Mas assim, até os contemporâneos, né? Pessoal faz música com muita lógica e com uma inspiração. Cada um numa direção, né? (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Neste capítulo, iremos pensar as territorialidades em Minas Gerais, dando ênfase ao fazer musical no estado, principalmente na capital mineira, Belo Horizonte, e nas paisagens percorridas e vividas pelos integrantes do Clube da Esquina. Embora a cidade de Belo Horizonte tenha viabilizado o encontro dos músicos integrantes do Clube da Esquina, com suas trajetórias, origens sociais e geográficas e formações musicais diversas, foram muitas as paisagens habitadas, percorridas, vividas, por eles, que marcaram suas trajetórias, suas obras e, principalmente, a identidade de cada um.

2- Belo Horizonte

O título de capital de Minas Gerais, que até então pertencia a Ouro Preto tinha cinco territórios na disputa. Em 1893 foi decidido que Ouro Preto deixaria de ser capital mineira, pois o crescimento urbano na cidade não seria viável. Com isso, a população se dividiu entre os “mudancistas”, favoráveis à nova capital, e os “não mudancistas”, que preferiam que tudo continuasse como estava. Com a vitória dos “mudancistas”, uma comissão foi criada para decidir qual seria o melhor lugar para a capital planejada, tomando como critérios a localização do território - que deveria estar em uma região central do estado -, um bom clima, pouca incidência de doenças e terrenos propícios para seu crescimento. Cinco localidades foram

indicadas: Barbacena, Juiz de Fora, Várzea do Marçal, Paraúna e Curral Del-Rei. A primeira foi excluída por ter um relevo pouco atrativo e água de baixa qualidade. Juiz de Fora, apesar de sua importância econômica, foi considerada longe demais. Paraúna, hoje conhecida como Costa Sena - um distrito de Conceição do Mato Dentro-, também saiu da disputa sob a justificativa de ter um terreno acidentado e estar em área remota. Várzea do Marçal, na região de São João Del Rei, só perdeu por ficar localizada em um terreno considerado pantanoso. O Curral Del Rei venceu e, em 1897, apenas quatro anos depois da decisão, a nova capital foi erguida e nomeada Cidade de Minas Gerais, só passando a se chamar Belo Horizonte em 1901.

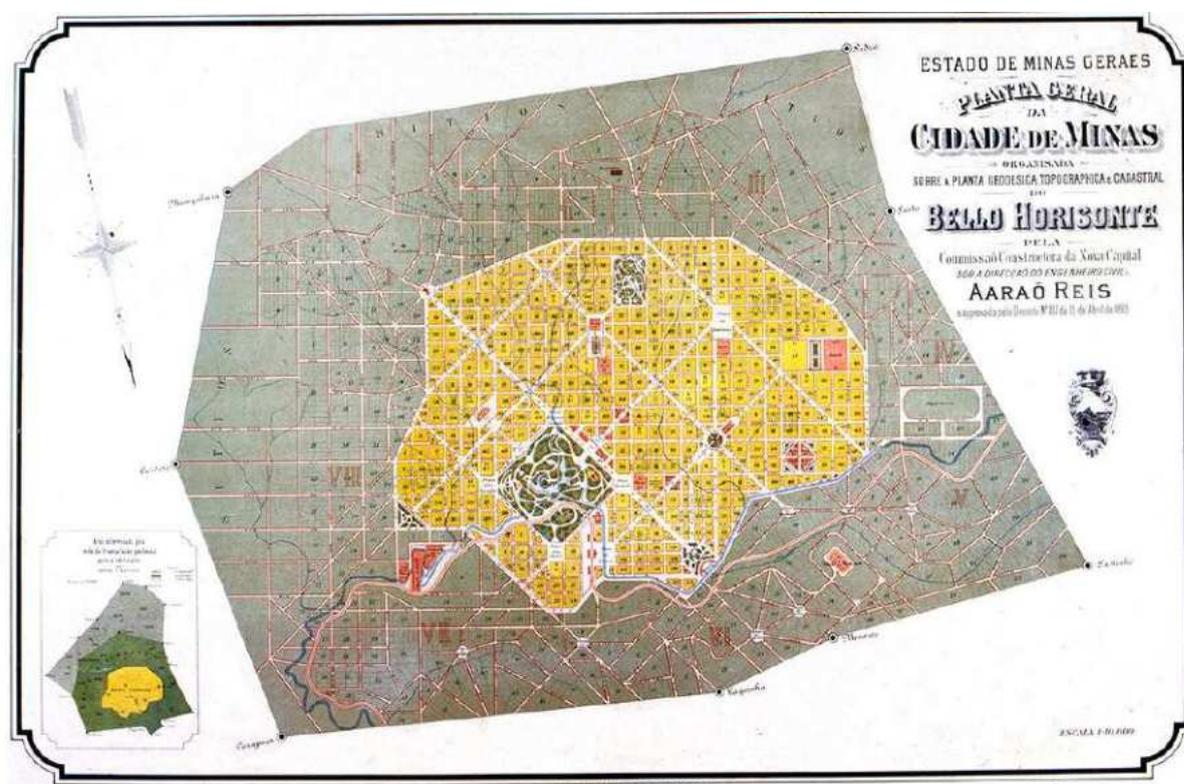


Figura 57: Planta geral da Cidade de Minas Gerais, elaborada por Aarão Reis e aprovada em 1895.
Fonte: <https://www.cmbh.mg.gov.br/camara/memoria/alteracoes-mapas>

Assim é que Belo Horizonte nasce sob o signo da unidade nacional. O Brasil da virada do século encontrou na Europa, em particular Paris, o seu ideal de civilização. A República recém-inaugurada nos trópicos, seguindo as orientações do imaginário político e urbanístico francês, promoveria uma profunda reforma urbana no Rio de Janeiro e planejará a transferência da capital de Minas Gerais, da antiga Ouro Preto para a então projetada “cidade de Minas”, posteriormente batizada de Belo Horizonte. Inaugurada em 1987, como parte

de um projeto mais amplo de construção da ordem social burguesa, civilizada e progressista, e orientada pelos princípios positivistas da política republicana, Belo Horizonte pretende não só promover a integração regional, mas também funcionar como símbolo do projeto de construção do Estado nacional moderno e republicano. (ROCHA, 2007, p. 184)

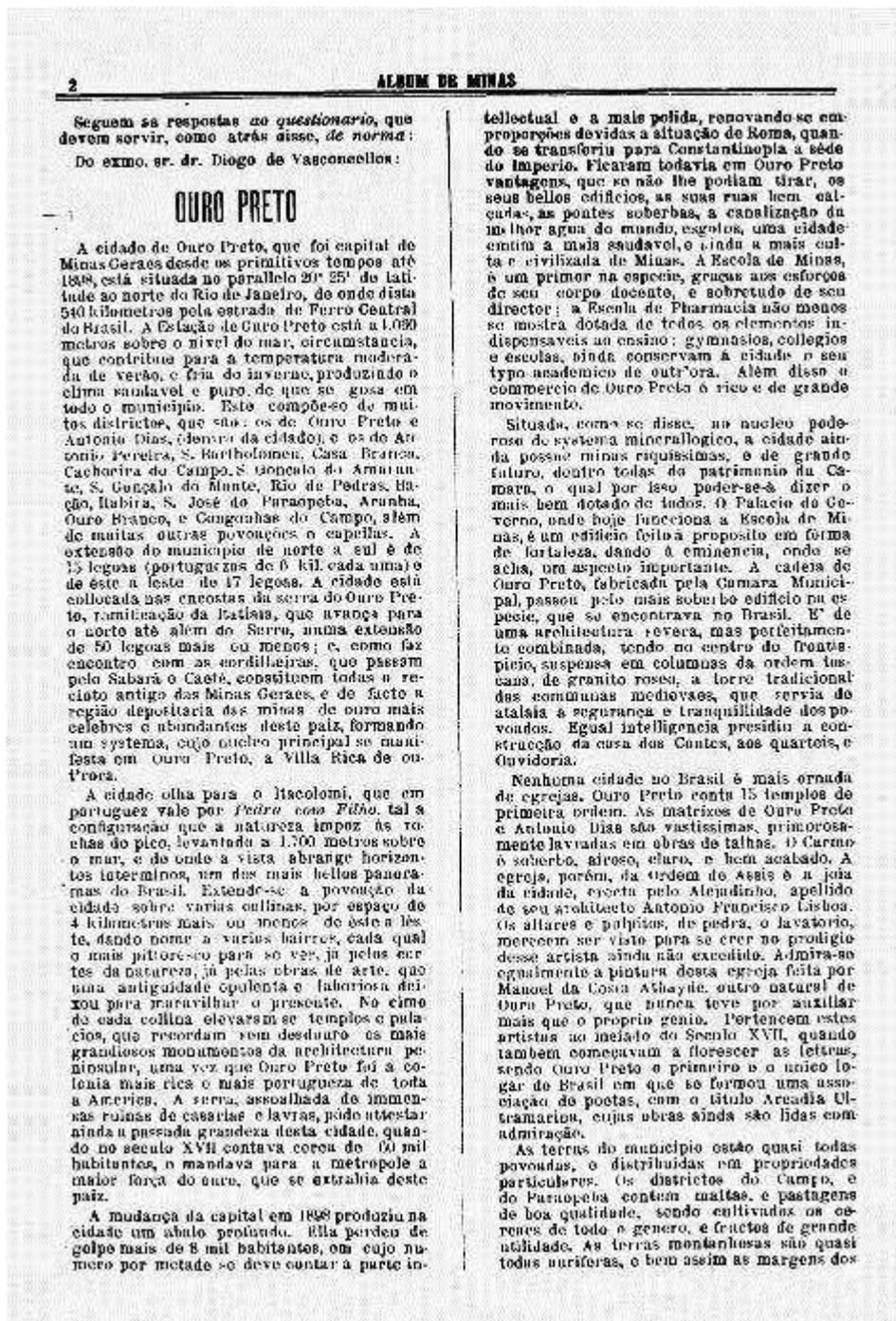


Figura 58: Jornal *Album de Minas*, 08 de 1903, ano 1, nº 1. Crônica do Dr Diogo de Vasconcelos sobre a mudança da Capital. HPEMG – JBH-7

A primeira atividade musical na nova capital, oficialmente registrada como o primeiro concerto de Belo Horizonte, ocorreu ainda antes da inauguração da cidade, em 7 setembro de 1895, logo após a solenidade que inaugurou o ramal férreo e o assentamento solene das pedras fundamentais dos edifícios públicos, realizada no mesmo prédio em que funcionou o Escritório Central da Comissão Construtora. Foi este concerto que inspirou Otávio Barreto, naquele mesmo ano, a fundar a *Sociedade Musical de Belo Horizonte*, primeira banda de música da cidade, que, mais tarde, passou a ser chamada *Lira Mineira* (Teixeira, 2007; Barreto, 1950; Penna, 1997).

A mudança da capital marcou o início de uma nova era para Minas Gerais, mas uma nova era cheia de contradições. Se, por um lado, a cidade, regida por ideais modernistas, vinha se tornando um importante centro cultural, político e econômico do estado e do país, indo em busca de liberdade, modernidade e progresso, em oposição - e até em repúdio - aos resíduos do colonialismo e até como reação ao conservantismo reinante em Minas Gerais; por outro, a estrutura do projeto adotado por seus idealizadores ainda seguia um modelo europeu.

Programada como se a sua construção fosse um passo para a liberdade, que significasse e simbolizasse a independência, o que se ouve nos primeiros concertos e recitais da nova capital são músicas oriundas do repertório da música erudita europeia, interpretadas por músicos europeus. O que nos faz pensar que os valores estéticos da elite desta população são externos a ela. (LANNA, 2019, p. 79)

Cientistas Sociais têm destacado frequentemente o dilema entre tradição e modernidade vivido por Belo Horizonte desde sua fundação. Gilmar Rocha, no artigo intitulado *Belo Horizonte sincretista: pequeno ensaio sobre a morfologia mental de uma cidade centenária* (2007), apresenta uma análise antropológica da cultura e da identidade da capital mineira, trazendo à luz essa contradição ali presente.

Segundo Rocha (2007), enquanto Ouro Preto estava associada ao imaginário político do Brasil Império, o projeto positivista do Estado Republicano se fez presente por meio da modernização e do desenvolvimento urbano revelado na cidade de Belo Horizonte. Embora a contradição entre tradição e modernidade, o velho e o novo, passado e futuro, seja recorrente na cidade desde a sua fundação, tal dilema foi se tornar mais dramático a partir dos anos de 1920, com o grande

desenvolvimento industrial e artístico que afetou grandes cidades do Ocidente logo após o fim da Primeira Guerra, levando-as a uma intensa onda de modernização.

Entre as décadas de 1940 e 1950, Belo Horizonte viveria um surto de industrialização que veio a se acentuar a partir dos anos de 1960. Afinal, como afirma Gilmar Rocha, “desde fins dos anos 1920, Belo Horizonte passaria por profundas transformações sociais, econômicas, políticas e arquiteturais, atingindo, nos anos 1970, o que os pesquisadores consideram como o seu processo de metropolização (ROCHA, 2007, p. 187).



Figura 59: Av. Afonso Pena, centro de Belo Horizonte, nos anos de 1960. Na foto, as VW Kombi chamam atenção. Fonte: <https://academiamineiradeletras.org.br/sem-categoria/nos-a-outra-rapaziada/>

Nos anos subsequentes à formação de Belo Horizonte, proliferaram bandas de música, militares e civis, que estavam sempre presentes nas festas da cidade. No entanto, durante suas primeiras quatro décadas, em Belo Horizonte, “diferentemente do Curral Del Rey, a música acontece em lugares determinados, cumprindo funções específicas como, por exemplo, compor as festividades e solenidades oficiais da

cidade assim como entreter a população que veio habitar a nova capital” (LANNA, 2019, p. 79).



Figura 60 - Região central de Belo Horizonte, 1962. Fonte: APCBH / Coleção José Góes

Isso porque a produção musical durante a construção de Belo Horizonte, assim como todo o movimento cultural, tinha como objetivo suprir as necessidades de socialização de seus habitantes oferecendo entretenimento para a elite, diversão para as classes populares e para os trabalhadores. E, como atesta Lanna (2019), na medida em que a cidade vai se configurando, sua sonoridade vai se transformando.

Aquela música que acontecia no arraial, que precedeu a existência da capital, residia, de maneira significativa nas bandas de música, que atendiam as cerimônias oficiais, informais, festejos populares etc.. Entretanto, estas bandas, aos poucos, cederam lugar a grupos musicais de câmara, a orquestras de bailes e orquestra sinfônicas, que atuavam nos saraus, nos clubes, no cinema, e instituições construídas especificamente para dar lugar à música. (LANNA, 2019, p. 80)



Figura 61: Orquestra de Bandolins formada por damas da sociedade belo-horizontina. Fonte: Acervo do Museu Abílio Barreto

Figura 62: Orquestra do Teatro Soucasseaux composta pelos músicos Antônio Sardinha, Silvestre Moreira, Agenor Noronha, Francisco Torres, Francisco Vieitas, Domingos Monteiro, Paulo de Souza, João Pereira da Silva, Eugênio Velasco, Neném Trajano, Rodrigo Miranda, Jerônimo Correia. Foto de 1900 – 1905. Fonte: Memória Musical de Belo Horizonte, s.d.



Logo, lugares de lazer e convivência, como clubes, salões para festas e eventos, teatros e cinema, foram sendo construídos para atender uma demanda de parte da elite de Belo Horizonte. A exemplo disso, o Theatro Municipal de Belo Horizonte foi inaugurado em 1909 com a apresentação da *Orquestra Sinfônica Mineira*, regida pelo clarinetista Francisco Nunes, aluno do compositor e maestro de obras sacras João Horta. Enquanto isso, as ruas da cidade e suas muitas esquinas, que já eram lugar de festividades, de encontros, de lazer, tornaram-se um lugar de entretenimento das classes populares, aquelas menos privilegiadas.

As festas particulares belo-horizontinas são anunciadas nos jornais com um forte tom de afirmação social, como não poderia deixar de ser de outro modo em se tratando de uma sociedade em vias de construção, sedenta por coesão. Os elos sociais entre os segmentos menores, como famílias e clubes, eram edificados principalmente por eventos íntimos (...) dessa maneira, a separação social propiciada pelas festas íntimas corroborava a segmentação proposta pelo traçado urbano (...) a vida privada era epifanizada não só nas residências particulares, como também nos clubes sociais, que do ponto de vista de seu fechamento a não sócios se assemelhava às casas de família. Valendo dizer que ambos são uma ideia, um fato social totalizante, dotado de forte componente moral. Espaços onde os membros são únicos e insubstituíveis e não apenas pessoas indiferenciadas que transitam pela urbes. Onde as regras são colocadas por meio dos laços afetivos e não por leis gerais e impessoais como na rua (LOTT, 2009, p. 46).

O advento do rádio no Brasil, em 1922, teve importante papel na formação do que veio a ser conhecido como cultura de massa - como podemos atestar no ensaio *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, publicado em 1936. Sua inserção no meio social possibilitou a veiculação dos mais diversos gêneros musicais. Em Minas, a primeira rádio surgiu em 1924 - era uma agremiação chamada Rádio Sociedade Mineira, que funcionava clandestinamente e em caráter experimental. Apenas em 1931 ela foi oficialmente inaugurada e em seu primeiro programa radiodifundido a música transmitida era de um trio regional formado por dois violões e um cavaquinho. Em 1927 nasceu a rádio Experimental Mineira, que, também em 1931, passou a ser chamada de Rádio Mineira. Depois delas, na mesma década, vieram a Rádio Inconfidência e a Rádio Guarani, ambas inauguradas em 1936. A chegada da rádio também teve um importante papel na

carreira de músicos da cidade e da região, na medida em que contratava em caráter permanente os seus próprios instrumentistas e cantores, que se tornavam verdadeiros ídolos nos programas de auditório.

As rádios tinham orquestras variadas, conjuntos regionais, corais, cantores solistas, maestros, arranjadores, compositores e tantos profissionais quanto fossem necessários para a criação e emissão dos programas musicais, radionovelas e humorísticos, que sempre tinham trilhas sonoras adequadas à sua ambientação (GOMES, 2011, p. 71).



Figura 63: Auditório da Rádio Guarani. Fonte: Revista Social trabalhista edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947)

Além disso, o advento do rádio foi um dos principais responsáveis pela instituição do gênero canção no panorama musical, não só em Belo Horizonte como em todo o país. Alberto Carlos de Souza (2016) nos lembra que

As cantoras do gênero popular, ao longo de sete décadas, encantaram gerações com suas vozes marcantes e interpretações memoráveis, o que as credencia a concorrer ao tão cobiçado título de “Rainha do Rádio”. Entre elas destacamos: Aracy de Almeida (Tenha Pena de Mim e Não Me

Diga Adeus), Nora Ney (Vai, Vai Mesmo, Menino Grande e Ninguém me Ama), Dalva de Oliveira (Olhos Verdes e Segredo), Elizeth Cardoso (Mulata Assanhada e Barracão), Isaurinha Garcia (Mensagem), Dolores Duran (A Noite do Meu Bem) [...] (GOMES, 2016, p. 32)



Figura 64: Revista Alterosa, nº 40, ago. de 1943. Fonte: Acervo do Arquivo de Belo Horizonte

Uma das cantoras de rádio de maior destaque em Belo Horizonte foi Eunice Fialho. Nascida em Montes Claros, no norte de Minas, fez sucesso em emissoras mineiras, como as rádios Inconfidência e Guarani, chegando a receber o título de *Rainha do Rádio*, nos anos de 1950, após votação popular. Nas entrevistas realizadas com os integrantes do Clube da Esquina, pude notar o quanto o rádio também foi importante para a formação musical desses jovens. A última entrevista gravada para este trabalho foi a de Wagner Tiso, realizada em sua casa, no bairro Humaitá, na cidade do Rio de Janeiro, onde vive desde os anos 1970. Ao dar início à transcrição, notei que “rádio” era, de fato, um meio de comunicação marcante dessa geração. Wagner, logo no início de sua entrevista, começou a lembrar dos

sons da sua infância e juventude, do que costumava ouvir, e o rádio, mais uma vez, se fez presente em sua memória:

Eu lembro que com o Milton Nascimento, o Bituca, a gente, todo fim de semana se reunia pra ouvir a Rádio Nacional, que tinha o programa do César Alencar, e cantava os sucessos da semana. Prestava atenção e tinha... Tito Madi, não sei que, Cauby - Cauby se tornou grande amigo meu. E passava semana, pra gente ouvir de novo a música no outro final de semana... A gente ficava, “aquela música que o Tito Madi cantou”. Seria no caso o Chove lá Fora. Ficava os dois “será que tá boa?”. A gente ouvia lá, quando a gente ouvia na outra semana, a gente, muito metido, dizia “acho que a nossa harmonia tá “mió”, né? (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

No final da década de 1950, com a popularização da televisão no país, o apogeu do rádio chega ao fim. Entretanto, diferentemente das previsões da época, a rádio não chegou a morrer, ela se modificou, assim como os lugares e espaços e, principalmente, a forma de viver a cidade. Lanna (2019) observa que, em Belo Horizonte,

o fazer musical estabeleceu pontos de ruptura com o plano estático e unidirecional concebido. De fato, a música, enquanto comportamento performativo envolve elementos além dos formais e estruturais, e, nesta perspectiva a prática musical é constituída de aspectos que extrapolam a música em suas dimensões estéticas; elas trazem em si aspectos tangentes às distintas experiências pessoais e sistemas sociais. Ou seja, os grupos musicais, os lugares do fazer a música, apesar de estarem inscritos numa intenção ordenadora, sustentam a possibilidade da transformação e da transgressão e coloca em contato o imprevisto. E ao colocar transforma e altera a ordem, estabelecendo um tipo de reorganização do espaço e dos lugares não previsto anteriormente. (LANNA, 2019, p. 112)

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998) propõe uma reflexão sobre a forma como os sujeitos utilizam e se apropriam dos espaços e práticas culturais que lhes são impostas pelo poder dominante. Para Certeau, tão importante quanto a norma, o instituído, a estrutura, é o mundo dos sujeitos que se apropriam, que reinventam seu cotidiano através de práticas, “modos de fazer”, com aquilo que lhes é dado pela ordem.

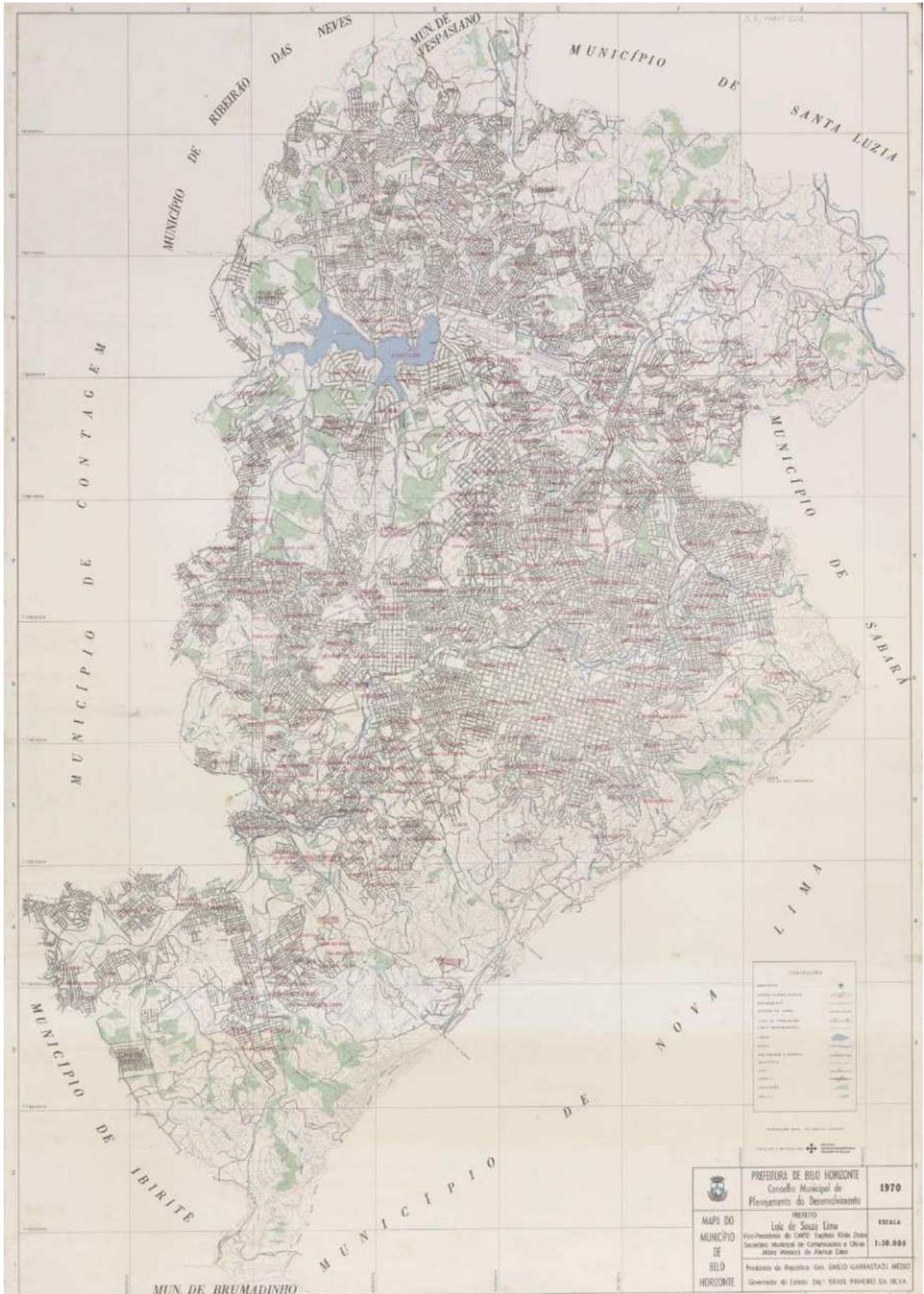


Figura 65: Mapa da cidade de Belo Horizonte nos anos 1970. Fonte: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos_docs/photo.php?lid=30

Homi Bhabba (1994) por sua vez, entende o território como uma construção social e cultural que ultrapassa seu sentido de espaço físico na medida em que é também uma construção simbólica criada e mantida por meio de discursos e práticas sociais, uma entidade dinâmica e relacional que é construída e negociada por diferentes grupos sociais que compartilham um espaço comum.

Em Belo Horizonte, pouco a pouco, as ruas são reapropriadas, tornando-se também espaço de lazer, de socialização e de encontros, onde a música vai se fazendo cada vez mais presente. Dessa forma, o acontecimento musical se configura criando novos espaços na cidade, e seus agentes, os músicos, vão criando também novas formas de socialização e até mesmo de buscar seu ganha pão e realizar seus sonhos.

3 - Encontros e despedidas

Foi na década de 1960 que Belo Horizonte se tornou cenário de alguns dos encontros mais significativos da história da música brasileira. O movimento musical que ficou conhecido como Clube da Esquina nasceu do encontro de jovens músicos e poetas sonhadores que tinham em comum, principalmente, uma forte relação com o território que os abrigava. Nas palavras de Garcia (2000), a expressão Clube da Esquina

[...] remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrando de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira. (GARCIA, 2000, p. 13)

A própria palavra “esquina” nos remete à ideia de território, de paisagem urbana, de local de encontro, de brincadeiras, lugar de encruzilhada.

[...] A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível a subversão de certo planejamento urbano, que quer lhe imputar

apenas o papel de conformar a articulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna espaço “aberto”. (GARCIA, 2000, p.13)



Figura 66: A esquina da Rua Paraisópolis com Rua Divinópolis, no bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte. Foto: Marden Couto / Turismo de Minas

As paisagens, como podemos ver em Tim Ingold (2021), estão intimamente relacionadas à temporalidade; são histórias e nos oferecem formas de narrativas. De acordo com Ingold, a paisagem não indica um mundo externo e acabado, independente dos seres que o habitam, tampouco imagens ou ideias sobre ele, mas ela é tão produzida por nós quanto somos produzidos por ela, por meio de processos materiais e cotidianos. Como afirma Ingold:

Um lugar deve seu caráter às experiências que proporciona àqueles que passam algum tempo lá — às vistas, sons e até cheiros que constituem sua ambiência específica. E estes, por sua vez, dependem dos tipos de atividades nas quais seus

ocupantes se envolvem. É a partir desse contexto relacional do envolvimento das pessoas com o mundo, no modo ou qualidade de se ocupar da habitação, que cada lugar tem seu significado único. Assim, ao passo que, com o espaço, os significados estão ligados ao mundo, com a paisagem eles são lá resgatados. (INGOLD, 2021, p. 119)

A paisagem existe justamente entre o interno e o externo, entre o “dentro” e o “fora”, contrariando esses dualismos na medida em que une experiência, pensamento, tempo e vida, constituindo assim um “espaço intersubjetivo marcado por nossas representações mentais” (INGOLD, 2021, p. 191). E perceber, viver, uma paisagem, segundo o antropólogo, equivale a um ato de memória que se relaciona com o envolvimento e a circulação em um ambiente repleto de passado. “Em suma, a paisagem é o mundo como conhecido por aqueles que nele habitam, que nele ocupam seus lugares e percorrem os caminhos que lhes conectam” (INGOLD, 2021, p. 120).

A construção de paisagens ocorre como recurso poético para dar forma a experiências entre tempos – desde o tempo passado da memória até o tempo futuro da imaginação. Paisagens (*landscapes*), como define Tim Ingold (2015) são registros – reais e imaginários, pessoais e coletivos – da passagem do tempo e da experiência da vida. (LIMA, 2021, p. 332)

Uma cidade, assim como uma paisagem, revela a capacidade dos seres humanos em se apropriarem do território e dos espaços nele construídos. A experiência da vida na cidade é constituída por um intercâmbio de ideias, ideais, origens, e, fundamental para essa experiência é o convívio com a diversidade, com a pluralidade de experiências, os choques de valores e de culturas, e esses conflitos entre tradições. Espaço de intersecção entre culturas, campo fértil para o cultivo da diversidade e do intercâmbio cultural, além de constantemente receber o novo, a cidade é também “lugar de alternância dos antigos padrões e das relações com eles” (SOUZA; REIS; OLIVEIRA, 2015).

Além de proporcionar o confronto de opiniões, o convívio urbano expõe a dimensão das diferenças. No espaço urbano, o cosmopolitismo cruza-se com o nacionalismo, o universo é enxergado pela lente do específico. É na cidade que novas temáticas surgem e polêmicas são provocadas e onde se encontram possibilidades de alteração constante, de rupturas e continuidades, de diversidades e especificidades, de busca de

tradições e identidades, de tensões e interações do local com o global. No fenômeno artístico é possível, portanto, reconhecer conceitos e valores que o artista tem em relação à sociedade da qual é parte. Defronta-se, assim, com um duplo ofício: mostrar a aldeia para referenciar-se ao universo, desvendar-se para colocar em cena o outro, falar de si para evidenciar um povo, em um movimento contínuo e em dois sentidos: do específico para o genérico e do macro para o micromundo. É uma manifestação de como o sujeito enxerga e pensa o mundo que o cerca, mas não é expressão apenas da visão do indivíduo e sim das relações dele com os outros indivíduos e com as coisas, ou seja, o artista convivendo em uma sociedade complexa. (SOUZA; REIS; OLIVEIRA, 2015, p. 10)

Murilo Antunes, poeta que só ele, em sua entrevista tratou de tecer comparações entre as paisagens que conheceu e seus frutos, suas cores e atmosferas.

Essa é uma referência na minha vida fundamental, pelo sabor, pela cor. É primordial: é a flor do pequi - voltando à referência da natureza. A flor do pequi é espetacular de linda. Se você pegar uma referência dela - no Google, seja onde for - você vai ver que beleza. Agora, como as coisas da vida, ela é uma beleza efêmera - se você tirar do pé ela morre logo, ela murcha. Entendeu? A beleza tem que ficar no seu lugar. E é um pré-pequi, né? A flor tá lá, daí a pouco vem aquela maravilha. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)



Figura 67 - A flor do pequi. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/803470389754635135/>

A paisagem física da natureza e tal. Eu achei muito bonita a cidade. Como eu estava falando da atmosfera. Montes Claros, era uma atmosfera amarela. Belo Horizonte era uma atmosfera azulada. Pela altura da cidade, pelas montanhas, a vegetação. Era muito... Eu achei muito linda. Como é. É uma cidade bonita até hoje, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Vários dos integrantes do Clube da Esquina passaram por esse processo de mudança, de reterritorialização. Mas, atestando que o melhor da experiência são os encontros, Murilo termina seu relato apontando qual é a maior qualidade de BH, para ele:

O barato disso é que foi em Belo Horizonte que eu conheci meus parceiros. Além do Beto - Beto eu tinha conhecido lá, mas ele não compunha e nem eu, a gente veio a fazer isso tudo aqui. E aqui que eu conheci Tavinho Moura, Márcio Borges, Fernando Brant, né? E mesmo Ronaldo Bastos, que vinha muito aqui. E era a nossa turma.

Enquanto uns se despediam da sua terra natal, de sua gente, indo em direção a um novo território, outros tinham Belo Horizonte como berço e, em suas entrevistas, entregaram seu amor pelas memórias de sua infância na cidade, como é o caso de Nelson Angelo:

Fácil e agradável falar sobre isso. Eu nasci em Belo Horizonte. Eu viajava pra Ponte Nova sempre, como eu falei, e eu ia ou de trem ou de carro. E quando eu punha o ouvido encostado na janela, eu começava a ouvir música, eu ouvia uma música que, sem querer, eu ia guiando. Um coro, às vezes um solo, que eu ia guiando. O que eu pensava eles faziam, mas eu não percebia isso. Até que um dia falei: “mas isso aí é compor”. Eu compunha já desde menino. [...] Eu comecei a estudar violão, estudei 3 anos de violão clássico lá em BH; depois disso eu comecei a me interessar por música popular, porque lá em Ponte Nova eu ouvia muito. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Nivaldo Ornelas, recorda com carinho de sua infância no bairro onde cresceu, em BH, e de algumas das manifestações culturais daquele tempo:

Ali é muito bom pelo seguinte. Ali é minha infância. É muito rico aquilo ali. Aí, realmente eu não sei se todo lugar era assim. Lá era muito rico. A gente curtia a vida. Era classe média mais

baixa, periferia. Eu morava na Nova Suíça, não sei se você conheceu esse lugar. Periferia. Mas era uma maravilha, cara. E a gente via tudo de perto: música infantil, folia de reis, congado, música religiosa nos conventos... Minas Gerais era cheio de conventos. Aquelas missões né? Pra todo lado tinha convento. E a religião católica dominava. A Semana Santa era um horror, aquele silêncio. Socorro! (entrevista realizada no dia 09/05/2023)



Figura 69: Ponte do Bonfim, em Nova Lima (onde cresceu Nivaldo Ornelas), no ano de 1947.

4- Outras Esquinas

Foi andando de ônibus por Belo Horizonte com o Sérvulo Siqueira que Bituca foi apresentado a Fernando Brant, colega de sala de Sérvulo no Colégio Estadual. Dali, Bituca e Fernando já saltaram em frente ao Edifício Maletta com o intuito de tomar umas cervejas e prosseguir com a conversa agradável que começaram no ônibus. A grana era curta: só dava para pagar duas cervejas e um ovo cozido. Ainda assim, os frutos desse encontro renderam a poesia de uma vida. Passaram a tarde

inteira conversando. Fernando era um cara muito agradável, simpático, sorridente, bem-humorado, bom de bola. Ele ainda gostava de poesia, recitava de cor versos de Garcia Lorca e Fernando Pessoa, o que encantou Bituca, que, antes de se levantarem perguntou a Fernando se ele escrevia poemas como os que acabara de recitar. Fernando respondeu que não, Bituca disse, pois, que deveria começar. E então combinaram de se encontrar num outro dia para realizar a empreitada. Nelson Angelo conta que:

O Bituca falou assim: 'Nossa! Você tem que conhecer um cara que eu conheci ontem ali e coisa e tal e que trabalha no juizado de menores'. E eu falei: 'claro, ué. Vamos lá'. Passamos lá pra pegar o Fernando. Aí já viu, né? Pegou uma vez, nunca mais largou. Fernando para sempre. Fernando é um cara tão especial que ele foi cedo e que qualquer hora que ele fosse, se ele vivesse 200 anos, todo mundo ia achar que foi cedo. Então ele abraçou... Além de ser um poeta, um escritor de letra de música inigualável - tem diferente, mas igual não tem - ele era uma pessoa muito engajada nas coisas. E dessa cabeça foi chegando mais gente. Isso é uma coisa que é bíblica na história do Clube da Esquina. Quem souber outra história que conte e prove porque não tem. Foi essa história que houve. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

O trio estava formado. Ligados pela amizade e pelo zelo nutridos por Bituca, Fernando e Márcio logo se tornaram amigos também. A essa altura, Bituca já criava um tema após o outro estimulado por seus amigos, por suas rodas de conversa e de criação.

Ainda nos anos de 1950, músicos da noite de Belo Horizonte passaram a se reunir em uma esquina que passou a ser chamada de Ponto dos Músicos. uma esquina - uma outra esquina - formada entre a Avenida Afonso Pena e a Rua Tupinambás, onde, nos anos 1950, os músicos se reuniam entre o fim da tarde e início da noite para arrumar trabalhos. Marilton, o filho primogênito dos Borges, apaixonado pela música desde criança, na adolescência já tocava e cantava em bares, substituía músicos, e por isso era frequentador do Ponto. Toninho Horta lembra que:

O Café Palhares ficava a poucos metros dali, na Tupinambás, onde iam tomar café e, mais à noite, uma cerveja. O calçadão da Afonso Pena ficava lotado, dezenas de músicos trocando ideias e contando piadas até a chegada de empresários e

colunistas sociais que iam até o Ponto procurar conjuntos pra tocar em bailes, festas e horas dançantes, as chamadas 'gigs' hoje em dia. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

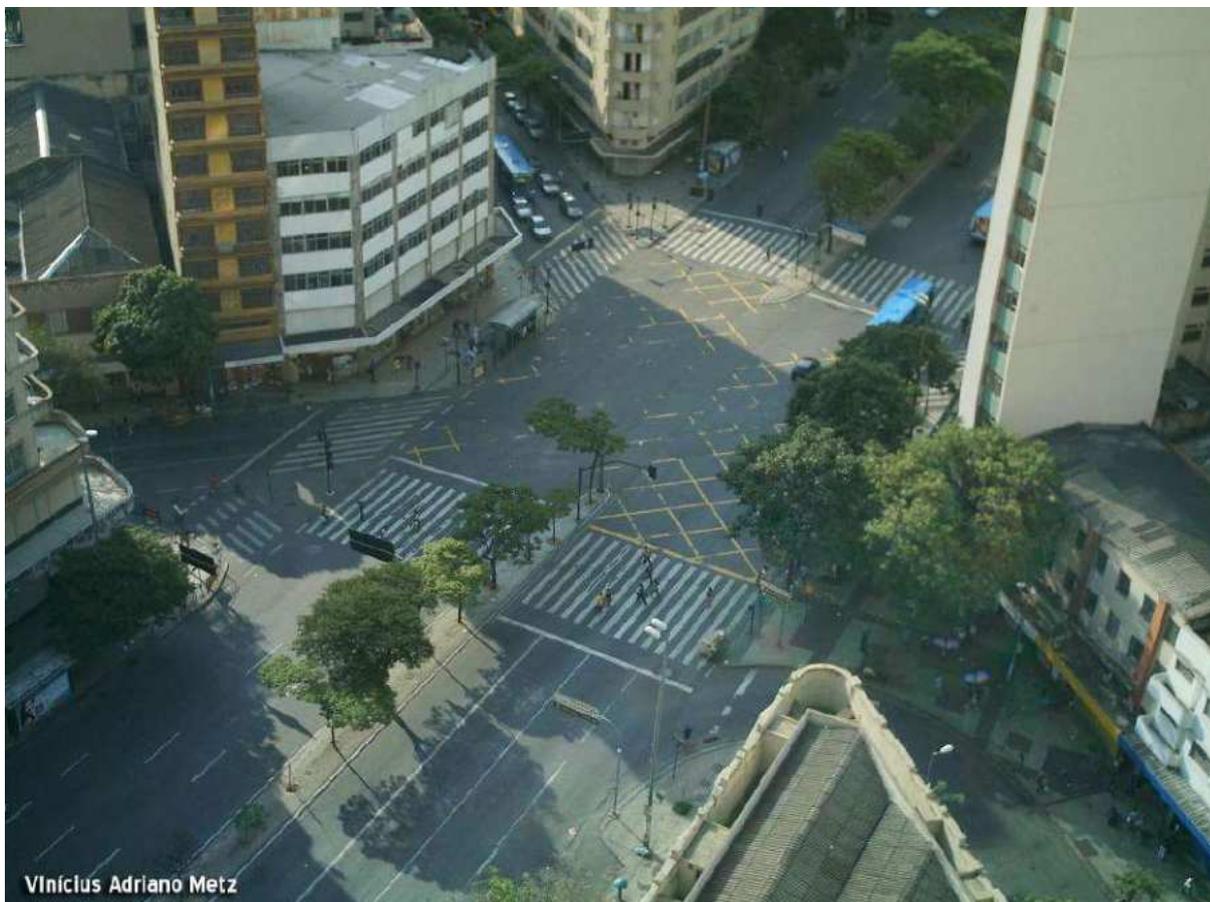


Figura 70: Vista recente do cruzamento da Av. Afonso Pena com Rua Tupinambás, no centro de Belo Horizonte. Foto: Vinicius Adriano Metz

Quando chegou a Belo Horizonte, Bituca passou a trabalhar como datilógrafo num escritório das Centrais Elétricas de Furnas, no vigésimo segundo andar de um arranha-céu na praça Sete, a dois quarteirões do Levy.

Foi no Ponto dos Músicos que Márcio Borges, Wagner Tiso e Milton Nascimento conheceram algumas das pessoas que mais exerceram influência em suas vidas, naqueles dias, entre elas, o músico e compositor Pacífico Mascarenhas. Essa esquina não ficava em Santa Tereza, entre as famosas ruas Divinópolis e Paraisópolis, mas no centro da cidade, e era ali que empresários artísticos da época, chefes de orquestras e proprietários de restaurantes e casas noturnas iam procurar por músicos para tocarem em seus eventos, como atesta o relato de Marilton Borges em seu livro *Memórias da Noite* (2004):

A partir da 16, 17 horas, nossa tribo ia chegando; devagarinho e aos poucos, todos os espaços da calçada eram ocupados por pessoas quase todas jovens e aparentemente desocupadas, que, entre alguns olhares cheios de cobiça dirigidos às mocinhas passantes, começavam a tratar do principal assunto das diversas rodas que iam se formando: a música. A maioria dos presentes usava calças escuras e camisas brancas e eu explico a razão da coincidência: naquele tempo, os trabalhos eram acertados, praticamente, no mesmo dia de sua realização, e para quase todos havia a exigência do paletó e da gravata, que nos eram emprestados, então, pelos chefes de conjuntos e orquestras. Dono de banda que se prezasse era obrigado a possuir um arsenal de paletós e gravatas de todos os tamanhos e cores possíveis e imagináveis, pois tais artefatos sobre a roupinha padrão se constituíam num uniforme pra Glenn Miller nenhum botar defeito, ainda que geralmente, sou forçado a admitir, a combinação daquela miscelânea de tons tendesse mais para o brega do que para qualquer outra coisa. (BORGES, 2004, *online*²¹)

Segundo Márcio Borges, centenas de músicos passaram pelo Ponto dos Músicos desde os anos 50. Em seu livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina* (2019), ele cita como frequentadores do Ponto dos Músicos importantes nomes da música em Belo Horizonte - como Pascoal Meirelles, Helvius Vilela, Márcio José, Paulo Horta, Boscão e Aécio Flávio - e ainda conta que, a partir do início de 1960, novas figuras passaram a aparecer por lá, entre elas, Milton Nascimento e Wagner Tiso, recém-chegados do sul de Minas Gerais. Foi ali, no Ponto dos Músicos, que seu irmão Marilton passou a ter fortes afinidades com Bituca, que logo passou a frequentar sua casa para ensaiar. Perguntado sobre o Ponto dos Músicos, Nivaldo Ornelas respondeu que

Não ia lá. Isso era para o pessoal mais do baile, a gente tava em outra. Marcinho fala isso mas ele próprio provavelmente não foi, ele ouviu falar. Já discuti isso com Marcinho, falei: “Marcio, você não frequentou esse lugar”. Ele acha que a gente ia lá, mas não ia. A gente queria uma outra coisa. Tinha o pessoal que tocava na noite, no baile. Ocasionalmente a gente até fazia isso, mas pensando em andar pra frente, outro lance. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Atestando a teoria de Michal Pollak (1992), que afirma que “os diferentes elementos da memória, bem como os fenômenos de projeção e transferência [...] podem ocorrer dentro da organização da memória individual ou coletiva” (p. 203),

²¹ <https://bardomuseuclubedaesquina.com.br/o-ponto-dos-musicos/>

que “a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (p. 204). foi curioso notar, durante minhas entrevistas com os compositores, que, embora eles partilhem de inúmeras memórias, cada um se recorda de certos fatos de uma maneira diferente. Wagner, por sua vez, buscava seu sustento nos bailes da vida. Para isso, vivia no Ponto dos Músicos:

Eu ia todo dia. O Márcio Mallard não ia. O Nivaldo estudava música na polícia e a gente frequentava o Ponto dos Músicos de tarde. O Nivaldo ia direto pro Clube Berimbau tocar e tal.

Porque eu ia pro Ponto dos Músicos pegar baile, né? Qual a diferença? Nivaldinho, querido, tinha a família dele lá, ele vivia com a família, com o pai, com a mãe, com os irmãos, na Nova Suíça. Eu *tava* chegando de Três Pontas, precisava de dinheiro. Eu e o Bituca, a gente ia pro Pontos dos Músicos. Aí já passava lá um chefe de orquestra e falava assim: “preciso de um pianista pra sábado à noite, tem algum aí?” (*Levanta o dedo*) “Eu, eu”. Ponto dos Músicos é isso. Aí um dono de orquestra passava e falava: “meu pianista tá com...foi internado, não sei o que” ou “tá não sei onde”. “Preciso de um pianista pra sábado”. Ele passava lá, parava o carrinho. “Quem toca aí piano?” “Quem toca não sei que?” O Nivaldo, acho que não participou muito disso não, eu participei intensamente. Tanto lá como quando eu vim pro Rio, eu procurei o Ponto dos Músicos aqui também. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

5- As ruas da cidade

Na planta da cidade de Belo Horizonte foi estabelecido que as ruas no centro da capital localizadas dentro do espaço delimitado pela Avenida do Contorno receberiam nomes dos estados brasileiros e nomenclaturas indígenas. As paralelas seguem a ordem crescente dos estados - dos mais ao sul para os mais ao norte do Brasil - e são cortadas pelas ruas com nomes de comunidades indígenas. Assim, em uma caminhada atenta pelo centro de Belo Horizonte, iremos nos deparar com as ruas Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo, Av. Amazonas, etc., e por Tupinambás e Aimorés - “*todos no chão*”. Em uma matéria do jornal R7, assinada por Regiane Moreira e publicada em dezembro de 2021 em comemoração aos 124 anos da capital, o professor e geólogo Alexandre Bosagli explicou que o plano da

comissão construtora era de “criar um espírito de nacionalidade, dentro da república recém-criada. Então, adotamos em Belo Horizonte o nome dos minerais, dos indígenas, cidades, estados, rios”²². Bruno Viveiros Martins, em matéria para o jornal *O Tempo* publicada em maio de 2023, sobre as ruas e os nomes da cidade de Belo Horizonte, explica que

Dispostas perpendicularmente, as nações indígenas se entrelaçam aos Estados da união, espécie de síntese da nacionalidade brasileira que viria a ser firmada pelo engenho republicano. Síntese um tanto artificial, em vista do modo como os indígenas foram dizimados, ao longo do processo de ocupação do país.

Dessa maneira, a existência indígena a nomear as ruas da cidade ganhou um status de uma dívida que nunca foi paga, contraída com um povo que, ao longo do tempo, foi sistematicamente apagado da civilização brasileira. (*online*²³)

As ruas de uma cidade, assim como os nomes que carregam, também podem ser vistas como um lugar de memória e nos servem como exemplo de como a memória coletiva, além de sofrer flutuações em função do momento em que é articulada, “as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p. 204). Em *Memória e Identidade Social* (1992), Pollak afirma que

Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (POLLAK, 1992, p. 204)

Pollak aponta como exemplo as datas oficiais, que são estruturadas do ponto de vista político, mas os nomes escolhidos para cada rua da cidade também é um exemplo claro disso, na medida em que revelam preocupações pessoais e políticas do momento, mostrando que a memória é um fenômeno construído (1992, p. 204). As ruas da cidade também são capazes de evocar memórias, mesmo aquelas construídas a partir de interesses políticos. E o encantamento de uma esquina pode

²² *online*:

<https://noticias.r7.com/minas-gerais/bh-124-anos-entenda-a-ordem-por-tras-do-nome-das-ruas-do-centro-12122021>

²³ <https://www.otempo.com.br/opiniaio/artigos/as-ruas-e-os-nomes-da-cidade-1.2866701>

morar justamente na intersecção entre nomes indígenas e estados brasileiros. Márcio e Lô Borges explicam como ninguém:

RUAS DA CIDADE

Lô Borges e Márcio Borges

Guaicurus, Caetés, Goitacazes
 Tupinambás, Aimorés
 Todos no chão
 Guajajaras, Tamoios, Tapuias
 Todos Timbiras, Tupis
 Todos no chão
 A parede das ruas não devolveu
 Os abismos que se rolou
 Horizonte perdido no meio da selva
 Cresceu o arraial, arraial
 Passa bonde, passa boiada
 Passa trator, avião
 Ruas e reis
 Guajajaras, Tamoios, Tapuias
 Tupinambás, Aimorés
 Todos no chão
 A cidade plantou no coração
 Tantos nomes de quem morreu
 Horizonte perdido no meio da selva
 Nasceu o arraial, arraial
 Passa bonde, passa boiada
 Passa trator, avião
 Ruas e reis
 Guajajaras, Tamoios, Tapuias
 Tupinambás, Aimorés
 Todos no chão
 A cidade plantou no coração
 Tantos nomes de quem morreu
 Horizonte perdido no meio da selva
 Cresceu o arraial, arraial

Uma das ruas de Belo Horizonte mais significativas do ponto de vista cultural é a Rua da Bahia, localizada no centro da zona urbana da cidade. De acordo com Lanna,

Esta Rua, de número 26 no plano original da cidade, deveria servir como um corredor de acesso, facilitador do caminho do ir e vir do poder, pois ligava o centro da cidade ao polo administrativo da capital, a praça da Liberdade, onde se situavam as secretarias do Estado e o próprio palácio do governo. Na outra ponta dessa rua, estava a Estação Central de Trens, em torno da qual se instalou a zona boêmia da

cidade. À medida que a cidade foi se tornando viva, e ocupada por seus habitantes, esta mesma rua representou a materialização das subversões que o uso consignou no projeto original da cidade. Nesta rua teve lugar o primeiro teatro da cidade, o primeiro hotel, cinemas, bares e clubes, o primeiro colégio, a primeira tipografia, e era o ponto de reunião dos músicos, intelectuais e poetas. (LANNA, 2016, p. 116)

Michel de Certeau afirma que a “rua definida geometricamente pelo planejamento urbano é transformada em espaço pelos caminhantes” (2009, p. 117). Sendo assim, a Rua da Bahia se caracteriza como aquilo que Certeau chama de lugar praticado. Nelson Angelo, em sua entrevista, fala de suas lembranças dos tempos de menino em Belo Horizonte e de sua origem - lá na Rua da Bahia:



Figura 71: Rua da Bahia, quando ainda passavam bondes. Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto

Perto ali da Praça da Liberdade, é o lugar onde eu nasci. Quando eu nasci, passava bonde ali na Rua da Bahia, né? “Santo Antônio faça a minha ladainha”. E, menino cristão, estudava em colégio de irmão Marista. Depois, quando parou também, revirou tudo de perna pro ar, entendeu? Mas trabalhei muito, estudei muito ali. E a minha formação é essa. Comecei, assim, por intermédio dessas idas ao Maletta, e tinha até uma boate que era do Nivaldo Ornelas - não sei se do Wagner também - que eu não entrava, eu era de menor [...]

A Rua da Bahia, pra mim, no meu Clube da Esquina Minas Tênis Clube, ela é assim, ó: *“Quando eu nasci, passava bonde lá na rua da Bahia/ Santo Antônio faça a minha ladainha/ A geografia da cidade misturava docemente a lembrança do passado e do presente/ No centro tinha boemia, muita gente todo dia/ Na cidade se falava do sertão ...”*.

Mas o Bituca, nós saímos muito de locais na nossa juventude. Eu tinha... Eu tenho 7 anos de diferença dele - eu tenho 73, ele tem 80. Naquela época, até fazia diferença em um sentido, mas a gente não tinha isso porque o Bituca tem um especial dentro do coração dele, ele não mira fora do lugar.

Então a gente saía dos bares, tomava umas e outras mal tomadas - porque nenhum menino sabe beber, né? E só fala bobagem. Menino só fala bobagem. E aí tomávamos e saíamos ali perto do Maletta, perto daqueles lugares lá em Belo Horizonte, andando ali na Alvares Cabral, Tupis e tal, assim, absolutamente embriagados, falando bobagem. “Você é meu melhor amigo”. Esse tipo de coisa, declarações de amizade. E escolhia o primeiro poste e vomitava, e aí acabava a conversa toda, cada um ia pra um lado e acabou.

E, menino cristão, estudava em colégio de Irmão Marista. Depois, quando parou também, revirou tudo de perna pro ar, entendeu? Mas trabalhei muito, estudei muito ali. E a minha formação é essa. Comecei, assim, por intermédio dessas idas ao Maletta, e tinha até uma boate que era do Nivaldo Ornelas - não sei se do Wagner também - que eu não entrava, eu era de menor. Chamava... Ô, meu Deus do céu. Como era mesmo o nome da boate? Era no segundo andar do Maletta. O Maletta tinha uma escada assim e em cima tinham umas boates. Eu não frequentava porque eu era menor, menor de idade, entendeu? Então eu bebia ali por baixo, ficava quieto e ia embora pra casa. Morava lá no Santo Antônio, na Rua da Bahia, onde nasci, depois fui lá pro alto. (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

E assim, o mapa da cidade deixa de ser mero projeto para tornar-se território. Flavia Duarte Lanna ressalta que “o projeto da nova capital incluía a edificação de espaços específicos para a música como instituições para entretenimento dos trabalhadores, construtores da cidade e também dos habitantes que ali se viriam a instalar” (2016, p. 80). Mas se antes a música era voltada, de forma indiscriminada, ao entretenimento do povo - sendo parte fundamental de manifestações e festividades - a partir da década de 1930, ela “passa a ser designada para diferentes classes sociais. Como que por merecimento, era atribuído à população, o direito de

frequentar os lugares da música, e definiam-se assim diferentes formações e estilos musicais para diferentes públicos ou camadas sociais” (2016, p. 82).

5- Nos bares e nas telas da vida

Nivaldo Ornelas compartilha conosco as memórias de sua juventude em Belo Horizonte e do início de sua vida profissional:

A história é a seguinte: eu trabalhava em banco, trabalhei muito tempo em banco. Inclusive meus contemporâneos, todo mundo trabalhava em alguma coisa. O próprio Milton, que trabalhava não sei onde lá. Eu trabalhei na Minas Caixa, na Caixa Econômica, e a gente tocava aos finais de semana. Era assim. Só que não tinha... (continua assim até hoje) Não tinha lugar pra tocar. Tocar mesmo, tocar, pesquisar, tocar outras coisas. E aí a gente se reuniu: “vamos fazer um lugar aqui, tal, tal tal”. E tinha um camarada lá - Bolão, o apelido dele - Antônio Moraes, e ele era um visionário, ele estava à frente de todos. Ele que fazia aqueles festivais de jazz e Bossa Nova, que era uma coisa que acontecia muito. Aí ele falou: ‘vamos fazer um bar’. Ele veio ao Rio de Janeiro, foi no Beco das Garrafas ver como era o formato. Chegou lá e falou: ‘não, é assim e assim, pôster na parede, parede negra, iluminação’. E assim foi feito. Era um clube de jazz, tinha porteiro e tudo. Era ‘cult’ na época, todo mundo ia. Quem ia... Os músicos de fora que iam a Belo Horizonte queriam ir no Berimbau. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Relembrando os velhos tempos, Wagner Tiso conta que no Berimbau ele e seus companheiros de palco eram “metidos à artista”.

“Somos artistas”. Então o que tinha na época: Zimbo Trio, Tamba Trio, né? Aí fomos fazer show no Berimbau Clube, né? Tanto que botamos nome no conjunto de Berimbau, Berimbau Trio. E era eu, Paulinho Braga e Bituca. O Bituca não tocava baixo, ele tocava violãozinho. Eu falei: “Bituca, hoje em dia tem que tocar baixo, trio de jazz e bossa nova”. “Pelo amor de Deus, eu nunca toquei essa porra”. Aí fomos atrás do Paulinho Horta, irmão do Toninho, ele tinha baile, não podia emprestar o baixo. Aí fomos atrás do Hildeu, que era um dos sócios do Berimbau, aí ele emprestou. Aí o Bituca ficou uma semana praticando, praticando, e no outro fim de semana ele já fez baile tocando. Ele tem coisa gravada, você vai ver que com competência. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)



Figura 72: Wagner Tiso, Paulo Braga e Milton Nascimento - o Trio Berimbau, que depois virou quarteto, com a entrada de Nivaldo Ornelas. Fonte: <https://11nq.com/2nf4r>

Embora já houvesse lugares próprios, destinados, ao fazer musical, não esqueçamos que estamos falando de jovens adolescentes ou recém-saídos da adolescência, que não só ansiavam pela possibilidade de se tornarem artistas cada vez mais competentes como também tinham um encanto imenso pela cidade que os levava a sentir aquele desejo de desfrutar de suas ruas, esquinas e estações, como se fosse seu próprio quintal. Sobre seus primeiros encontros nos palcos, Nivaldo Ornelas se lembra bem:

E aí eu, Wagner, Bituca e Paulinho Braga, fomos tocar no conjunto do Célio Balone. Tinha um cara que... Ele é um ícone da música mineira, porque ele é sempre do baile, mas sempre muito admirado. E a gente foi tocar no baile dele, uma época. E foi muito legal. Porque a gente, depois que terminava o baile, a gente ia pra estação de trem - antigamente existia estação de trem - pegava umas cachaças e ficava na estação cantando ali, à noite, até amanhecer o dia. Era um espetáculo. Aí o Bituca

falava: um dia a gente vai fazer isso no palco. Ele também era um visionário. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Assim como o Berimbau, outros lugares na cidade acolhiam a música e também as outras artes, o que também permitia o encontro de pessoas envolvidas em diferentes segmentos artísticos e uma espécie de intercâmbio cultural, inclusive o Edifício Malleta, como um todo. Lugar conhecido por seus frequentadores boêmios, definido como espaço de encontro, nos anos de 1960, o Malleta, localizado na Rua da Bahia, era frequentado por figuras que vieram a se tornar grandes nomes da cena cultural brasileira, vindo a se estabelecer como ponto de referência no ambiente social e cultural da cidade, também por transformar o caráter segregativo e hierarquizante da cidade (LANNA, 2016, p. 133). Além do Berimbau, ali se já encontra, desde a década de 1960, a Cantina do Lucas - referência obrigatória para artistas, músicos, escritores e jornalistas; também funcionaram os bares Lua Nova e Bochecho, frequentados pela “esquerda festiva”; sem contar os vários inferninhos que acabaram dando ao edifício uma fauna “exótica” e uma fama não muito agradável. O Malleta também abrigava O Pelicano, primeiro bar da cidade a colocar as mesas e cadeiras nas calçadas, e que contribuiu com o Malleta fazendo do edifício palco de importantes encontros da boemia de Belo Horizonte. Segundo Murilo Antunes:

Aí que é uma das coisas de Minas que eu vejo pouco em outros lugares. A gente juntava e até hoje, são amizades que a gente fez pra sempre. Na nossa juventude e depois, 20 e poucos anos e tal, juntava todo mundo. A gente tinha um bar, por exemplo, que era no Malleta, a Cantina do Lucas - não o Berimbau, o Berimbau tava lá, mas o Berimbau era pequenininho, então era o começo da história. E ali a gente juntava o cinema, o teatro, a música, a dança. A gente juntava todo mundo ali. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Márcio Borges logo se apaixonou pelo cinema e, por isso, era frequentador assíduo do *CEC – Centro de Estudos Cinematográficos*. Chaves (2010) nos lembra que na região central de Belo Horizonte, principalmente na Rua da Bahia, desde o final dos anos de 1940 já fervilhavam núcleos e associações culturais ligadas à literatura, artes plásticas, música e dança e que nesse fértil ambiente cultural, circulavam também os futuros membros do Centro de Estudos Cinematográficos, da qual Márcio Borges futuramente passou a ser membro.



Figura 73: Edifício Maletta, no centro de Belo Horizonte, foto recente. Foto: Isabella Guasti/BHAZ
 Figura 74: Placa localizada no Edifício Maletta como uma homenagem do Museu Clube da Esquina. Fonte: <https://acesse.one/yD0Yc>





Figura 75 - Fernando Brant, Murilo Antunes e Márcio Borges na Cantina do Lucas, como nos velhos tempos. Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>

Criado em 1951 como uma continuidade do Clube de Cinema de Minas Gerais, o CEC era constituído por artistas, intelectuais e jornalistas da capital mineira tornando-se, nas palavras de Chaves (2010), “polo catalisador de interesses, em especial, a partir da segunda metade da década de 50” (p. 108). Márcio sonhava em fazer seus próprios filmes, em fazer uma verdadeira revolução. Marcinho Borges já andava com a “turma do cinema”, seus amigos do CEC, que tinha entre seus principais fundadores, Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Geraldo e Renato Santos Pereira, Raimundo Fonseca e outros²⁴. Foi através de seu irmão, Marilton Borges, que Márcio passou a transitar também entre os músicos e outros intelectuais da época. Nivaldo Ornelas conta que

O Márcio Borges frequentou o Berimbau. Tinha 18, 19 anos. Ele andava com o povo de cinema, o Márcio, que era um bar que chamava Pelikano, lá fora. Não sei se você conhece o Edifício Maletta. [...] Inclusive tem uma placa lá: Clube da Esquina.

²⁴ Entre os muitos pensadores, críticos e estudiosos que passaram pelo CEC, estavam Maurício Gomes Leite, José Haroldo Pereira, Victor Hugo de Almeida, Ricardo Gomes Leite, Geraldo Veloso, Paulo Augusto Gomes, Sérvulo Siqueira, Neville d’Almeida, além de Márcio Borges.

Tinha Neville d'Almeida, o Márcio Borges, José Sette de Barros, Maurício Gomes Leite, Geraldo Veloso. É. Tem um mais importante: Schubert Viana. Schubert, sabe aqueles caras raros? Inteligentes, polêmicos, maior coração. Espetáculo esse cara. Na época do Berimbau, ali, eles adoravam a gente. Porque a gente estava falando uma linguagem que era a deles. Sabe como é que é? (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Como defende Chaves (2010), estes cineclubistas se firmaram “como atores políticos, engajados na produção de conhecimento e debates acerca do cinema e da sua relação com a situação política do contexto supracitado” (p. 143). Para além de sua atuação política, os cineclubes também mantinham ações educativas que constituíram um importante cenário de trocas de conhecimentos e informações, uma vez que assistir aos filmes envolvia também um conjunto de práticas que incluía leitura, produção e discussão de textos sobre cinema.

Citado por Flávia Lanna como um dos espaços que acolheram a música na cidade de Belo Horizonte, o cinema possui uma estreita relação com a música do Clube da Esquina, na medida em que ocupa um lugar bastante significativo na vida dos compositores do movimento.

Como parte da transformação da vida cultural da cidade, instalaram-se em Belo Horizonte as chamadas casas fixas de exibição cinematográfica, os cinemas. De acordo com Mourão, em “13 de julho de 1898, fez-se a primeira exibição cinematográfica na cidade” (1970:16). O historiador ainda afirma que alguns destes cinemas, como o Cine Brasil, Metrôpole e Odeon, foram construídos para a elite e outros, como o cine América, Democrata e Avenida, exibiam projeções para classes populares. Com aparecimento do cinema e a sua inserção como parte do lazer, diversão e convívio da população belorizontina, a vida cultural da cidade se intensificou. (LANNA, 2017, p. 98)

Apesar da ocupação do espaço público ter sido definida por decretos e normas, o hábito de reclusão no espaço doméstico lentamente cede lugar aos atrativos da rua, que se transforma em centro de uma nova socialidade. O “footing”, a “garden party”, a ida ao cinema, aos cafés e ao teatro, vão se tornando hábitos rotineiros para os habitantes de Belo Horizonte, sobretudo nas décadas de 1920 a 1940. (LANNA, 2017, p. 114)

Márcio Borges foi quem encarou a missão de convencer Bituca a largar de vez o trabalho como datilógrafo para se dedicar à música e à composição. Ele, que sonhava em criar um mundo novo por meio da arte, do cinema, convidou-o para

assistir *Jules e Jim* (1962), filme recém-lançado de Truffaut. E foi ali, dentro de um cinema, depois de três sessões seguidas desse mesmo filme, que algo imenso, grandioso, brotou no coração e na mente desses dois jovens.



Figura 76 - Cena do filme “Jules e Jim” (1962). Fonte:
<https://riflessocinefilo.blogspot.com/2008/05/jules-et-jim-di-franois-truffaut.html>

Algo ainda maior do que aquela transformação do dia em noite se transformara dentro de nós dois e no sentido inverso, pois que ia do obscuro para o iluminado. Fomos direto para o Levy, direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas, Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos, desde sua mudança para o Levy, culminando naquelas seis horas ininterruptas que passara concentrado na magia de uma linda história de amor escrita com luz e sombra, emoções que começam por determinadas predisposições estéticas mas que logo se transmutam em âncoras morais, em reservas éticas que propiciam então ao espírito criar, alçar voo numa cadeia de sons puros e naturais, como puras e naturais eram as próprias sensações inatingíveis por nomes e conceitos e, no entanto, ou talvez exatamente por isso, tão vivas e destacadas; destilou tudo aquilo como premência inevitável de dar testemunho da alegria e da grandeza de estar vivo naquele momento, vivo

para presenciar a delícia de ser, delícia que só poderia estar provindo da própria alma, era mesmo a prova cabal da existência de uma. Por minha vez, eu rabiscava algumas palavras em torno do tema que descrevia a mim próprio como “Paz do amor que vem”: *A vida vem de algum lugar/ para nos falar de alguma paz/ de um amor...* (BORGES, 2019, p. 59)

E a relação do Clube da Esquina com o cinema não ficou apenas no campo paixão ou da inspiração. Todos eles, de alguma forma, participaram de produções audiovisuais ao longo do tempo. Márcio Borges, em seu livro de memórias, afirma que compor músicas era algo que só fazia com e por Bituca, seu negócio mesmo era cinema. Além de cinéfilo e ativista, participou de diversas produções e em diversas funções, “coleccionava” roteiros de sua autoria, dirigiu e escreveu o curta-metragem *Joãozinho e Maria* (1966), premiado no Brasil e no exterior. Milton chegou a integrar a equipe de filmagem do filme *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra, como ator e como compositor de trilha sonora, e atuou no filme *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, e *Noites do Sertão* (1983), de Carlos Alberto Prates Correia. Wagner, que teve o cinema como inspiração primária, compôs a trilha sonora de vários filmes, entre eles, *A Ostra e o Vento* (1997), de Walter Lima Jr. O primeiro trabalho oficial como compositor de Tavinho Moura foi para o cinema, compondo a trilha sonora do longa *O Homem do Corpo Fechado* (1972), de Schubert Magalhães; depois disso, sua participação no cinema foi marcante - não só como compositor, mas também como ator - em pelo menos outras 12 produções, a maioria delas, de Prates Correia, como *Cabaret Mineiro* (1980) e *Minas Texas* (1989). Murilo Antunes, que também trabalhou na produção de *Cabaret Mineiro*, teve parcerias com Tavinho, inclusive, nas trilhas sonoras dos filmes *Perdida*, de Prates Correia, e *O Bandido Antonio Dó*, de Paulo Leite Soares, além disso, foi ator no longa *Idolatrada*, de Paulo Augusto Gomes, e de curtas, como *Irmãos Piriá* (1981), de Luis Alberto Sartori. Em sua entrevista, Murilo se diverte recordando da estreita relação do Clube da Esquina com o cinema:

Olha pra você ver, a ligação da gente com o cinema é muito grande. Você pensar essa geração de Minas que fazia filmes legal, eu pude trabalhar no cinema de algumas formas diferentes. Eu trabalhei na produção do “Cabaret Mineiro”, que é um filme premiadíssimo. Eu trabalhava na produção. Tô lá eu, compositor, não sei que, escrevia já. Ali... Assim, teve meu primeiro livro.. Foi durante a produção que ficou pronto.

Aí o diretor pega o meu livro e põe na coxa da Tamara Taxman dentro de uma Rural Willys, numa viagem dela, entendeu? Coisas assim. Mas eu tava trabalhando na produção. Aquele trabalho braçal, mas é onde a gente aprende cinema. É ver como é que se faz. Esse plano, como é que o diretor resolve? bota a câmera aonde? qual o movimento dela? Qual o sentido. Teve coisas formidáveis nesse filme. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)



Figura 77: Imagem de divulgação do filme “Cabaret Mineiro” (1980), de Carlos Alberto Prates Correia. Fonte: <https://www.cinemadeprazer.art.br/a-rua-de-baixo>

E outros eu fiz como ator de curta-metragem. Fiz dois curta-metragens. Chama Irmãos Piriá, que é o Sartori, e o outro chama Solidão - onde eu era personagem do filme, não eu como Murilo Antunes, representando lá. São filmes muito legais. Os Irmão Piriá ganhou prêmios, prêmios nacionais e tal. E tem assim a trilha de Toninho Horta, tem umas coisas muito preciosas. É um filme de 14 minutos, preto e branco. Esse filme é de 1980. Luis Alberto Sartori. Ele ganhou prêmios com esse filme. Ele fez um outro filme, um longa que chama A Festa, que é muito legal, bem bacana - até baseado no Ivan Vilela. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

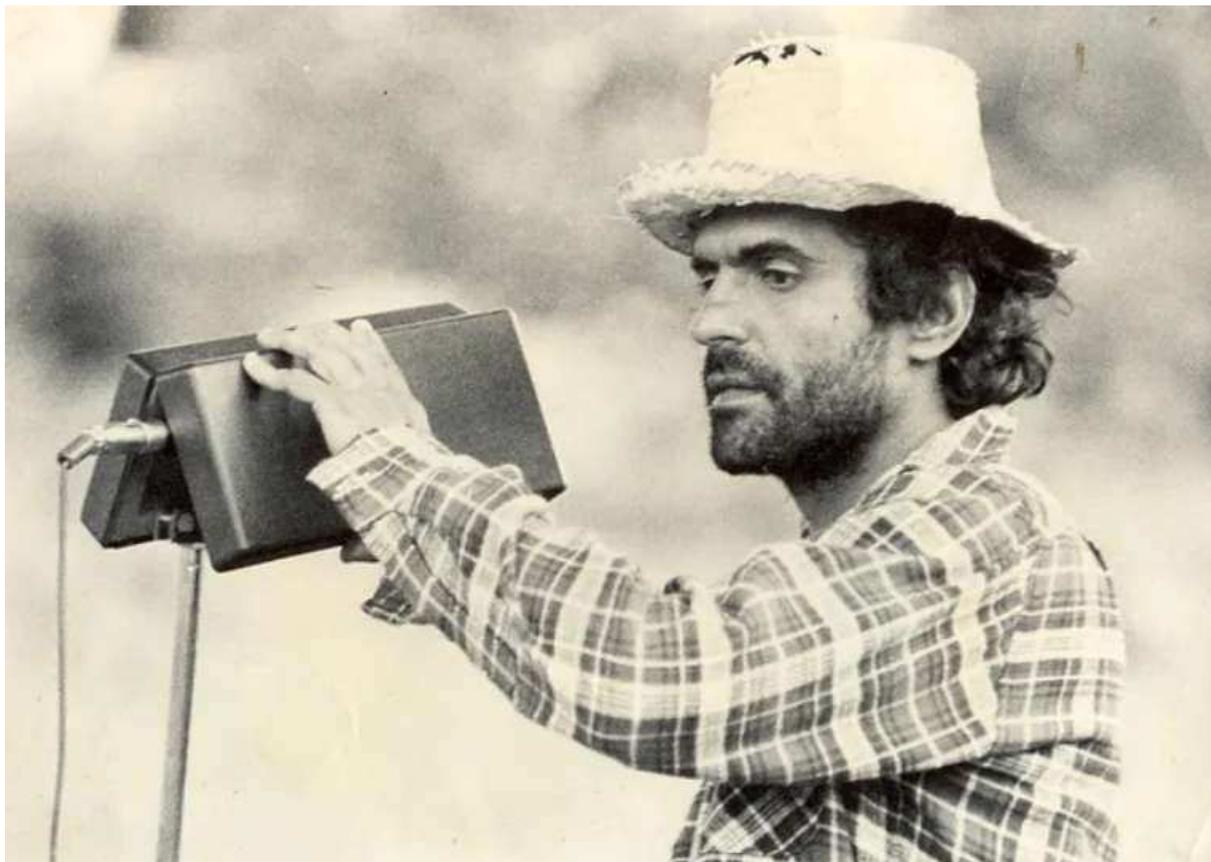


Figura 78: Murilo Antunes no set de "Irmãos Piriá" (1980), de Luis Alberto Sartori, gravando o áudio do filme. Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>

Uma forma de ver essa relação do Clube da Esquina com o cinema nos faz pensar em imagens, em paisagens, e, pelo que pude ouvir nas entrevistas, havia sim um encantamento com esse campo imagético, onde as paisagens podem ganhar diferentes sentidos, formas, significados.

É a coisa dos sons do lugar. Voltando. Você cita a coisa da natureza e tal. Eu tenho uma música, por exemplo, com o 14 Bis, chama "Passeio Pelo Interior". Aquela música é um clássico pra mim das coisas que são prazerosas. Ela fala assim... Deixa eu ver se eu lembro um pedacinho: "fruta no quintal", aí vai, "cheiro de café, um passeio pelo interior". E aí vai tecendo coisas que são essas que você tá se referindo. O tempo todo é de paisagem, né? Dizem muitos dos meus amigos que o meu trabalho é muito.. Sei lá... não sei o termo que eles falam. Que tem essa referência de paisagens. Ou são cinematográficos, ou imagéticos... Eu já vi muitas pessoas se referirem ao meu trabalho assim. Eu acho que sim. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

No decorrer de 1965, ainda sob o regime militar, os quatro rapazes de Liverpool tornavam-se lendas vivas. *The Beatles* era um fenômeno, porém a *beatlemania* estava longe de atingir a turma do Edifício Levy: uns ainda preferiam orquestras dançantes, como Românticos de Cuba, outros se dividiam entre as cantoras negras norte-americanas, e os músicos residentes preferiam *jazz* e *bossa nova* – Os Cariocas, Johnny Alf, Tamba Trio, Claudete Soares e uma tal Elis Regina, que acabara de surgir como um vulcão, em São Paulo, começando a causar um enorme rebuliço na música brasileira. Quem ali levava os *Beatles* a sério era Bituca, que, quando chegou o dia de estreia do filme *A Hard Days Night* achou que deveria levar as crianças para ver – “as crianças” eram os irmãos caçulas de Marilton e Márcio: Yé, com onze anos, e Lô, com doze. Com a atmosfera musical onde cresciam envoltos, os meninos, que já “brincavam sério” com instrumentos, convidaram um novo amigo, um pouco mais velho, também morador do centro de Belo Horizonte, para ensaiar algumas canções do quarteto inglês que lhes despertou uma enorme euforia: Beto Guedes, na época, com 14 anos, recém-chegado de Montes Claros, sua terra natal. Nivaldo Ornelas se lembra que Lô, Beto e outros músicos mais novos logo passaram a marcar presença naquelas rodas musicais:

Os meninos - ‘meninos’ -, uma geração antes, o Lô Borges, o Beto Guedes, até o próprio Toninho - Toninho é sete anos mais novo que eu... Então, eles ficavam ali em volta. Também estavam bebendo da mesma fonte. E isso era bom pra todos. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)



Figura 79: Cena do filme “A Hard Day’s Night” (1964). Fonte: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-119326/>

Enquanto isso, Márcio se dedicava a melhorar o nível de suas letras, aprendia muito com Fernando Brant, que lhe apresentou grandes poetas, como Garcia Lorca.

Uma nova geração de músicos e compositores começava a aparecer na cena musical de Belo Horizonte, entre eles, Nelson Ângelo, Murilo Antunes, Tavinho Moura, Toninho Horta, Flávio Venturini e os meninos do *The Beavers*.

E assim foi se formando essa imensa rede de criação e de afetos chamada Clube da Esquina: jovens, de origens e lugares diferentes, que tiveram seus caminhos cruzados na cidade de Belo Horizonte, e que decidiram seguir juntos uma outra trajetória, cada um contribuindo com aquilo que trazia em sua bagagem.



Figura 80: Beto Guedes, Flávio Venturini e Murilo Antunes. Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>

Toninho Horta fala sobre o conjunto de elementos que acabou resultando na música feita por eles, ali em BH:

Eu acho que tudo que eu ouvi quando era menino, do congado ao *jazz*, tudo se tornou, de certa forma, a música que a gente faz aqui em Belo Horizonte, entendeu? (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Em uma cidade, sempre existe um lugar ou lugares que acolhem a arte e seus representantes. Com isso, esses lugares também vão se configurando como transformadores de hábitos da população, promovendo novos fluxos, novas possibilidades de criação e novas convivências. Um acontecimento musical resulta

também em um potencial de difusão, onde todas as “fronteiras”, sejam elas entre estilos, origens, culturas e estratos sociais, são flexibilizadas e porosas, como explica Lanna (2016).

Trata-se portanto, de analisar a música a partir da vertente de sua função, processo, comportamentos e transformações dos espaços ressignificados em territórios de convivência e socialização. Parte-se do pressuposto que os elementos imprevisíveis do acontecimento musical, como por exemplo, encontros, convivências, a mistura de diferentes estratos sociais, nos permite analisar e estabelecer as relações da performance musical com a transformação no contexto do cotidiano urbano. (LANNA, 2016, p. 134)

Aqui pensamos em um território que é simbólico por excelência. Encontros, despedidas, convivências, paisagens, amarrados por memórias e laços de afeto, constituem aquilo que somos, constitui nossa identidade. As memórias da infância, dos lugares por onde passamos e que nos acolheram, os amigos com quem bebemos pelas ruas da cidade, os sons que ainda hoje evocam nossas lembranças mais profundas. Tudo isso deságua naquilo que chamamos *mineiridade*. São os espaços, pessoas, paisagens, carregados pela memória, que forma o imenso imaginário em torno de nossa identidade, como veremos no capítulo a seguir.

4 - EM MEIO ÀS NARRATIVAS, IDENTIDADES

1- Mineiridades

Inúmeros autores, partindo de uma perspectiva *essencialista* do conceito de identidade sociocultural, como Oliveira Vianna, Alceu Amoroso de Lima, Diogo de Vasconcelos e Nelson Coelho de Sena – ao buscarem precisar quais seriam as características mais típicas e genuínas que formariam uma suposta “identidade mineira” – afirmam, implícita ou explicitamente, a existência de uma “essência” de Minas Gerais. Nesse sentido, haveria

um núcleo comum que fundamentaria a personalidade e a conduta de toda a população, que seria formado desde as origens do Estado e que permaneceria essencialmente o mesmo ao longo de toda a história, exceto por algumas modificações substanciais. (RAMALHO, 2014, p.2).

Embora nós, mineiros, possamos nos reconhecer em alguns desses traços essencialistas, como temos visto desde a introdução, as identidades não devem ser vistas como algo natural, dado, acabado, que está aí para ser descoberto e revelado. O discurso essencialista identitário, ao postular uma unidade profunda entre os membros de um grupo cultural, prescrevendo a ele a continuidade do fluxo histórico-temporal, a defesa das manifestações mais genuínas e uma recusa às mudanças e diferenças, mostra-se tradicionalista e conservador. Isso porque as identidades nascem de uma série de elementos que contribuem para sua construção e reconhecimento no mundo social.

De acordo com Bourdieu, região é um ato régio de alguém que, por estar em uma posição de poder, de autoridade, delimita, define, institui seu início e seu fim, inaugurando assim uma separação.

[...] acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.). *Regere fines*, o acto que consiste em traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro, é um acto *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regeres sacra*, de fixar as

regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o provir enunciado. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Os critérios objetivos de uma identidade regional ou étnica – como a língua, o dialeto ou o sotaque, por exemplo –, conforme apontados por Bourdieu, são objeto de *representações mentais* – atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento – e de *representações objectais* – em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em estratégias que têm por objetivo determinar a representação mental que os outros podem ter de tais propriedades e de seus portadores (1989, p. 112).

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo sociais e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Região é, ainda, uma delimitação antes de tudo simbólica, mesmo quando manifestada fisicamente: pode existir em seu sentido físico – um bairro, uma cidade, um país, etc. – ou simbólico – quando se trata de identidades raciais ou étnicas, por exemplo, ou de grupos culturais. Por essa razão, Bourdieu também chama de região qualquer possibilidade de se fechar, de definir, uma identidade. É um ato performativo – pois performa, cria o mundo – que, embora arbitrário e totalmente aleatório, é também um ato de dominação, um instrumento de poder, pois institui a realidade.

Nas relações sociais, as identidades são, então, estabelecidas por meio de sistemas classificatórios, que aplicam um princípio de diferença a um determinado grupo. Portanto, se todo sistema de classificação é um ato régio, qualquer identidade é um sentido instituído que presume uma exclusão – nós e eles.

Apesar do discurso essencialista identitário, que visa postular uma unidade profunda entre os membros de um grupo cultural, recusar as transformações e diferenças que podem existir dentro de um mesmo grupo, as identidades sócio-culturais são resultados de produções, de disputas de sentido, pautados em sistemas de classificação e em um imaginário criado em torno dessas identidades, tendo a memória como forma de sustentação. Fundamental aqui é lembrarmos que a ideia de *mineiridade*, em particular, e de identidades sócio-culturais, em geral, devem ser tomadas como construções culturais e sempre relativizadas para assim evitarmos generalizações e reproduções deste discurso essencialista.

Gilberto Freyre criou o termo *mineiridade* quando discorreu sobre o papel político dos mineiros em sua conferência *Ordem, Liberdade, Mineiridade*. Argumentando com a existência de polarizações e, ao sugerir que elas fossem superadas por novas formas de atuação política, evoca como modelo a história de Minas Gerais. Segundo ele, através da *mineiridade* seria possível transgredir esses antagonismos, apontando assim uma conotação de equilíbrio, talvez a mais frequente no imaginário em torno de Minas Gerais.

Essa e outras características que acabaram por sustentar uma visão essencialista da identidade mineira, como explica Pernisa (2011), podem ser justificadas por uma série de fatores históricos, políticos, econômicos e até geográficos, e as percepções em torno da *mineiridade* variaram ao longo do tempo.

Por um lado, havia aqueles que enxergavam na vida rural a verdadeira “essência” de Minas Gerais, a raiz das suas tradições e costumes, e o ideal a ser preservado para o futuro. A “Minas do lume e do pão”, de Vianna, sustentava que a raiz da força da família tradicional mineira se encontrava em suas origens rurais. Esta ideia é bastante plausível, pois, historicamente, Minas Gerais, além de ter sido sede de garimpo de metais preciosos, comporta, ainda, um espaço natural onde as primeiras sociedades viveram. Como sabemos, os primeiros agrupamentos, ou seja, as primeiras sociedades viveram em ambiente natural (ou rural). À altura do Período Colonial, Viana parece estar coberto de razão. Essas feições da alma mineira, essa singeleza, essa sobriedade, essa reserva, esse espírito patriarcal, vem do campo; na formação rural do próprio povo, que busca as suas origens e o cunho que as distinguem. Como todos os brasileiros, o mineiro é, fundamentalmente, um homem do campo, um homem de formação rural (NICK; PINTO; 2022, p. 6)

A partir dos trabalhos de Pollak, Benjamin e Ricoeur, compreendi que só seria possível chegar à identidade, desvelar o imaginário sobre a *mineiridade*, através do conjunto de narrativas, ouvindo atentamente os sujeitos integrantes do Clube da Esquina. A riqueza de seus depoimentos está justamente nas lembranças evocadas durante suas entrevistas, que de alguma forma sustentam tanto o discurso musical quanto o discurso identitário. Isso porque buscar decifrar identidades, culturas, é um desafio que perpassa por muitas subjetividades. No caso da *mineiridade*, em especial, por se tratar de um estado tão grande, tão diverso, é fundamental termos um olhar atento para as narrativas daqueles que se sentem pertencentes a esse grupo, já que os aspectos culturais e naturais que compõem o imaginário em torno da *mineiridade* de modifica de acordo com o tempo e as muitas territorialidades presentes naquele lugar.

Desvelar a *mineiridade* implica não só compreender o imaginário em torno dela e as muitas características atribuídas aos mineiros, mas também investigar a forma como seus atores foram construindo modos específicos de articularem suas experiências que singularizam Minas Gerais.

No início de minha pesquisa, quando comecei a elaborar o projeto que deu início à minha dissertação, a *mineiridade*, assim, no singular, era uma palavra muito usada. Conforme meu trabalho ia avançando e as entrevistas eram realizadas, me dei conta de que, na verdade, o ideal seria pensar em *mineiridades*, no plural. Assim como “Minas é muitas”, as identidades produzidas ali também são múltiplas. De acordo com Murilo Antunes:

Se você pegar o mapa, nós somos absolutamente diferentes. O norte de Minas já é diferente do Vale do Jequitinhonha - o jeito de falar, as comidas, as especialidades e tal, a economia, né? A pobreza. O triângulo já é totalmente diferente, o jeito de falar... Parece mais a turma de Goiás ali. O sul de Minas, então, nem se fala. É como se fosse... O sul de Minas com São Paulo, com o norte de São Paulo - é muito parecido. Só que também é diferente. Assim, não sei se fazem queijo como Minas. Não sei. Acho que não. Ninguém faz. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Na obra do Clube da Esquina é possível identificar não apenas uma única representação de identidade, uma única *mineiridade*, mas identidades, *mineiridades*, que se complementam e reforçam o imaginário sobre o estado das Minas Gerais e

seus filhos. Toninho Horta fala um pouco sobre essa diversidade que existe dentro do movimento:

O Beto, por exemplo, tem uma onda do rock, mas o pai dele tocava chorinho, né? Então você vê. E o Lô Borges também admirava os *Beatles*, os *Rolling Stones*, mas também tocava Bossa Nova. Eu já venho da área do *jazz*, o Bituca vinha... Uma coisa do canto gregoriano, da música, do *jazz* - ele ouvia aquelas músicas todas e saía cantando. Então, assim, era um núcleo muito eclético. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Beto Guedes herdara do pai, Godofredo Guedes - reconhecido compositor e instrumentista de choro e serestas - um enorme talento para trabalhos manuais e para a música: construía seus próprios brinquedos, carrinhos, patinetes, e também se arriscava nos instrumentos.

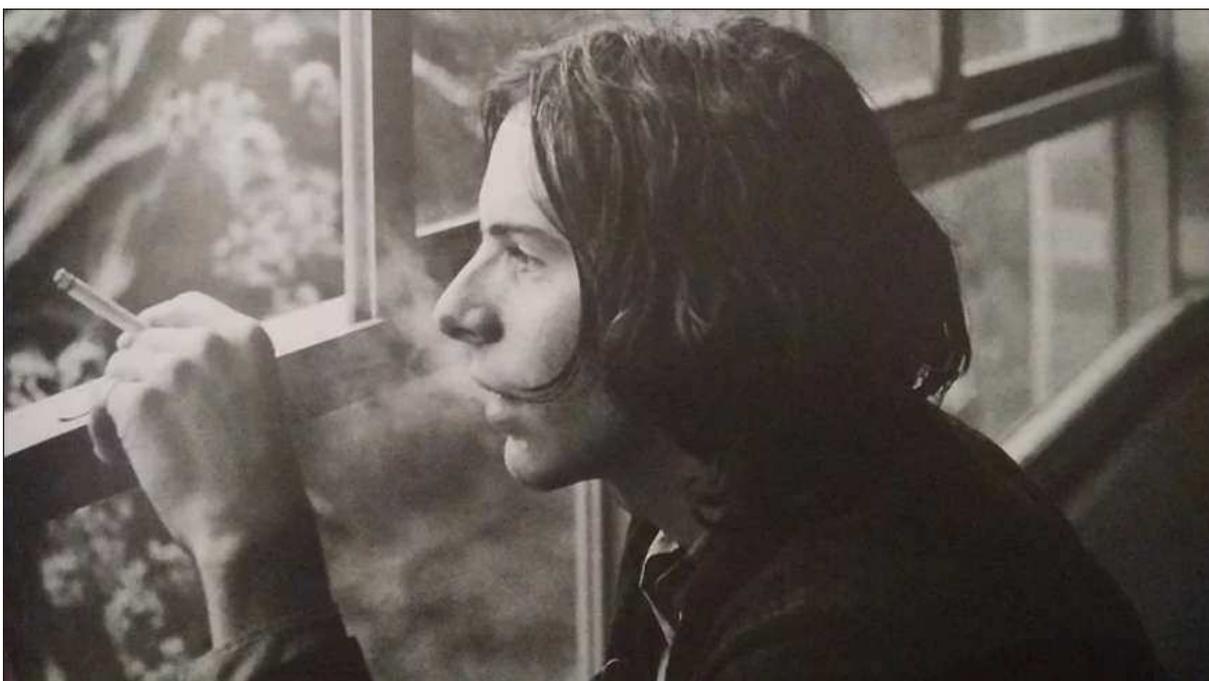


Figura 81: Beto Guedes. Fonte: <https://11nq.com/2pGn8>

Nascido em Montes Claros, traz em sua bagagem lembranças das paisagens que percorria e das festas tradicionais da região - Reis Magos, Coroações a Nossa Senhora, procissões e serestas, Fogueiras, Reinados e Catopés, Marujos e Caboclinhos, presépios e Pastorinhas. Essa mistura entre o rock e o “rural”, entre o Liverpool e o sertão, é que dá o tom de suas músicas e de seu canto. Em seu álbum

Amor de Índio (1978), canta seus tempos de meninice vividos no norte das Minas Gerais:

ERA MENINO

Beto Guedes, Murilo Antunes e Tavinho Moura

Te levou
 A canção que eu cantarolava
 Muito por querer
 A canção que eu não conhecia
 Te levou
 Voou pelo céu azulou
 A asa branca
 Nem vi se foi pro mar
 Na canção que eu cantarolava
 Muito por querer
 E não atinava em nada
 Te perdi
 O pôr-do-sol lá no capim
 A estrada branca pra seguir
 Vida inteira na mão
 Tendo a vida que eu queria
 E relampejou
 Coração, minha asa branca
 Te perdi
 Cantarolei na imensidão
 A luz da lua no capim
 Vida inteira na mão
 Tendo a vida que eu queria
 E relampejou
 Coração, minha asa branca
 Te perdi

Quem também possui fortes memórias da cidade é o letrista Murilo Antunes, parceiro de Beto e de Tavinho Moura na canção acima. Nascido em Pedra Azul, no nordeste de Minas, ao chegar em Montes Claros, Murilo se encantou com a poética das festas populares, mas nunca deixou de carregar consigo seu lugar de origem, também fortemente presente em sua criação.

O *Tesouro da Juventude* já é uma música... Ela é uma música urbana com cheiro do mar. Eu falo no final lá de Pedra Azul, a minha terra. Que é um passeio de bicicleta - na roça, ninguém anda de bicicleta, mas em Montes Claros a gente andava. E eu passo lá, né "*roubando fruta de feira*". E *Tesouro da Juventude* era uma enciclopédia que chamava Tesouro da Juventude, uma enciclopédia ótima que tinha na casa de muita gente. Eram várias, só que ilustradas também, com significados, assim. Um aprendizado espetacular. Ela funciona meio como

um almanaque, porque tinha assim, contos de Machados de Assis e conselhos de simpatias pra dor de cabeça. Coisas assim. Tinha de tudo. Era muito espetacular. Então foi... Aonde eu conto, né? “*Levo na bicicleta o meu tesouro da juventude*”, que é uma metáfora bacana. É isso. Essas coisas, esses sons, né? Era muito incrível. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

TESOURO DA JUVENTUDE

Murilo Antunes e Tavinho Moura

A pedalar
 Camisa aberta no peito
 Passeio macio
 Levo na bicicleta
 O meu tesouro da juventude
 Passo roubando fruta de feira
 Passo a puxar meu estilingue
 Vai pedra certa no poste
 Passa um veterano
 E já cansado
 Herói de guerra
 Grito: Lá vem a bomba!
 E meu tesouro me leva
 Pelas ruas de Santa Teresa
 A rodar, a rodar
 A pedalar
 Encontro amigo do peito
 Sentado na esquina
 Pula, pega garupa
 Segura o bonde ladeira acima
 Ganha o meu tesouro da juventude
 Ainda que a cidade anoiteça
 Ou desapareça
 Piso no pedal do sonho
 E a vida ganha mais alegria
 Ganha o meu tesouro da juventude
 Que foi em Pedra Azul
 E em toda parte
 Onde eu tive o que sou
 A pedalar
 Encontro amigo do peito
 Sentado na esquina
 Pula, pega garupa
 Segura o bonde ladeira acima
 Ganha o meu tesouro da juventude
 Ainda que a cidade anoiteça
 Ou desapareça
 Piso no pedal do sonho
 E a vida ganha mais alegria
 Ganha o meu tesouro da juventude

Que foi em Pedra Azul
E em toda parte
Onde eu tive o que sou



Figura 82: Murilo Antunes, em 1953, ainda em Pedra Azul, sua cidade natal, ao lado de seu irmão Joe e seus primos. Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>

Em sua entrevista, o território, as paisagens, a natureza, se fizeram muito presentes, como acontece em suas composições. Tavinho Moura descreve sua obra como um rio correndo pra nascente. Além de instrumentista e compositor - com trabalhos significativos também no cinema brasileiro -, ao longo de sua trajetória vem realizando também um importante trabalho de pesquisador - e suas pesquisas não se encerram nas manifestações culturais brasileiras. “O Tavinho é um passarinho”, disse Murilo Antunes sobre o amigo do peito.

Ele viaja o Brasil inteiro atrás de espécies raras. Fotografa, grava, entendeu? Eu tô pra ver outros compositores que fazem isso, né? Ele tem um livro magistral, aquele das aves. Ele junta

poesia com os passarinhos. Nada mais poético que um passarinho, né?²⁵

O Tavinho viajou mesmo. Ele já foi no Acre, no Rio Grande do Sul, no nordeste. Ele fuxica assim umas espécies raras que estão em extinção, que é difícil de achar. Aí ele vai e procura os passarinhos, os caras que levam ele onde eles sabem: “aquele passarinho em tal lugar ainda tem”. Coisas difíceis de conseguir. Ele casou isso com a poesia. Nós todos temos pequenos versos colocados nesse livro. Que ele foi pedindo pra gente. Ele mandava foto do passarinho: “esse é você que vai escrever”. Outros ele mandava pro Márcio Borges. Outros ele tirava do Manoel de Barros. E por aí ia. Fernando Brant, Ronaldo Bastos, que é a nossa turma da poesia, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Tavinho nasceu na cidade de Juiz de Fora/MG e teve uma infância regada à boa música: seu pai tocava violão, sua mãe, piano, e as tias tocavam cavaquinho e bandolim. Com a benção da Mata Atlântica, que cercava abundantemente a cidade,, na Zona da Mata mineira, cresceu respirando e se inspirando na natureza exuberante do lugar, o que despertou sua paixão pela cultura ribeirinha - não à toa, boa parte de sua obra é resultado de um belo trabalho de pesquisa e adaptação do folclore mineiro. Tavinho é múltiplo: às vezes é cantor e compositor, noutras, faz trilha para cinema; quando dá na telha, escreve livros, e, em certos momentos, é o homem que adentra a mata para fotografar pássaros – firmando assim uma parceria com a própria natureza.

Em seu livro *Maria do Matué – uma história do Rio São Francisco* (2007), reforçando seu lado pesquisador, praticamente um etnógrafo – *avant la lettre* – resgata um pouco dos costumes do povo ribeirinho, cantado na primeira pessoa pela personagem Maria do Matué.

Maria do Matué é uma síntese de muitas Marias que o autor conheceu, mas entre elas se sobressai Maria Gonçalves Medeiros, falecida em 2005 aos 93 anos, com quem Tavinho conviveu por mais de 20 anos dentre os 30 em que passa temporadas frequentes num rancho que possui em barra do Guaicuí, onde o rio das Velhas se encontra com o São Francisco, no Norte de Minas.

De Maria Gonçalves o músico ouviu muitas histórias e estórias de um tempo em que o São Francisco ditava o ritmo da vida, num batido mais lento e sem as mudanças bruscas que

²⁵ O livro ao qual Murilo Antunes se refere, *Pássaros poemas - Aves na Pampulha*, é composto por 150 fotografias acompanhadas de textos de Manoel de Barros, Tom Jobim, Fernando Brant, Murilo Antunes, Chico Amaral, Márcio Borges, Renato Teixeira, entre outros, e pelo próprio autor.

passaram a assustar a narradora, como uma ação agressiva de desmatamento relatada no livro. *(online)*²⁶



Figura 83: Tavinho Moura em meio a outras crianças, ainda em Juiz de Fora. Fonte: <http://tavinhomoura.com.br/>

Na música, Tavinho canta os pássaros, a mata, os peixes, as estrelas, fazendo de sua obra uma paisagem perfeita dos lugares por onde passou.

CY

Tavinho Moura e Fernando Brant

Ó, ventre das estrelas
Luz primeira original
Mistério que explica o natural
Da vida, o princípio
O caminho e o final
Ó, dentro, que é sonho e é real
Do rio é a fonte
É o som manancial
De onde vem o peixe e o cristal

²⁶ <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/um-rio-que-fica-1.313481>

Da mata é a semente
Que dá fruta e animal
E o homem na estrada, temporal
Para entender o cy
Do tupi, do guarani
Coração de índio
Diz que mãe é que faz existir
Pedra, lua, flor, anzol
Água, terra, fogo e ar
Mulher e menino

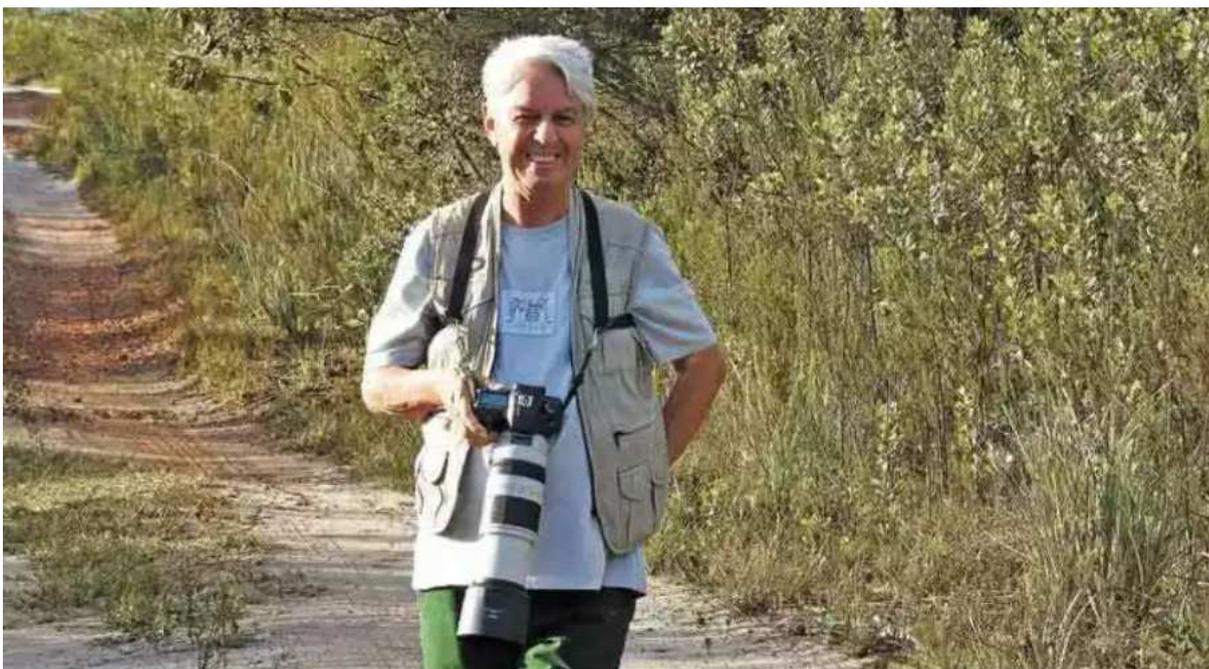


Figura 84: Tavinho Moura, nos dias de hoje, enquanto cultiva sua paixão de fotografar as matas e as aves brasileiras. Fonte: <https://encr.pw/bYqdO>

Figura 85: Tavinho Moura ao lado do amigo e parceiro Beto Guedes. Fonte: <https://dubas.net/3pontas/tavinho-moura/>



2- Fazenda

Oliveira Vianna, em viagem a Minas Gerais entre 1917 e 1918, com o intuito de “descrever unicamente a Minas íntima e doméstica, a Minas que se reúne em torno da mesa familiar para compartilhar o pão da amizade e junto ao lume larário para os ritos do culto da hospitalidade” (VIANNA, 1920, p. 291), observou valores e costumes locais para assim tentar definir em que consiste o “caráter mineiro”, chegando à conclusão de que a *mineiridade* estaria assentada na *centralidade das relações familiares* e teria origem em sua *raiz rural*, portanto, está associada à *tradição e ao provincianismo*, típicos desse estilo de vida.

Essas feitura da alma mineira, essa singeleza, essa sobriedade, essa reserva, esse espírito patriarcal, donde lhe vem? Não é difícil responder. Vem do campo; é na formação rural do próprio povo que elas buscam as suas origens e o cunho que as distinguem. (VIANNA, 1920, p. 297)

Longe de se tentar afirmar que a *mineiridade* é única e que, como uma essência, se mantém a mesma eternamente, muito do que se ouve na obra do Clube da Esquina, para quem viveu sua infância em cidades do interior de Minas ou de outros estados, de fato evoca memórias de um lugar mais próximo à natureza e de um tempo em que era possível vivenciar com atenção e calma seus sons e suas cores. Lima (2000) considera que a mentalidade agrícola prevaleceu sobre a mentalidade urbana do período minerador e que essa tradição serviu para se estabelecer esses traços de estabilidade, simplicidade e ascetismo na *mineiridade*.

Marcel Mauss, em *Ensaio sobre as variações sazonais das sociedades esquimó*, publicado no livro *Sociologia e Antropologia* (1974), desenvolve um estudo de morfologia social, ciência que estuda não só para descrever, mas também para explicar, o substrato material das sociedades, “isto é, a forma que elas assumem ao estabelecerem-se no solo, o volume e a densidade da população, a maneira como esta se distribui, bem como o conjunto de coisas em que se assenta a vida coletiva” (MAUSS, 1978, p. 3). Avisando de antemão que não se trata de um estudo puramente etnográfico, Mauss deixa claro que sua intenção é “estabelecer relações que tenham certa generalidade” (MAUSS, 1978, p. 237).

Para que os homens se aglomerem, em vez de viverem dispersos, não basta que o clima ou a configuração do solo os convide; é também preciso que sua organização moral, jurídica

e religiosa permita a sua vida em aglomerado. (MAUSS, 1978, p. 241)

Webber e Simmel refletem sobre a dicotomia entre o campo e a cidade. Para Simmel, enquanto a cidade é o espaço da individualidade, o campo se coloca “como local da pessoalidade, das relações de vizinhança, do contato direto com o outro, tendo como característica fundamental a cultura subjetiva” (MORETTONI, 2020, p. 164).

A grande cidade prolifera e intensifica o estresse e o ritmo nervoso de vida, por meio do excesso de estímulos a que os indivíduos se veem submetidos. Esse modo de vida citadino demanda mais da consciência do indivíduo do que o ritmo lento e habitual de vida no campo. O desenvolvimento da consciência, por sua vez, contribui para a formação de uma vida anímica de caráter intelectualista na cidade. Ou seja, há na cidade a valorização das faculdades intelectuais, ao passo que no campo temos uma “imagem sensível-espiritual da vida” (SIMMEL 2005b, p. 578), em que as relações são pautadas pelo sentimento e não pela racionalidade.

[...] Trata-se de uma reação do entendimento aos estímulos externos que visa preservar a vida anímica – ou espiritual – do indivíduo. (MORETTONI, 2020, p.164-165)

Murilo Antunes fala sobre suas vivências rurais e o contato com a natureza que tais vivências permitiam:

A gente tinha uma vivência nesses lugares... A gente tinha uma vivência rural muito grande. Porque tinha assim, parentes, amigos dos meus pais e tudo, que sempre levavam a gente pras fazendas. E ali era o maior barato, que você sumia no mato e só voltava quando dava fome. Isso era muito bacana. Então essa coisa, que é uma referência poética, de que todo mundo tem ou o mundo da poesia tem, é você ter essa relação com a natureza. Você faz os comparativos com a natureza, as metáforas. E os sons... Você pode olhar na minha obra tem muita referência disso. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Tonnies (1995) apresenta as diferenças entre comunidade (relacionado à vivência rural, à vida no campo) e sociedade (relacionada à vivência na cidade grande). Nele podemos ver que a comunidade, diferentemente da sociedade, revela uma forma especial de relações humanas em que a natureza está intimamente ligada a um conjunto de estados afetivos, hábitos e tradições.

Na visão de Tönnies (1995a), a comunidade – ou *Gemeinschaft* – é um grupo social demarcado espacialmente. Grupos considerados comunitários contam com elevado grau de integração afetiva e também com alto grau de coesão – e mesmo de homogeneização – entre seus membros, e isso inclui conhecimentos, objetivos, práticas cotidianas e formas de agir e pensar. As normas ocorrem especificamente por meio dos costumes, hábitos e tradições, e as formas de relacionamento social são predominantemente pessoais, o que significa o compartilhamento de valores e também maior grau de intimidade. (MOCELLIM, 2019, p. 109)

A música que dá nome ao meu trabalho é *Fazenda*, de Nelson Angelo. Isso porque ela me traz memórias muito marcantes de Minas Gerais e, com elas, um sentimento de pertencimento, de acolhimento. Mesmo que não seja um traço essencialista, é interessante pensar em como Minas Gerais ainda nos remete, em alguma medida, à vida rural, a um tempo mais lento, típico de quem vive longe da cidade grande. Ao entrevistar Nelson Angelo e contar sobre o que me motivou a desenvolver o presente trabalho e a escolha do título, emocionado, ele fez questão de me mostrar um quadro pendurado na parede de sua casa - no bairro Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro - que ilustra a fazenda que o inspirou a compor essa canção. Nelson ainda se divertiu rememorando os preciosos momentos que viveu ali e ressaltou o quanto *Fazenda* emociona pessoas de diferentes lugares, principalmente mineiros, e com diferentes trajetórias:

Essa fazenda é linda, é linda. Eu fui lá tem dois meses, no máximo, um mês e meio. Fui lá e almocei com a minha prima que ontem fez 90 anos. Meus tios já foram embora. Os tios na varanda já, ó, raparam fora. O rio... é lindo o rio que passa ali, aqui ao lado dela. Um rio maravilhoso. E ele no verão ele enche por causa das chuvas... chove muito, tem muito barro, sabe? E a gente... eu passei minha infância aí, cara. Ó, vou falar assim. Todas as minhas férias, feriado, dia santo, semana santa, carnaval, tudo eu passei, até meus 13 anos de idade, nessa fazenda.

Cheguei aqui e músicas, assim, me foram dadas, entendeu? Inclusive essa, assim, eu considero... Eu nem mais considero como minha assim, sabe? Eu acho que é uma música de todo mundo porque todo mundo fala assim: nó, isso é óbvio, isso aconteceu comigo. Principalmente o pessoal de Minas Gerais. Foi o que você fez aí na sua narrativa, entendeu? Então foi feita porque eu tive isso, numa fazenda eu vivi aquilo e tive a felicidade de sintetizar, fiz uma coisa assim... “tum”.



Figura 86: Nelson Angelo ao lado do quadro que ilustra a famosa fazenda, pouco depois de sua entrevista. Foto: Raabe Andrade

FAZENDA

Nelson Angelo

Água de beber
 Bica no quintal
 Sede de viver tudo
 E o esquecer
 Era tão normal
 Que o tempo parava
 E a meninada
 Respirava o vento
 Até vir a noite
 E os velhos falavam
 Coisas dessa vida
 Eu era criança
 Hoje é você
 E no amanhã, nós
 Água de beber
 Bica no quintal

Sede de viver tudo
E o esquecer
Era tão normal
Que o tempo parava
Tinha sabiá
Tinha laranjeira
Tinha manga-rosa
Tinha o sol da manhã
E na despedida
Tios na varanda
Jipe da Estrada
E o coração lá

Demonstrando o quanto as vivências rurais, em comunidade, estão fortemente presentes no Clube da Esquina e no imaginário que ele carrega em torno da *mineiridade*, Wagner Tiso fala sobre suas férias na fazenda de sua avó e do quanto os sons que ouvia ali influenciaram sua criação musical e a de Milton Nascimento, que o acompanhava nessas suas aventuras:

Mas eu ia na fazenda do pessoal da minha vó, meus tios, em Carmos da Cachoeira. Lá era a fazenda que eu ia em todas as férias de final de ano. Ia eu e Bituca comigo, meu irmão Gileno, meus irmãos, meus primos, tudo ia pra lá. E ali a gente fazia aquela farra na fazenda. E tinham os negros da fazenda que tocavam o cateretê, tocavam as coisas lá de Minas. Aquilo marcava muito pra mim. Tanto que no meu primeiro disco eu tenho muito o cateretê na jogada, catira, cateretê, que é uma espécie de baião do sul de Minas. E lá na fazenda a gente ficava ouvindo à noite, eles ficavam tocando ali perto - aquele pessoal que tirava leite, né? - eles ficavam tocando. O que eu tenho de Minas assim, o que eu gravei, com aquele som que eu ouvia deles... Muito importante, pra mim, essa ligação com a coisa lá do sul de Minas.

A gente passava as férias ali e tinha a família do Zé Pimenté (José Pimentel, né?), que... É o que eu te falei, quando começava a escurecer a gente ouvia aquele som. A gente, sempre que passava ali em frente, ele tava com a violazinha tocando... Aquela levada. E isso fez parte, pra mim, do caretê, do mineiro pau. Pro Bituca, as memórias das amizades entre eles ali e ouvindo aquele negro da fazenda tocando uma viola.

Quando eu faço um choro, por exemplo, é um choro pianístico. Não era um choro que... Dos grupos do Rio e tal. É um choro pianístico. Então pra mim tudo aquilo tem muito, muito, muito, dessa levada que eu botei também, de quando era menino, da fazenda dos meus tios. E tudo, juntando com grandes orquestras - é uma sinfonia, praticamente. E ali tem os Zagreb,

não sei que, eu não podia esquecer da origem da minha família. Então tá tudo ali, é um apanhado da minha vida aquilo ali, naquela época, né? (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

A partir dessa análise, podemos pensar que a *mineiridade*, no que diz respeito às paisagens, às territorialidades e a essa outra forma de sentir e vivenciar o tempo - como é possível na vida rural, em comunidade - tem, de fato, uma forte ligação com a ideia de temporalização das paisagens, apresentada por Ingold, em que a nostalgia não seria uma busca por um tempo/lugar perdido, mas por um tempo/lugar vivido, significantes, estruturador de sentidos.

3- Em Família

Quando se pensa em Minas Gerais e na identidade de mineiros, o imaginário que se tem traz um forte apego às relações familiares, como podemos ver, inclusive, no último depoimento de Wagner Tiso. Através dos trabalhos de Tonnies, Weber e Simmel, podemos melhor compreender essa ideia de associação da mineirice com o caráter cordial, familiar, tradicional, eixo central da interpretação de Oliveira Vianna. Tonnies estabelece três tipos de comunidade: a casa familiar, a vida doméstica; a aldeia, também ligada à agricultura; e a cidade, no sentido medieval do termo, com suas corporações de artes e *artesanias*. Como explica Ramalho (2014), “esse exclusivismo familiar, apesar de ser traço constitutivo da nacionalidade, seria mais forte em Minas do que em qualquer outra região do Brasil” (p. 7).

A canção *Em Família*, por exemplo, traz essa “domesticidade”, esse apego à vida em família e a hospitalidade, características comumente associadas à mineiridade:

EM FAMÍLIA
Márcio Borges e Yé Borges

Na minha casa sempre tem
 Lugar pra quem vem de pé, de paz, de bem
 Fica porque gosta ou esquece de sair
 Onde dorme um mais um também já quer dormir
 Aleluia, aleluia
 Mesmo quando a barra pesa
 Mil estrelas que se chocam
 Todo o mundo deita e rola
 Todo o mundo, todo o mundo
 Sei lá

Na minha casa tem mulher que briga
 Na minha casa tem homem que chora
 Na minha casa tem uma mula preta de sete palmos de altura



Figura 87: O “quarto dos homens”, na casa da família Borges. Na foto, da esquerda para a direita, Telo, Nico, Marilton, Lô, o pai, Salomão, Márcio, Solange, a mãe, Dora Maricota, e Yé Borges.
 Fonte: <https://www.scielo.br/j/pm/a/QNsRppPb6XxCrNQGYPtNzvK/>

Wagner Tiso, começa sua entrevista falando sobre sua família e a forte tradição musical que carrega, sobre sua constante busca pelas suas origens, e ainda relembra sua infância na cidade de Três Pontas, sul de Minas Gerais:

Bom, é, minha família é trespontana. Meu pai é de Nepomuceno, criado em Três Pontas, na Fazenda União, lá. E meus avós por parte da minha mãe, que são os músicos né, vieram do Leste Europeu, pelo Danúbio. Aliás, eu estive agora em Belgrado, fui tocar lá em Belgrado, e fiz questão de ir onde o rio Tisa - que é o rio que nasce na Bulgária e desagua no Danúbio, em Belgrado, né? Eu vi lá ele desaguando, fiquei emocionado. Falei: pô. E dali eles pegavam, entendeu, os navios e iam pelo Danúbio até o centro da Europa. Então ficou um pouquinho em Milão, um pouco em.. Como é que chama lá

a terra do meu avô? Ali naquela (não entendi) ali. E fui lá, visitei também. Eu tenho rodado atrás das origens do Tiso, né? Tisa é o nome do rio. Ele nasce lá na Ucrânia, que tá em guerra, nasce na Ucrânia e desagua em Belgrado, na Sérvia. Eu tive lá tocando e fiz esse percurso, achei muito legal. Como chamava a terra do meu avô? A terra de Santo Antônio! Pádua! A terra de Santo Antônio. E ali, não sei como, deve ser cigana mesmo, porque dali eu vou parar em Três Pontas. Podia ter parado no Rio, São Paulo. Três Pontas, né? Era um lugarejo naquela época, cento e tantos anos atrás, né? E a família minha foi criada ali e ali a gente formou um núcleo musical desde menino, né? (entrevista realizada no dia 10/08/2023)



Figura 88: Milton Nascimento, Wagner e parte da família Tiso. Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/29843>

De acordo com Oliveira Vianna (1942), a *mineiridade* se expressaria pela preponderância do âmbito privado, da família, sobre a esfera de sociabilidade pública - o que, para o autor, não seria algo negativo, mas amplamente elogioso - e isso se daria tanto na zona rural, quanto nas pequenas cidades e até mesmo na capital do estado. Esse personalismo nos remete a Sérgio Buarque de Holanda, quando em *Raízes do Brasil* (2014) ele apresenta essa característica como sendo a “essência” do homem cordial. Tomando a palavra em seu sentido etimológico,

cordial, *cordis*, vem do coração, portanto o cordial seria aquele que se deixaria levar pelo afeto, pelo familiar, pelo tradicional, e não por um racional moderno e impessoal.

Longe de defender esse modo de vida em que o pessoal, o familiar, se sobressai, o historiador defende a libertação do indivíduo da comunidade doméstica, das virtudes familiares, para que assim possa adaptar-se à vida em sociedade. No entanto, ele admite que

Um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar - a esfera, por excelência dos chamados "contatos primários", dos laços de sangue e de coração - está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (HOLANDA, 2014, p. 176)

Pude observar durante as entrevistas o quanto a figura materna, principalmente, foi marcante em cada um dos entrevistados no que diz respeito a seus primeiros contatos com a música. Murilo Antunes, ao falar de onde vem sua paixão pela música, destaca a importância de sua mãe, que cantava em casa enquanto ouvia as canções no rádio e cuidava de seus afazeres domésticos:

A paixão pela música vem de uma coisa muito especial, que era o rádio - na minha casa sempre ficava ligado - e a minha mãe, que adorava cantar. Era muito afinada, voz bonita assim. E ela ficava lá, cozinhando, passando roupa, costurando, estava sempre cantando. Através dela que eu conheci as primeiras coisas: aqueles...Noel Rosa, Assis Valente, esses anteriores. Pixinguinha, né? Ela adorava cantar aquela "A Rosa", do Pixinguinha, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Assim como Antunes, Nivaldo Ornelas, em sua entrevista, recorda de momentos muito significativos em que a figura materna teve um lugar marcante em sua formação. Esse forte papel da família, notável em todas as entrevistas, nos traz uma ideia de capital cultural, conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu em colaboração com Passeron (1964) que ocupa um lugar central no campo da sociologia da educação, principalmente, na medida em que ajuda a elucidar as desigualdades na escola e na cultura. Segundo Bourdieu, a posse desse "capital" é o que permitiria o acesso a percursos marcados pelo sucesso, legitimando assim um

“patrimônio” familiar - a cultura - que seria transmitido como uma herança entre famílias de classe social mais favorecidas.

O próprio Milton Nascimento, que também pode ser visto com o principal agregador do movimento, no livro *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina* (2008), fala, sobre o acesso que teve a diversos estilos musicais em sua casa, desde sua infância:

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).



Figura 89: Milton Nascimento em uma rua de Três Pontas ao lado de seu pai, Josino, com a sua irmã Jaceline no colo. À frente de Milton sua irmã Beth com o Troféu Galo de Ouro nas mãos e do outro sua mãe Lília. Fonte: <https://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/83>

Toninho Horta relembra com orgulho do talento musical de sua família, de sua mãe, especialmente, e do quanto ela influenciou em seu gosto musical. Em sua entrevista, Toninho ainda acaba apontando exemplos atuais de como essa herança continua sendo passada adiante:

Bom, eu comecei a tocar violão com 9 anos de idade. Eu vim de uma família de músicos, meu avô era maestro de bandas do interior, depois meu irmão se tornou profissional. Mas em casa, minha mãe tocava bandolim, meu pai, violão, de uma maneira assim, é... Principalmente por prazer, né? Apesar de ela ter tocado em orquestra com o pai dela, bandolim - minha mãe, dona Geralda. O Paulinho é que me colocou na música. Desde cedo eu ouvia as músicas que ele colocava na vitrola - antigamente chamava de vitrola o soundsystem -, aqueles LPs antigos. Eu cheguei ouvir até 78 rotações, aquelas músicas antigas, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, grandes compositores, clássicos também, que minha mãe adorava. Então eu fiquei, assim, evoluindo culturalmente, assim, mais por osmose, de ouvir, desde, sei lá, a barriga da minha mãe, ouvindo Debussy, Clair de Lune, depois Tchaikovsky, List... Sei lá, os românticos. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)



Figura 90: Toninho Horta e sua mãe, Dona Geralda. Fonte: <https://tantasfolhas.com/toninho-horta/>

O Marilton e toda a família dos Borges, o Telo, são muito talentosos. O Rodrigo [Rodrigo Borges, filho de Marilton Borges] hoje, né? Na parte do Beto: o Ian e o Gabriel [filhos de Beto Guedes], são dois músicos. As netas do Beto, né? A Julinha [Julia Guedes, filha de Gabriel Guedes e neta de Beto Guedes] tá tocando piano e cantando. Meu filho, Manuel, toca, tem banda. O filho do Murilo Antunes... (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Beto Guedes, nos discos que gravou entre 1970 e 1980, buscou homenagear seu pai, sempre deixando a última faixa do LP para gravar uma canção de Godofredo Guedes. Gravou *Belo Horizonte*, em *Página do Relâmpago Elétrico* (1977); *Cantar*, em *Amor de Índio* (1978); *Casinha de Palha*, em *Sol de Primavera* (1980); *Noite Sem Luar*, de *Contos da Lua Vaga* (1981); e *Um Sonho*, em *Viagem das Mãos* (1984). Assim, reafirma suas origens e honra a trajetória de seu pai na construção de sua obra. Legado que vem sendo passado para seus filhos e netos.



Figura 91: Rodrigo e Marilton Borges, seu pai, se apresentando no Bar do Museu Clube da Esquina, em Santa Tereza, Belo Horizonte. Foto: Eliza Peixoto



Figura 92 - Os filhos de Beto Guedes, Yan e Gabriel, e suas netas, Júlia e Lira, no viaduto Santa Tereza, Belo Horizonte. Foto divulgação do show “Quatro Estações”, em que juntos apresentam canções de Godofredo (pai de Beto), de Beto e autorais.

De acordo com Tonnies (1944), em todos os tipos de comunidade os valores religiosos, morais e estéticos têm uma presença determinante, porém, a organização social que se segue, a sociedade, consiste em “um grupo de homens que, vivendo e permanecendo, como acontece na comunidade, de uma maneira pacífica uns ao lado dos outros, mesmo assim estão organicamente separados” (p. 39). Pensando tanto na obra, quanto na trajetória do Clube da Esquina, é evidente que o laço profissional se submete a uma lógica familiar. Basta uma narrativa de Márcio Borges sobre a gravação do álbum duplo *Clube da Esquina nº 1* para atestarmos esta hipótese:

Na gravação de Clube da Esquina, o Ponto dos Músicos estava representado: Rubinho Batera, Wagner Tiso, Toninho Horta, Paulinho Braga.

O Edifício Levy estava representado: eu, Lô, Beto Guedes. (Os Beavers estavam representados.)

O Colégio Estadual estava representado: Fernando [Brant], Tavito, Nelson Angelo.

O Rio de Janeiro, cidade natal de Bituca, estava representado: Robertinho Silva, Ronaldo [Bastos], Luís Alves, Paulo Moura, Eumir Deodato.

A capacidade de Bituca era especialmente esta: juntar os iguais, segundo sua história pessoal. (BORGES, 2019, p. 267)



*Figura 93: Flávio Venturini, Murilo Antunes, Toninho Horta e seu filho Manuel. Foto: Nando Fiúza.
Fonte: <https://www.muriloantunes.com.br/>*



Figura 94: Ensaio do Clube da Esquina. Na fotografia, podemos ver Lô Borges e Milton Nascimento, em primeiro plano, Wagner Tiso nos teclados, atrás dele, Paulo Braga, na bateria, e Novelli e Beto Guedes, Nelson Ângelo, Ronaldo Bastos, Márcio Borges e Fernando Brant. Fonte: Acervo Beto Guedes

Com o álbum *Clube da Esquina nº 1* (1972), podemos identificar em Milton Nascimento não apenas seu importante papel de elemento catalisador, ao reunir tantos talentos – muitos ainda pouco conhecidos - de diferentes lugares e origens, mas também um forte sentimento nostálgico ao trazer para um trabalho tão importante pessoas que faziam parte de sua trajetória, pessoas com as quais já havia compartilhado importantes momentos e grandes memórias.

Uma outra possível leitura dessa forma de convivência pessoal e profissional entre os integrantes do Clube da Esquina²⁷ seria a intenção de criarem uma outra forma de sociabilidade que não seria exclusivamente dentro do domínio familiar, mas adentrando a vida prática criando seu próprio “clube”, um lugar em que as relações familiares, afetivas, não só são mantidas como também constituem suas obras.

²⁷ Repito, “possível leitura” e não uma afirmação categórica a respeito da criação do movimento.



Figura 95: Os irmãos Borges na famosa esquina, em Santa Tereza, no final dos anos de 1970.
Foto: Arquivo. Fonte: <https://acesse.one/rqV2c>

CANÇÃO AMIGA

Carlos Drummond de Andrade e Milton Nascimento

Eu preparo uma canção
 Em que minha mãe se reconheça
 Todas as mães se reconheçam
 E que fale como dois olhos
 Caminho por uma rua
 Que passa em muitos países
 Se não me vêem, eu vejo
 E saúdo velhos amigos
 Eu distribuo um segredo
 Como quem ama ou sorri
 No jeito mais natural
 Dois carinhos se procuram
 Minha vida, nossas vidas
 Formam um só diamante
 Aprendi novas palavras
 E tornei outras mais belas
 Eu preparo uma canção
 Que faça acordar os homens
 E adormecer as crianças



Figura 96: Milton Nascimento, Toninho Horta, Beto Guedes, Fernando Brant, Lô e Márcio Borges.
Fonte: <https://acesse.dev/b36uB>

Para além dos afetos, dos saberes, do capital cultural passado de geração em geração por meio dos laços familiares, a religiosidade também é herdada, assim como outros bens deixados por nossos antepassados. É sobre essa religiosidade, deveras marcante na *mineiridade* e na obra do Clube da Esquina, que veremos a seguir.

4 - Paixão e Fé

Vemos em Tonnies que na comunidade os hábitos e costumes imemoriais prevalecem, e que a religião detém um lugar fundamental. Fernando Brant, em dossiê publicado pela revista *Cadernos de Música*, fala sobre a importância da religião em Minas Gerais:

A mistura de tradições católicas com elementos místicos africanos encontrou aqui, nesta farofa de cores e semblantes que somos, o lugar ideal para se materializar. A riqueza da

música mineira vem daí; é do beber nessas tradições que está o principal veio de nossa musicalidade. (BRANT, 2007, 27)

A religiosidade do povo mineiro é uma das características que mais destaca a *mineiridade* frente à nação. No entanto, voltando à Pernisa (2011), esse conjunto de características que formam o imaginário em torno da *mineiridade* - ou de qualquer outra identidade regional - é resultado de uma série de fatores, inclusive culturais e históricos. A fé católica foi levada para Minas pelos portugueses. Os tropeiros, que saíam do litoral paulista, levavam em seus baús oratórios com seus santos de devoção. “Surgindo uma aglomeração humana, em curto período de tempo, chantava-se um cruzeiro em um monte próximo, como a se evocar para o povo, as bênçãos e a proteção divina.” (MASCARENHAS, 2015, p. 1²⁸). Os primeiros oratórios foram erguidos ali à sombra desses cruzeiros e logo depois foram substituídos pelas primeiras capelas. Com o crescente povoamento e chegada da máquina administrativa portuguesa, a Sociedade Colonial foi se organizando.

Aquele santo de devoção particular se tornou um motivo para rezas em conjunto em alguma casa.

Logo se construíram oratórios públicos. Em Ouro Preto ainda se preservam alguns, o mais famoso ali está na esquina da Rua dos Paulistas no bairro de Antônio Dias.

Viajantes estrangeiros que visitaram as minas e a cidade de Ouro Preto, nos sec. XVIII e XIX, como Antonil, Mawe, Auguste Saint-Hilaire, Luccock, Walsh, Gardner, Castelnau, Millet de Saint-Adolphe, Burton; deixaram registrado em seus diários, hábitos comuns dos moradores, como se reunirem cotidianamente defronte a estes oratórios por volta das dezoito horas para as rezas do terço e canto das ladainhas.

Bem, essa devoção pública acabava por reunir algumas famílias... daí surgem as primeiras irmandades ou confrarias. (MASCARENHAS, 2015, *online*)

Enquanto a elite, brancos e ricos, se dividiam entre as Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco, e a poderosa Irmandade do Santíssimo Sacramento, os negros tinham seu lugar na Irmandade do Rosário, e os pardos, nas Confrarias das Mercês, de São Miguel e Almas, de São José e outros.

²⁸ Online: <https://santanafm.com.br/a-religiosidade-das-minas-gerais/>

As forças seculares, assim como as da Igreja, ganharam vigor nos anos iniciais deste século [XX], para culminar na interrupção destas comemorações por todo o Estado de Minas Gerais, nos anos de 1930 e 1940. Entretanto, a comunidade que participou das festas já tinha suportado a escravidão e a exploração na assimétrica ordem social brasileira e sempre encontrara caminhos para resistir. Sua devoção a Nossa Senhora do Rosário e os modos de expressar essa devoção derivavam de um catolicismo africano, entendido como parte fundamental do que a comunidade definia como sua identidade.

Seguindo a onda de mudanças ideológicas, depois dos anos de 1950, os congadeiros estavam aptos a recomeçar suas festas, já então divorciadas da Igreja e transformadas, ao menos para fora das comunidades congadeiras, em entretenimento. (KIDDY, 2001, p. 4)

No Curral Del Rey, território que foi quase completamente demolido para ceder espaço à construção de Belo Horizonte, era possível ouvir as serenatas, as festas e as bandas de música. Entre seu calendário festivo estavam as festas do Divino, de Santa Efigênia, do Reinado do Rosário, da Semana Santa e da Padroeira (LOTT, 2009, p. 31). Ainda segundo Lott (2009), ali, como em toda a Capitania das Minas, tanto as manifestações festivas quanto as práticas católicas, de funerais às procissões cheias de alegorias, eram acompanhadas por corais e orquestras - a música se fazia presente. Alfredo Camarate, em uma de suas crônicas, descreve com detalhes o ambiente que encontrou ao visitar o Arraial de Curral del Rey²⁹:

Em todas as solenidades religiosas que tenho assistido, sempre houve cantoria. Todos os motetes são executados a três vozes, por um grupo de fiéis, que fica junto ao sacerdote, e repetidos, quase sempre também a três vozes pelo povo. Entre o primeiro grupo há uma voz de senhora, potente, vibrante, muito afinada; mas também com todos os vícios de emissão, aliás, muito naturais de quem nunca cultivou a arte do canto e que de mais a mais nas repetidas festa desta igreja dá, em voz, tudo quanto tem e mesmo mais do que era lícito exigir-lhes. (...) As outras partes conjugam afinadas com a primeira e, como a música fosse escrita por bom e sábio mestre antiquíssimo, e de quem nem sempre a tradição fornece o menor dado, há intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza. Entre os coros do primeiro grupo, há uma voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantém um pedal de grande beleza. O povo responde sempre ao primeiro coro, com igual afinação e sobretudo com o imponente efeito das grandes

²⁹ Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales. (III), 1894

massas corais. Entre os fiéis, há um meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada, arredondada nos centros e sempre muito igual em todos os registros. Está, talvez, perdida, naquela coletividade de cantores, uma prima dona de primeira ordem. Entre os homens que cantavam no coro da igreja, ouvi também um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis. (CAMARATE apud BARRETO, 1995, p.56)



Figura 97 - Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, em 1984, capela edificada no Curral del Rei por Francisco Homem Del-Rei e Luiz de Figueiredo Monterroyo. Fonte: MHAB/ Acervo CCNC

As duas Irmandades existentes naquele arraial, a do Santíssimo Sacramento e a do Rosário, eram responsáveis pela organização de festas. Os musicólogos Francisco Curt Lange (1979) e Maurício Monteiro (2008), em suas pesquisas sobre a musicalidade em Minas Gerais, apontam que as corporações musicais vinculadas a essas irmandades religiosas eram compostas por um grande número de músicos, sendo, no século XVIII, responsáveis pela maior produção musical religiosa e popular da capital colonial. Francisco Martins Dias, em *Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte* (1897), comenta que havia no arraial “banda de música quase todo o dia, missa cantada e, no dia seguinte uma extensão profana da festa com cavalhadas, danças e um certo batuque” (DIAS, 1987, p.57).

Alfredo Riancho³⁰ em uma crônica publicada pela revista *Por Montes e Vales*, do Arquivo Público Mineiro, conta que que a missa das dez horas, era

³⁰ Pseudônimo usado pelo engenheiro Alfredo Camarate.

cantada e acompanhada pela banda de música [...]; sendo louváveis os esforços que os cantores empregam para se fazerem ouvir e os não menos ingentes esforços de banda marcial, para não inundar as vozes com o hiperbólico estrondear dos seus ophicleides e trombetas. [...] Entre a missa e a festa da tarde, a banda de música, composta de moços com os mais robustos pulmões que tenho visto na minha vida, aparecem tocando em toda parte! De longe ou de perto, todo o dia se ouvem polkas, marchas, quadrilhas e dobrados (RIANCHO, 1984, p. 3).

Murilo Antunes relembra sua primeira mudança, de Pedra Azul para Montes Claros, ainda menino, quando passou a ter contato com outras manifestações e festejos populares, principalmente com as festas de Nossa Senhora do Rosário, e conta do dia em que conheceu e se apaixonou pela *Marujada*³¹:

Eu fui pra Montes Claros, eu tinha 7 anos. E em Montes Claros eu tô lá um dia... A gente mudou pra estudar nos colégios melhores. Chegamos em Montes Claros, eu tô na casa da minha avó - morava lá. E esse circuito era muito normal, você sair do Jequitinhonha e ir pro norte de Minas. Eu estava um dia... Poucos dias depois que eu tinha chegado, a gente chegou lá perto das festas de agosto, festas da Nossa Senhora do Rosário. E aí o meu pai me pediu pra comprar um cigarro pra ele e eu fui num boteco lá perto. E aí, quando eu tô pedindo isso aí, do meu lado chegou um sujeito alto, esguio, negro, com uns espelhos na cabeça, com as fitas coloridas, todo vestido de branco. E eu olhei aquilo, fiquei curioso - “que legal isso, e tal”. E o cara saiu dali, eu acompanhei ele. Eu já tinha comprado o cigarro pro meu pai. Eu fui atrás dele. Falei “que que é isso aqui?”. Aí, próximo da casa da minha avó tinha uma igrejazinha do Rosário. E aí, na hora que ele chega lá, tinha uma quantidade de pessoas vestidas do mesmo jeito e mais uns menininhos vestidos de índio, os caboclinhos, e aquela quantidade de gente fardada, né? O maior barato. E eles foram, começaram a cantar e tal. E eu demorei lá com o cigarro do meu pai - azar dele. E foi a minha apresentação à marujada. Aí que eu conheci a marujada e eu fiquei apaixonado. A marujada era nossa escola de samba, que ela vinha na avenida assim, umas 300 pessoas, 400 pessoas, vestidas assim, dançando em blocos, e violão, e viola, e coisas lindas. E elas contavam a história da Nau Catarineta. Então é uma história bem conhecida na cultura popular. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

³¹ A marujada é uma dança folclórica cujo canto representa a vitória dos cristãos sobre os invasores mouros, na Península Ibérica, no fim da Idade Média. Trata-se de uma comemoração da vitória do catolicismo sobre os mulçumanos, uma representação dos marinheiros perdidos no mar, enfrentando suas batalhas.



Figura 98 - As Festas de Agosto de Montes Claros (MG), durante o Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: <https://journals.openedition.org/pontourbe/11924>

Aí, assim, o enigma pra mim até hoje: é uma história marítima, toda passada no mar, que é a história dos negros escravizados que vieram de Africa pro Brasil. Então a história se passa nessa viagem, que aí eles fazem a rebelião e chegam no Brasil. Eles tinham tomado o navio. Então eles conquistaram o navio. É uma história muito linda e toda versificada. E essa história é muito atraente. Então isso me deixou enlouquecido. O enigma que eu falo é isso: como que lá no miolo do sertão mineiro é desenvolvida essa história, uma história do mar? Ou seja, os escravos trouxeram... O Brasil foi o último país a “desescravizar”. Mesmo assim, a gente ainda vê um preconceito absurdo até hoje. E essa história, esse som, não sai da cabeça da gente, que é muito puro, é muito genuíno, né? Então isso aí foi o, os sons primeiros, assim, que eu fui me apaixonando e me aprofundando mais. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Ele também se lembra do *Boi-de-Janeiro*³², festa popular tradicional que acontece há décadas na cidade de Pedra Azul, onde nasceu, e que faz parte das festividades de Santo-Reis.

Em Pedra Azul tinha essas músicas do Boi-de-Janeiro - que chama lá. Então são grupos - hoje ainda tem, mas menos do que antes. Era um boi, todo paramentado, né. E vai uma pessoa dentro. E fora, tocando, vai sempre uma viola e as flautinhas de pífanos. Basicamente é esse o som. E é muito alegre e muito rápido também. Sabe? Os compassos muito acelerados, “pra poder pro boi dançar”. E isso é uma coisa muito bacana. Como o nome fala, era em janeiro, né? Era do Natal até o dia de reis. Né? Sempre saía. Isso eu tenho na memória. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Wagner Tiso se diverte lembrando do reisado, de vê-los passando de janela em janela com sua bandeira, e do quanto achava bonito aquela tradição. Ele também se recordou do show que fez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado de Bituca, em comemoração aos seus 60 anos, em que fez questão de levar a congada do tzumba, que é o Rei do Congo em Minas Gerais.

Eu via muito isso aí mesmo, o Reisado, eu via muito. Eles passavam na janela pedindo ajuda, pedindo não sei que, com a bandeira. Até fiz uma música que chama *Joga na Bandeira*. Eles passavam com a bandeira, paravam nas janelas e pediam: “joga na bandeira” - um brinde, uma coisa. E eu achava muito bonito aquilo, aquelas pessoas todas tocando. Inclusive o tzumba, que é o rei do Congo lá de Minas Gerais, quando eu fiz 60 anos eu fiz um concerto com sinfônica no Teatro Municipal do Rio - que eu levei Caubi, Gal, levei o próprio Bituca, levei um monte de gente -, e levei a congada do tzumba. Eu lembro daqueles meninos, daqueles pretinhos, assim, olhando pro teto, eles não conseguiam nem tocar de motivação, né, olhando pro teto. E foram pro palco, fizeram o show lá com a gente, três ou quatro músicas. Isso ficou marcado pra mim. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

³² Um dos festejos mais expressivos da região, no Boi-de-Janeiro, o boi o boi percorre as ruas da cidade acompanhado pelos reiseiros, que fazem o ritmo para que o boi saia ‘sambando’. Com um ritmo mais próximo da música africana, alguns dos instrumentos mais utilizados são as gaitas, sanfona, pandeiro, triângulo, caixa e bumbo.



Figura 99 - Reisado: umas das festas mais celebradas no país. Fonte: <https://encr.pw/gDXi7>

Calix Bento, canção popular adaptada por Tavinho Moura e lançada por Milton Nascimento no álbum *Geraes* (1976), traz uma religiosidade que sai da igreja e ganha as ruas:

CALIX BENTO

Adaptação de Tavinho Moura

Ó Deus salve o oratório
 ó Deus salve o oratório
 onde Deus fez a morada
 oiá, meu Deus, onde Deus fez a morada, oiá
 Onde mora o calix bento
 onde mora o calix bento
 e a hóstia consagrada
 oiá, meu Deus, e a hóstia consagrada, oiá
 De Jessé nasceu a vara
 de Jessé nasceu a vara
 da vara nasceu a flor
 oiá, meu Deus, da vara nasceu a flor, oiá
 E da flor nasceu Maria
 e da flor nasceu Maria
 de Maria o Salvador

oiá, meu Deus, de Maria o Salvador, oiá

Apesar de a Folia de Reis ser um festejo de origem ibérica, ligado às celebrações do culto católico do Natal, no Brasil acabou agregando elementos de outras culturas, principalmente da cultura afro-brasileira. Nela, cada grupo é formado por músicos tocando instrumentos de confecção artesanal, como tambores, reco-reco, flauta e rabeca, além dos instrumentos mais tradicionais, como a viola caipira e o acordeon - em *Geraes* (19761-, executados por Nelson Angelo e Dominginhos, respectivamente. A percussão ganha destaque e seu ritmo foi ganhando, ao longo do tempo, contornos de origem africana. A intenção de Tavinho Moura de manter a linguagem popular mesmo adaptando um cântico da Folia de Reis se expressa logo no título: *Calix Bento*, e não *Cálice Bento*, seu título original.

Paixão e Fé, música de Fernando Brant e Tavinho Moura, traz fortemente o catolicismo, também muito associado aos mineiros, bem como o tradicionalismo apresentado por Vianna e Amoroso de Lima³³, na medida em que evoca o clima dos preparativos das procissões da Semana Santa em Minas Gerais, com seus tapetes de serragem e intensa participação popular:

PAIXÃO E FÉ

Tavinho Moura e Fernando Brant

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

³³ Tradicionalismo esse também defendido por Diogo de Vasconcelos e Nelson Coelho de Sena (RAMALHO, 2014).



Figura 100 - Monumento a Padre Victor e Igreja Matriz N S d'Ajuda, na cidade de Três Pontas/MG.
Fonte: <https://11nq.com/ZeVRf>

Nivaldo Ornelas, criado no bairro Nova Suíça, em Belo Horizonte, fala, em sua entrevista, sobre as festas regadas à música que vivenciou em sua infância e no quanto o rádio foi marcante naquela época:

Bom, num tempo em que a televisão não tomava conta, né, existiam muitos saraus, né? 19h, assim, sempre acontecia alguma coisa e a minha casa era assim direto porque meus pais eram músicos amadores, eles tinham um grupo de seresta que chamava *Reverdo o Passado*. Interessante, né? Era uma festa. Nesse tempo, minha mãe era costureira, ela colocava na rádio nacional do Rio de Janeiro, então era música o dia inteiro. Ouvia de tudo. A infância nossa foi muito rica porque acontecia muita coisa. A vida não era dentro, a vida era fora. Hoje é tudo dentro. Nesse tempo, a gente ficava na rua e... A folia de reis, os congados, a música religiosa, a música infantil, né? (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Embora Milton dê a entender que os elementos religiosos em sua obra tenham uma “função” mais política que religiosa, o álbum *Missa dos Quilombos* (1982) é

também um bom exemplo da presença de elementos religiosos nas canções do Clube da Esquina. Como explica Rafael Senra Coelho (2010), a Missa dos Quilombos foi pensada como uma continuação da Missa da Terra sem Males, “uma tentativa da igreja católica de se retratar perante os povos negros e indígenas” (p. 64)

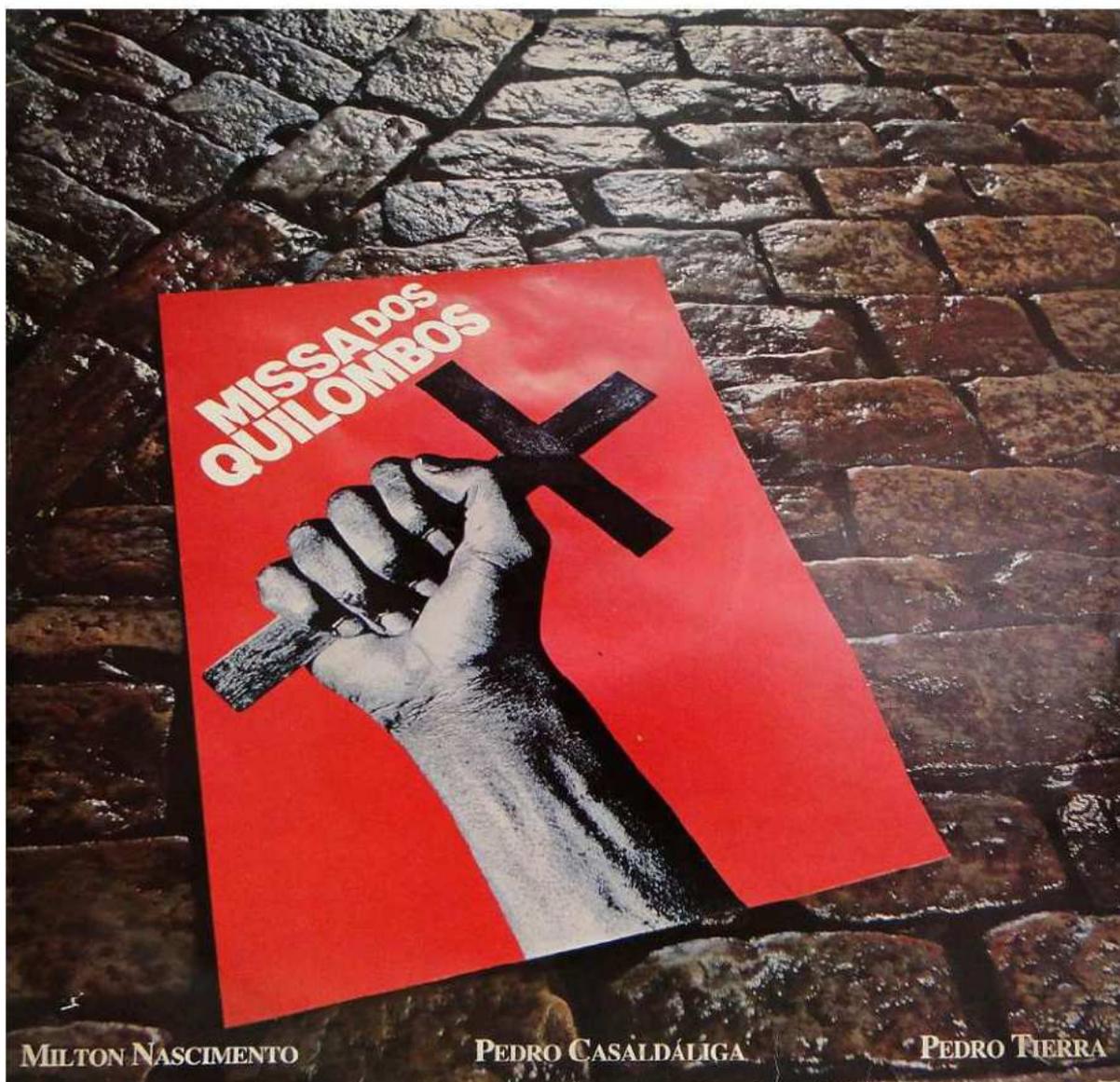


Figura 101: Capa do álbum *Missa dos Quilombos* (1982)

Essas missas mesclavam mitos e elementos das tradições católicas, indígenas e afrodescendentes, 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. (COELHO, 2010, p. 64)

A diversidade religiosa destacada por Fernando Brant em seu depoimento e a atuação política na letra de canções de cunho religioso apontada por Milton Nascimento reflete também na canção *Sentinela*:

SENTINELA

Milton Nascimento e Fernando Brant

Morte, vela, sentinela sou
 Do corpo desse meu irmão que já se vai
 Revejo nessa hora tudo o que ocorreu
 Memória não morrerá
 Vulto negro em meu rumo vem
 Mostrar a sua dor plantada nesse chão
 Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e flor
 Histórias vem me contar
 Longe, longe, ouço essa voz
 Que o tempo não levará
 Precisa gritar sua força, é irmão
 Sobreviver, a morte 'inda não vai chegar
 Se a gente na hora de unir os caminhos num só
 Não fugir nem se desviar
 Precisa amar sua amiga, é irmão
 E lembrar que o mundo só vai se curvar
 Quando o amor que em seu corpo já nasceu
 Liberdade buscar na mulher que você encontrou
 Morte, vela, sentinela sou
 Do corpo desse meu irmão que já se foi
 Revejo nessa hora tudo que aprendi
 Memória não morrerá

A palavra *sentinela* tem por definição vigia, aquele que guarda algo ou alguém, e no interior também remete a velório - embora não se tratasse de um tributo póstumo. Com melodia de natureza modal, assim como os cantos gregorianos, *Sentinela* traz à memória as missas do interior tão presentes na infância e juventude de Bituca, porém é sustentada por uma base rítmica típica do samba-jazz que, no conjunto da canção, se funde lindamente ao romantismo e ao catolicismo popular mineiro. *Sentinela* ainda combina diferentes temáticas ao mote. Cabe aqui uma análise de Canton (2014) sobre a canção:

Gravada em uma capela, com banda, orquestra e um coro de Beneditinos, “Sentinela” reproduz a atmosfera de um culto religioso. O arranjo, do próprio Milton, merece destaque. No início da música, o catolicismo revela-se em dois níveis: no “Tantum Ergo”, entoado pelo canto gregoriano: “Tantum ergo sacramentum / veneremur cernui / et antiquum documentum / novo cedat ritui / Praestet fides supplementum / sensuum defectui (...)”; e na interpretação de Nana Caymmi, inspirada em passagem bíblica escrita pelo apóstolo Matheus: “Meu senhor, eu não sou digna de que visites a minha pobre morada. Porém, se tu o desejas, queres me visitar. Dou-te meu coração, dou-te meu coração”⁴. Em seguida, enquanto o coro entoa a melodia acompanhado por Wagner Tiso ao órgão, Nana introduz o trecho: “Longe, longe ouço essa voz / que o tempo não vai levar”. Aos poucos, a banda entra e Milton, em clima que vai do intimista ao solene, divide com a cantora o restante da música, acompanhados pela orquestra. No final, “Sentinela” fecha seu ciclo, retomando aquela primeira atmosfera de culto religioso. (CANTON, 2014, p. 4)

Enquanto na canção Sentinela Milton canta: *“Revejo nessa hora tudo que ocorreu/Memória não morrerá/ Vulto negro em meu rumo vem/ Mostrar a sua dor plantada nesse chão”*, em *Missa dos Quilombos* (1982), na letra de Pai Grande, afirma: *“De onde eu vim/ É bom lembrar”*. Se até o século XVII a economia açucareira era a atividade predominante na colônia, mais especificamente no Norte, no século XVIII o eixo econômico é deslocado para o Sul devido à busca e à exploração das minas de ouro e pedras preciosas. A capital brasileira é transferida de Salvador para o Rio de Janeiro, que se torna o principal centro de comercialização de escravos do país, e Minas Gerais passa a ser o grande consumidor desse mercado. “As estimativas mais modestas calculam que durante o século XVIII entraram no Rio de Janeiro e aí foram vendidos mais de 800.000 africanos, dos quais a maioria foi encaminhada para Minas” (Coaracy, 1950). Com isso, os negros africanos foram presença marcante no processo de desbravamento e povoamento do território mineiro, chegando a ser apontados por Aires da Mata Machado Filho (1950) como os primeiros moradores das terras mineiras. De acordo com Sônia Queiroz (2018), até o século XIX, a população mineira era predominantemente negra³⁴.

³⁴ Sônia Queiroz (2018) apresenta dados que demonstram a quantidade expressiva da população negra na capitania das Minas Gerais: “em 1776, numa população total de 319.769 habitantes, 249.105 – 77,90% – eram negros ou mestiços de negros; nos anos de 1786 a 1805, os escravos constituíam 47,94% e 46,38% da população, donde se pode inferir que os indivíduos de cor continuavam sendo maioria, pois, por essa época, muitos deles já eram alforriados; em 1821, há 383.061 negros e mestiços de negros, num total de 514.108 habitantes, o que equivale a 74,51% da população; mas em 1872, passados aproximadamente vinte anos da extinção do tráfico, os

Fernando Brant afirma que a “espinha dorsal” da música mineira é justamente essa fusão das tradições católicas e os elementos herdados da cultura africana:

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).

5- Mineirices

Em uma definição de Ramalho (2014)

Entende-se por mineiridade o discurso que visa representar uma ideia de união e fraternidade ao conjunto da população mineira, destacando-a do conjunto nacional, por meio da atribuição narrativa de certos valores, costumes e tradições que lhe seriam específicos, embora tal especificidade revele mais sobre o ponto de vista de quem interpreta do que propriamente da população. (RAMALHO, 2014, p. 1)

Maria do Nascimento Arruda (1990), ao buscar a formação da *mineiridade*, relaciona a memória com a história das Minas Gerais indicando haver uma mitificação dessa identidade, que acabou por consolidar um imaginário em torno do que é ser mineiro difundindo-se a nível nacional.

Tipicamente uma construção intelectual, a mineiridade preserva três dimensões essenciais: mítica, ideológica e imaginária. O mito, ritualisticamente trabalhado, abriu espaço para a codificação. Desponta, aqui, a mineiridade revigorada pela seiva que percorre o cerne do pensamento mítico, permitindo-lhe alçar-se às alturas das grandes edificações. (ARRUDA, 1990, p. 257)

Com isso, a autora chega à conclusão de que são os mitos que dão as bases para a construção das identidades culturais. Segundo Arruda (1990),

a figura do mineiro encontra-se acabada, de forma definitiva, primordialmente nas obras dos ensaístas. Foram eles os codificadores terminais da construção; através das suas

escravos se reduzem a 16,99% da população de Minas. Entretanto, se o número de escravos vai-se reduzindo de modo assim tão significativo, até que a lei de 13 de maio de 1888 extingue o regime escravocrata de todo o território brasileiro, os negros e seus descendentes continuam constituindo um alto percentual da população mineira. Assim é que no primeiro recenseamento demográfico da República, realizado em 1890, eles são ainda 53,32% dos habitantes de Minas Gerais” (QUEIROZ, 2018, p.26).

práticas materializa-se o ‘espírito dos mineiros’ (ARRUDA, 1990, p.105)

[...] o pensamento mítico revelou-se adequado para caracterizar a mineiridade, ao expressar um grau de complexidade e articulação capaz de conter no seu interior uma visão de toda trama social.

O núcleo do pensamento mítico gira em torno da origem. Na mineiridade foram os inconfidentes, vivendo em ambiente ilustrado, os fundadores dos mineiros. Nesse nível de ambição, “origem” e “causa” não se distinguem. Finalmente, cabe ao mito promover a identificação. Esse aspecto decorre dos outros mas, ao mesmo tempo, explica-os, na medida em que abre caminho para a *praxis*. A mineiridade, ao criar a figura abstrata dos mineiros identifica-os; estes, ao moverem-se nos quadros de suas propostas, visíveis nos momentos rituais, reforçam-na. (ARRUDA, 1990, p. 131)

No entanto, foi curioso notar nas entrevistas o quanto a *mineiridade*, para os entrevistados, chega ao ponto de ser vista como uma essência até por aqueles que têm conhecimento de todos os fatores que contribuem para sua construção. Arruda aponta que enquanto o mito, fundado na relação de similitude entre o discurso que sustenta e os sujeitos que busca identificar, pressupõe a analogia, já a representação, por sua vez, quebra essa força de identificação primária ao propor operações identificadoras baseadas na diferença.

Patrick Charaudeau (2009) afirma que uma das particularidades da identidade social é sua necessidade de ser reconhecida pelos outros e que confere aos sujeitos seu “direito à palavra”, o que funda sua legitimidade. Legitimidade esta que é atribuída pela força do reconhecimento, por parte dos integrantes de um grupo social.

A identidade social (a rigor, psicossocial, pois está impregnada de traços psicológicos) é, pois, algo “atribuído-reconhecido”, um “pré-construído”: em nome de um saber reconhecido institucionalmente, de um saber-fazer reconhecido pela performance do indivíduo (experto), de uma posição de poder reconhecida por filiação (ser bem-nascido) ou por atribuição (ser eleito/ ser condecorado), de uma posição de testemunha por ter vivido o acontecimento ou ter-se engajado (o militante/ o combatente). A identidade social é em parte determinada pela situação de comunicação: ela deve responder à questão que o sujeito falante tem em mente quando toma a palavra: “Estou aqui para dizer o quê, considerando o status e o papel que me é conferido por esta situação?” (CHARAUDEAU APUD PIETROLUONGO, 2009, n.p)

Com isso, o autor leva-nos à noção de identidade discursiva, que é aquela construída pelo sujeito falante para responder à pergunta: “*Eu estou aqui para falar como?*”. Essas atitudes discursivas têm como objetivo uma atitude demonstrativa e se constrói “com base nos modos de tomada da palavra, na organização enunciativa do discurso e na manipulação dos imaginários sócio-discursivos” (CHARAUDEAU APUD PIETROLUONGO, 2009, n.p)

[...] A identidade discursiva é sempre algo “a construir- em construção”. Resulta de escolhas do sujeito, mas leva em conta, evidentemente, os fatores constituintes da identidade social.

[...] É neste jogo de vai-vem entre identidade social e identidade discursiva que se realiza a influência discursiva. Segundo as intenções do sujeito comunicante ou do sujeito interpretante, a identidade discursiva adere à identidade social formando uma identidade única “essencializada” (“eu sou o que eu digo”/“ele é o que ele diz”), ou se diferencia formando uma identidade dupla de “ser” e de “dizer” (“eu não sou o que eu digo”/“ele não é o que ele diz”). (CHARAUDEAU APUD PIETROLUONGO, 2009, n.p)

Toda identidade, seja ela pessoal, coletiva, social, cultural, religiosa, étnica, é resultado de um processo discursivo, e constrói (e se sustenta) através da narrativa. Nelson Angelo, quando perguntado sobre o que é ser mineiro, afirma que

Tem uma coisa que vem de dentro pra fora e tem uma coisa que vem de fora para dentro. Esse que vem de fora pra dentro não existe, é ilusão. É a cultura que existe na terra, é aquela que não sai de dentro da pessoa. Não é uma cultura inventada, sabe? (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Com isso, podemos compreender que, para ele, o “ser mineiro” - ou a *mineiridade* - seria esse algo que vem de dentro pra fora. Murilo Antunes, quando perguntando como ele vê o mineiro, reforça uma ideia de equilíbrio, bom senso e ponderação, defendida pelos autores essencialistas, e com isso nos fornece um bom exemplo do forte papel emulador do mito no direcionamento das práticas sociais e a importância da literatura na preservação da *mineiridade*.

Eu não vejo não, eu sou. Eu tenho uma frase comigo. Às vezes eu brinco nessas conversas, eu falo o seguinte, principalmente quando tem estrangeiros - estrangeiros que eu falo assim, que não é mineiro. Sempre que tem ou carioca, ou goiano, ou francês, ou inglês, ou indiano e tal, eu sempre falo assim, ó: olha, se eu não fosse mineiro eu ia morrer de inveja de quem é.

Esse é o nosso espírito. Porque nós somos discretos. Acho que isso é uma vantagem. As coisas se resolvem sem muito estardalhaço, sem muita exposição. Tem várias piadas que rolam assim, que se diz de um mineiro que pisou na bola, por exemplo. Te dar um pequeno exemplo: um mineiro que quis se gabar de alguma coisa e caiu do cavalo. É o que a gente fala: maldito “semostramento” - o cara se mostrou demais. Isso não é da nossa característica. O cara se gabar de não sei que. Nós não somos assim. E isso eu não sei de onde vem. Talvez por causa dessas influências do, da coisa das viagens, da colonização, da coisa dos minérios, das pedras preciosas, as pessoas ficavam... Não podia falar muito senão ia ser roubado. Não sei, não posso afirmar nada disso. Eu acho melhor a gente ler o Carlos Drummond, ele fala bem disso, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Pensando sobre a origem desses elementos que hoje constituem o imaginário em torno da *mineiridade*, Murilo parte para uma análise das diferenças que existem entre os próprios mineiros - provando, mais uma vez, que “*Minas é muitas*” e a *mineiridade* também - e do que pode ter influenciado certas características:

Eu venho lá dessa região, do norte de Minas, onde desceram da Bahia - Pernambuco, Bahia e tal. Acho que eles desceram a cansaram, acabaram os recursos e eles ficaram por ali e fizeram a fazenda e ocuparam o Arraial das Formigas. Eles fundaram o Arraial das Formigas, que hoje é Montes Claros. Ou seja, eles vêm de cima. Por isso que a gente fala assim, a pronúncia lá no norte é mais aberta, é mais baiana que sul mineira. Darcy Ribeiro que fala, né, que Minas são duas: as Minas que é essa dos ricos, dos brancos, e dos negros também, mas escravos, do ouro e tal, e que faz uma coisa mais... Uma forma de ser mais contida, mais fechada. Aquela coisa de esconder as pedras, as preciosidades, é o jeito das Minas. Os Gerais, que é de onde eu venho, é todo aberto, é alegre. O pessoal gosta de falar, como eles dizem, falar indecência, de contar caso, de cantar, de cantoria. Isso aí são os Gerais, que é a geografia do Guimarães Rosa. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Nivaldo Ornelas, num primeiro momento, quando perguntado, se recusou a apontar diferenças entre mineiros e portadores de outras identidades regionais.

Sabe o que eu acho? Todo mundo é igual. O mundo é todo igual. Tem características, mas isso é irrelevante. Quando eu fui no Japão pela primeira vez, falei ‘caramba’. Quando descii no aeroporto tinha uma grama. Falei: aqui tem grama. opa! Aí eu fui numa loja de música da Yamaha comprar um negócio de saxofone lá, e o cara falava inglês tão mal quanto eu e foi uma

maravilha - a gente se entendia. Aí ele me convidou pra almoçar com ele. Falei: caramba! então tá tudo certo, a vida. Eu achava que era impossível. Então... sabe? Essa identidade... Identidade humana. Sabe? O mineiro não é diferente de ninguém não. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Porém, depois de alguns minutos de prosa, ele, sem se dar conta, ao falar de sua trajetória musical acaba apontando certas características dos músicos mineiros que são mais visíveis para ele e, mais uma vez, indica o quanto a literatura vem sustentando esses mitos que dão as bases da *mineiridade*:

O músico mineiro é muito calado, na dele. Isso tem suas vantagens e suas desvantagens. Ele fica assim: “não importa que eles pensem que eu sou... Eu sei que eu sou”. Sabe? Mineiro tem muito isso. Ele não fala, mas ele tá sabendo. Ele finge que não tá sabendo. Drummond de Andrade falava muito sobre isso. Mas isso é uma característica, cada um tem a sua. Carioca fala pra caramba, mas eu tenho vários amigos no Rio de Janeiro que falam pra caramba, mas são sinceros. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Para Charaudeau, a questão identitária é algo complexo.

Por um lado, porque resulta de um entrecruzamento de olhares: o do sujeito comunicante que procura construí-la e impô-la a seu parceiro, o sujeito interpretante; este não pode evitar, a seu turno, de atribuir uma identidade àquele em função de seus próprios a priori. Por outro lado, pelo fato de que, por mais que queira evitar a armadilha da essencialização, todo sujeito tem o desejo de se ver (ou de ver o outro) constituído como uma identidade única, o desejo de se saber “ser alguma coisa”, isto é, uma essência. É este movimento de essencialização constitutivo do processo identitário que leva à afirmação de que a identidade não passa de uma ilusão. (CHARAUDEAU APUD PIETROLUONGO, 2009, n.p)

O poeta Drummond, mineiro de Itabira, muitas vezes evocado pelos entrevistados, principalmente quando perguntados sobre Minas Gerais e a mineiridade, no documentário *O Fazendeiro do Ar* (1972), afirma que, embora Minas Gerais seja um estado com peculiaridades muito marcadas, o mito em torno da *mineiridade* carrega um certo exagero que, em alguns momentos, pode passar uma ideia de que Minas Gerais é um estado estranho em relação aos demais estados

brasileiros. No entanto, ele destaca que essa fixação sentimental com nossa terra de origem é uma constante dos seres humanos, aquilo que podemos ver até como um tipo de nostalgia e que nos leva a um apego a um lugar sobretudo imaginado. Nostalgia essa que ele assume em suas narrativas, como podemos ver no poema a seguir:

PRECE DE MINEIRO NO RIO
Carlos Drummond de Andrade

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel num imóvel,
quero firme e discreto o meu amor,
meu gesto seja sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária.
Essa mesma, não muito. Balançando
entre o real e o irreal, quero viver
como é de tua essência e nos segredas,
capaz de dedicar-me em corpo e alma,
sem apego servil ainda o mais brando.
Por vezes, emudeces. Não te sinto
a soprar da azulada serrania
onde galopam sombras e memórias
de gente que, de humilde, era orgulhosa
e fazia da crosta mineral
um solo humano em seu despojamento.
Outras vezes te invocam, mas negando-te,
como se colhe e se espezinha a rosa.
Os que zombam de ti não te conhecem
na força com que, esquivo, te retrais
e mais límpido quedas, como ausente,
quanto mais te penetra a realidade.
Desprendido de imagens que se rompem
a um capricho dos deuses, tu regressas
ao que, fora do tempo, é tempo infindo,
no secreto semblante da verdade.
Espírito mineiro, circunspecto
talvez, mas encerrando uma partícula
de fogo embriagador, que lavra súbito,
e, se cabe, a ser doidos nos inclinas:
não me fujas no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,

mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som, Minas Gerais.

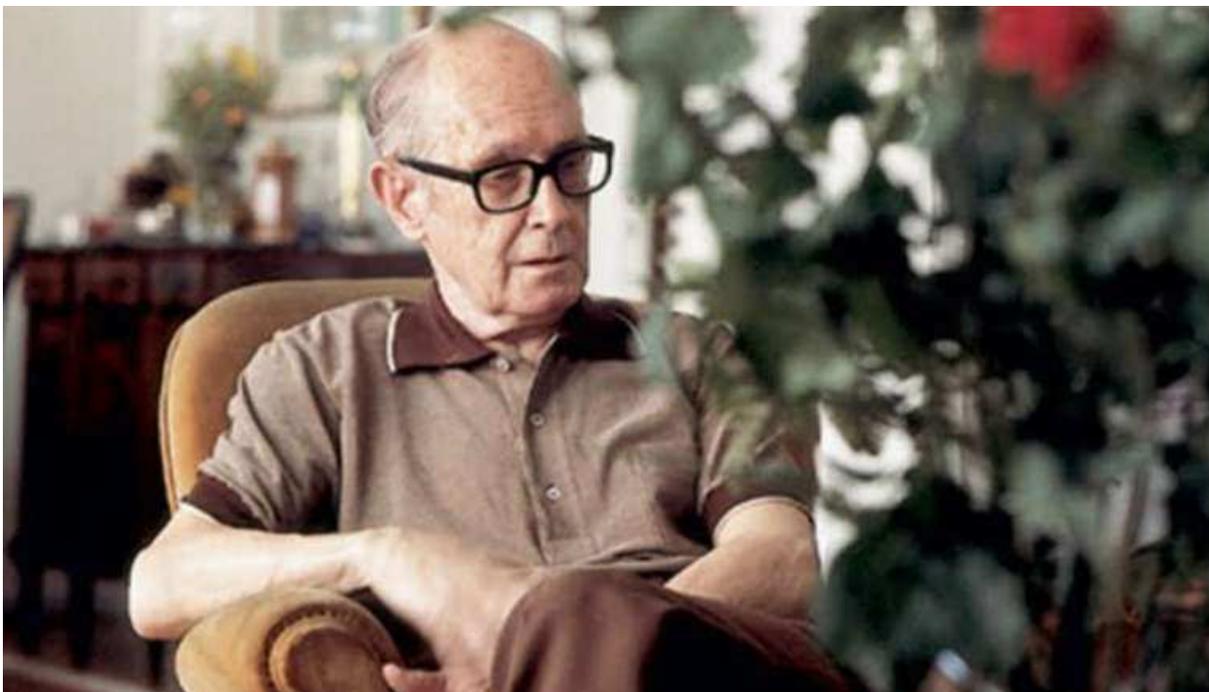


Figura 102 (acima): Carlos Drummond de Andrade. Fonte: <https://acesse.dev/HUdTc>
Figura 103 (abaixo): Casa onde Drummond nasceu, em Itabira/MG. Fonte:
https://www.ebiografia.com/carlos_drummond/



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho, busquei apresentar o contexto político-cultural em que o Clube da Esquina surgiu e se desenvolveu. Para isso, falar da ditadura civil-militar, da era dos festivais e dos artistas que despontavam naquele momento foi fundamental para refletir qual é o lugar do Clube da Esquina dentro daquele contexto.

Sabemos que a Bossa Nova, a canção de protesto e a Tropicália, tiveram um conjunto de representações e alcançaram destaque tanto na mídia quanto nos estudos produzidos em torno dos movimentos musicais que surgiram no Brasil a partir da década de 1960. Depois de relembrar o percurso musical do Clube da Esquina, é curioso pensar que ele sofreu um apagamento se comparado a outras correntes musicais que vieram a ser consideradas movimentos. Talvez devido ao momento em que esses movimentos apareceram, com o Tropicalismo carregando consigo uma dimensão estética e política, assim como a canção de protesto, sua importância como movimento foi destacada. O Clube da Esquina, por sua vez, não foi tão “badalado” - o que, talvez, como explica Ivan Vilela, tenha a ver com a própria identidade dos mineiros, aquela ideia do “mineiro come quieto”; ele não fez tanto estardalhaço, mas no final acabou alcançando uma projeção internacional. Vilela (2010) ainda nos lembra que a história da MPB sempre foi escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários, que, ao articularem o fenômeno musical a outras artes em uma análise de outros movimentos - como podemos ver na Jovem Guarda e na Tropicália, que também trouxeram mudança nos costumes, nos hábitos e nas vestimentas – acabaram deixando de lado a questão estritamente musical.

O fato é que o Clube da Esquina sugeriu novos elementos musicais que rapidamente foram se tornando comuns a novas gerações, porém tais inovações não foram devidamente creditadas a ele, que, como movimento, não chegou a ter reconhecimento e nem projeção da grande mídia. Em um momento de profunda agitação cultural no país, o Clube da Esquina foi capaz de juntar o *rock*, o *jazz*, a bossa nova, a música “clássica”, e ainda incorporar elementos que compõem sua identidade, a *mineiridade*, criando assim uma grande síntese.

Dentro da imensa diversidade sonora produzida até então, o Clube da Esquina ressituiu o espaço da MPB certificando, com qualidade, a incorporação dos diversos elementos propostos pelos movimentos que o antecederam.

No álbum Clube da Esquina, de 1972, o amálgama desses gêneros foi tão profundo que ficou difícil discernirmos uma ou outra tendência em específico. O que nos põe a pensar de esse álbum não seria o precursor de um procedimento que, mais de uma década depois, receberia o nome de *world music*. (VILELA, 2010, p. 19)

Esse poder de síntese do Clube da Esquina se deve, principalmente, ao fato de seus integrantes possuírem personalidades distintas e caminhos musicais singulares, embora partilhem de uma mesma identidade social, a *mineiridade*. Com isso, acabaram se tornando referência aos músicos que despontaram logo depois.

Percebemos a marca destes na música de Ivan Lins, Gonzaguinha, Egberto Gismonti (no início de sua carreira) e Boca Livre. Na nova geração, músicos como André Mehmari, Ná Ozzeti, Renato Braz, João Lúcio, Elder Costa, Gustavo Carvalho. No âmbito regional mineiro, na música de Dércio Marques e de toda a geração seguinte que o próprio Dércio influenciou. Ao ouvirmos a música de Pat Metheny notamos a forte influência de Milton Nascimento e Toninho Horta. (VILELA, 2010, p. 19)

Ou seja, é possível notar traços da criação do Clube da Esquina não só na música de outros compositores mineiros, como também de músicos de diferentes lugares do Brasil e do mundo – prova de que o Clube da Esquina conseguiu ser profundamente mineiro e ao mesmo tempo cosmopolita, fazendo valer o verso “sou do mundo, sou Minas Gerais”.

No terceiro capítulo, busquei apresentar as muitas paisagens pelas quais os integrantes do Clube da Esquina percorreram. No início, percorri a história de Minas Gerais, principalmente aquilo que diz respeito às influências e à produção artística/cultural e, sobretudo, musical, no estado. Um estado constituído por diversas culturas, como as comunidades indígenas, africanas e europeias, que trouxeram suas tradições e costumes, seria impossível que essa variedade de manifestações culturais não influenciassem fortemente a construção da *mineiridade* e da música ali desenvolvida. Neste capítulo também vimos o quanto a música, em especial, se fez presente desde os primórdios, primeiro nas grandes fazendas, simbolizando uma riqueza, um capital cultural; depois nas manifestações religiosas,

tornando-se “do povo”, até passar a ser desenvolvida também para fins de lazer e comemorações cívicas.

Num segundo momento, trago a cidade de Belo Horizonte, procurando dar um enfoque ao lugar onde o Clube da Esquina foi se desenvolvendo, suas paisagens, a contradição entre tradição e modernidade que a cidade carrega, para enfim tentar traçar uma cartografia afetiva de Belo Horizonte, explorando as ruas da cidade, os lugares que acolheram a música e que se tornaram espaço de encontro para a turma do Clube da Esquina. Para isso, lancei mão das reflexões de Michel de Certeau e Hommi Bhabha para pensar na utilização e ressignificação dos territórios, no espaço construído, nas artes do fazer. E a definição de paisagem aqui adotada é contribuição de Tim Ingold, que se debruçou sobre o tema, sobre um novo sentido de paisagem que é aquela que é tão constituída por nós, sujeitos, quanto somos constituídos por ela.

E por fim, no último capítulo, visando desvelar o sentido de identidade e o imaginário em torno da *mineiridade*, explorei algumas características marcantes que são atribuídas aos mineiros - como a vivência rural e, conseqüentemente, o apego à vida familiar (seja ela de sangue ou não), e a estreita relação do povo mineiro com a religiosidade. Embora tais características carreguem um sentido essencialista, a partir do trabalho de Maria do Nascimento Arruda, pudemos compreender que a *mineiridade* nasce do mito que também a sustenta, fazendo com que o imaginário em torno dela atravesse anos, décadas, gerações, viaje ao longo dos séculos, através do discurso dos ensaístas e demais escritores que buscaram retratar de alguma forma a vida em Minas Gerais.

O maior desafio durante as entrevistas realizadas com os integrantes do Clube da Esquina foi justamente o de não guiá-las por completo, deixando os entrevistados livres para dividirem suas memórias de forma espontânea, desenvolvendo assim um trabalho em torno da história oral para melhor compreender o imaginário construído em torno das Minas Gerais e da *mineiridade*. É claro que, por se tratar de entrevistas, algumas perguntas foram feitas - umas mais gerais, feitas para todos, e outras específicas, direcionadas para cada um deles. Depois de transcrever todas as entrevistas, procurei identificar os temas mais recorrentes para assim dividi-las, e foi isso que me levou a dar um maior destaque a determinadas características mais atribuídas aos mineiros.

Neste trabalho, as narrativas dos integrantes do Clube da Esquina foram tomadas como objeto literário e como *lugar de memória*, para que assim eu pudesse realizar essa cartografia afetiva, com o intuito de explorar o imaginário poético-musical do Clube da Esquina ao identificar esses temas mais recorrentes, percebendo as Minas Gerais presentes em alguns dos compositores do movimento, e buscando também entender o território e as identidades a partir da narrativa e como narrativa. Para não correr o risco de essencializar a *mineiridade*, lancei mão das reflexões de Charaudeau (2009) que discorre sobre a ideia de identidade discursiva, aquela que resulta em uma atitude demonstrativa e que se constrói a partir da tomada da palavra, na organização do discurso e na manipulação dos imaginários sócio-discursivos. Debruçando-me também sobre as reflexões de Maria do Nascimento Arruda sobre a formação do mito que deu origem ao imaginário em torno da *mineiridade*, pude compreender o quanto as narrativas poéticas, literárias - e isso inclui também a criação musical - vem contribuindo para a preservação de um ideal sobre o que é ser mineiro.

Enquanto desenvolvia este trabalho, me aprofundando nas construções das identidades, de um modo geral, em vários momentos a *mineiridade* foi se perdendo. Refletindo na razão pela qual isso acontecia, notei que, de fato, como afirma Charaudeau, a identidade não passa de uma ilusão, portanto a *mineiridade* pode ser lida como um conjunto de representações. Ela é, na verdade, é um projeto de futuro, é um vir a ser, como se eu e outros sujeitos sociais ainda estivéssemos construindo esse mineiro. A *mineiridade* é universal, o mineiro é universal, isso porque o sertão de Guimarães Rosa é universal e nos clareia um sentido de *mineiridade* que está para o futuro e que tem uma dimensão muito mais ampla do que aquela que podemos imaginar. “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”, disse Tolstói. Enquanto tentava falar do meu próprio mundo, da minha própria identidade, um outro corpo, uma outra mentalidade, foram aparecendo e a *mineiridade* que eu vislumbrava no início deste projeto foi desaparecendo. Como conclusão, após um longo percurso e longas conversas com esses mineiros que cederam seu tempo de vida para compartilhar comigo suas histórias de vida, afirmo aqui que as identidades são plurais, são diversas, assim como a própria realidade.



Figura 101: Entrevista com Toninho Horta, na praça Duque de Caxias, Santa Tereza, Belo Horizonte/MG. 7 de novembro de 2020.
Figura 102: Ao lado de Nelson Angelo e d'A Fazenda, em seu apartamento, no Jardim Botânico (Rio de Janeiro/RJ). Fotos: Daniel Caetano.





Figura 103: Com Nivaldo Ornelas, logo após sua entrevista, no estúdio Casa da Música, em Santa Teresa (Rio de Janeiro/RJ).

Figura 104: Com Murilo Antunes, em algum bar na Serra (Belo Horizonte), onde foi realizada sua entrevista. Fotos: Daniel Caetano





Figura 105: Selfie com Wagner Tiso, ao final de sua entrevista em seu apartamento no bairro Humaitá (Rio de Janeiro/RJ)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.
- BHABHA, Hommi. *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, p. 213-240, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 9 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2019.
- BORGES, Marilton. *Memórias da noite*. São Paulo: Armazém de Idéias, 2001. São Paulo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand, 1989, p. 107-132.
- BRANT, Fernando. Música e Mineiridade. In: *Cadernos de história*. Belo Horizonte: vol. 9, no 11, 1o sem. 2007.
- CANTON, Ciro A. P. Sou do mundo, sou Minas Gerais: Milton Nascimento, o Clube da Esquina e a mineiridade. *Anais do Congresso da Anppom*, vol. 14.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- CHAVES, Geovano M. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2009, p. 309-326.
- COARACY, Vivaldo. Escravos para as Minas Gerais. In: CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Porto Alegre/ São Paulo: Globo, p.99-100, 1950.
- DIAS, Francisco Martins. 1897. Traços históricos e descritivos de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro.
- DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 129-145, jul.-dez. 2018.
- GARCIA, Luiz Henrique. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada - As Ilusões Armadas*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luís da Câmara Cascudo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 33, 2004, p. 40-55.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

INGOLD, Tim. *A temporalidade da Paisagem*. In: BESSA, Altamiro S. M. A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021, p. 111-157.

KIDDY, Elisabeth W. Progresso e religiosidade: Irmandades do Rosário em Minas Gerais, 1889-1960. *Revista Tempo*, Niterói, vol. 12, p. 93-112, 2001. *Disponível em:* <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018164005>

LANNA, Flávia D. *Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado em Música-Etnomusicologia) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2016.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

LIMA, Gabriel Cardozo de. Paisagens narrativas: tempo e memória na ficção De J. G. Ballard. *Temáticas*, Campinas, 29, (57): 328-346, fev./jun. 2021.

OLIVEIRA, Luciano. Comunidade e sociedade: notas sobre a atualidade do pensamento de Ferdinand Tonnies. *Cad. Est. Soc. Recife*, v.4 n.1, p.105-118, 1988.

OLIVEIRA VIANNA, Francisco José de. Minas do lume e do pão. In: *Pequenos estudos de psicologia social*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942, p.30-53.

MARQUES, Fernanda Paulo. Barulho de trem: o cânone Bossa Nova na música miltoniana. *Revista da Tulha/USP*, Ribeirão Preto, v. 5, n. 2, jul.–dez. 2019, p. 172-200.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Vol. III. São Paulo: E.P.U (Editora Pedagógica e Universitária LTDA/EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), 1974.

MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem. *Música popular brasileira: entrevistas*. São Paulo: Melhoramentos/USP, p.9, 1976.

MOLINA, F. S. *Turismo e produção do espaço: o caso de Jericoacoara – CE* (Dissertação de Mestrado em Geografia Humana, Universidade de São Paulo). 2007.

MORETTONI, Marina M. A modernidade como destino e como questão: a cidade em Max Weber e Georg Simmel. *Revista Ensaios*, v. 16, jan-jun, 2020, p. 156-175.

MOSSELIM, Alan D. A comunidade: da sociologia clássica à sociologia contemporânea. *PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 2, 2011, p.105-125.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAVA, Pedro. Baú de Ossos. 7ª ed, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

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.

NICK, Alexandre Gomes; PINTO, Marcelo de Rezende. A mineiridade como identidade cultural e seu diálogo com o consumo: uma agenda de pesquisas. *Seminários de Administração - SemeAd*, Belo Horizonte, p.1-16, nov/2022.

NOLASCO, Edgar César. Memórias subalternas latinas: ensaio biográfico. *Caderno de estudos culturais/UFMS*, Campo Grande, v. 5, n. 10, p. 65-88, 2013.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto história*. Tradução Yara Aun Khoury. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez/1993.

PERNISA, M. B. A construção simbólica da identidade mineira no telejornal da Rede Minas [Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora]. 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 200-212, 1992.

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga* [online]. 2nd ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. Uma história da mineiridade: o sentido essencialista de uma representação. *Anais do XIX Encontro Regional de História: profissão historiador, formação e mercado de trabalho*. Juiz de Fora: Anpuh/MG, 2014.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.

ROCHA, Gilmar. A imaginação e a cultura. *Teoria e Cultura*. Juiz de Fora, v. 11 n. 2, jul/dez. 2016.

_____, Gilmar. Belo Horizonte sincretista: pequeno ensaio sobre a morfologia mental de uma cidade centenária. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 12, p. 175-201, 2007.

_____, Gilmar. De volta ao picadeiro: lembranças do circo de antigamente. *Teoria & Sociedade*, Belo Horizonte, n. 25.1, p. 23-48, 2017.

ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. *Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1957.

SOUZA, Alberto Carlos de. *“Minas” e “Geraes”*: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

_____. Clube da Esquina: um movimento cultural. *Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e da Comunicação/UFS*, São Cristóvão, vol XIII, n 1, Ene, abril/2011.

SOUZA, Françoise J. de O.; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas. A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 2015.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 14-27, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomas Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p.7-72