

**CENTRO UNIVERSITÁRIO NEWTON PAIVA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS - FACISA
CURSO DE JORNALISMO**

MARINA PEREIRA QUEIROZ

CLUBE DA ESQUINA: IDENTIDADE, DRIBLE E DIÁLOGO

BELO HORIZONTE

2004

MARINA PEREIRA QUEIROZ

CLUBE DA ESQUINA: IDENTIDADE, DRIBLE E DIÁLOGO

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo na Área de Comunicação Social, da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, do Centro Universitário Newton Paiva, na Disciplina Projeto Experimental em Jornalismo, como trabalho de conclusão de Curso como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, sob a orientação da Professora Livia Guimarães.

BELO HORIZONTE

2004

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por colocar com tanta clareza o caminho à minha frente e por ter colocado lá pessoas com quem dividir a paixão pela música do Clube da Esquina, sua poesia e o modo com que ela nos toca a alma.

À Lívia por essa afinidade e por ser também uma companheira nessa estrada de terra, onde “nada é longe, tudo tão bom”, acolhendo minhas idéias com prudência e espírito livre, como boa mineira que é.

À mamãe e papai por terem me “ensinado a ouvir boa música desde cedo” e por junto comigo, serem tletes dos poetas-profetas desse Belo Horizonte. Ao meu pai, elemento mar em minha vida, de um azul alegre e pacificador - que com origens um tanto distantes, soube reconhecer o que há de bom aqui e, corajoso, comunga desta mineiridade com toda alma - e por insistir comigo para ir ao show do Toninho Horta naquele dia, mesmo roubando meu autógrafo. À minha mãe, elemento terra, por me ensinar a amar as montanhas, as pedras, a casa - lugar que é *nosso* -, onde quer que a casa esteja, e, em especial, por insistir com suas idéias a respeito da semelhança entre os membros do Clube da Esquina e os Profetas de Aleijadinho, com seu jeitinho mineiro-guerreiro de ser. Você estava certa!

Ao Pedro, meu irmão, por se (re)apaixonar pelo Clube da Esquina comigo e pela ajuda fundamental de última hora. A minha avó e tia pelo olhar cuidadoso e por serem, para mim, memórias vivas da cultura mineira na família, com suas quitandas e histórias de fazenda e estrada de ferro.

Ao Michel, por saber dividir e somar os anseios (os meus, os dele e os nossos) nesse fim de ano incerto. Por acreditar em mim sempre, por entender minhas ambições e medos e por seguir de mãos dadas comigo nesta estrada de fazer o sonho acontecer. À minha segunda família por estar sempre de braços e corações abertos para o que der e vier e por misturar mineiridade e um bocado de nordestinidade, viva no sangue e livre no jeito de amar.

Ao Clube da Esquina, por existir e por continuar vivo, a despeito das ditaduras - militares no passado e neoliberais no presente - e até mesmo da falta delas. Afinal, independentemente do momento político do país e das travessias a realizar, o sonho de criar está em vocês, não se prende ao lugar e nem se perde no tempo.

À Cláudia Horta pelos primeiros contatos. Ao Toninho Horta pela receptividade, simpatia e pela genialidade, por ter me aberto portas incríveis naquela tarde quente e por ter me mostrado uma das faces desses profetas apaixonados.

Aos meus colegas do Jornalismo que junto comigo, cavalgaram a viver mistérios, sem querer descanso nem dominical. E aos amigos que recuperaram em mim o gosto por essa coisa que eu não sabia onde andava até então: amizade. Que ela dure nos nossos corações mesmo que o tempo e a distância digam não e mesmo que nós esqueçamos dessas e de outras canções.

A todos o meu muito obrigada!

EPIGRAFE

Certas Canções

*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 ohhh...
Como se fosse o amor*

*Contos da água e do fogo
cacos de vidas 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 olhar¹*

¹ NASCIMENTO, M. "Certas Canções". M. NASCIMENTO;TUNAI[Compositor]. In:__. *Ânima*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1982. 1disco sonoro. Lado B. faixa 3.

RESUMO

Essa monografia analisa algumas canções do grupo Clube da Esquina, a partir da década de 1960, com ênfase nas letras e não no aspecto musical dessas canções. O objetivo é comprovar a hipótese de que a canção desse grupo teria realizado com o público um diálogo diferenciado das canções de outros compositores contemporâneos, no sentido de construir uma identidade cultural por meio das letras das canções. Para a pesquisa foi utilizada a abordagem dos Estudos Culturais, nascidos no campo da Literatura em Birmingham, Inglaterra, por volta de 1950, que permite realizar um trabalho como esse, à medida que defende a adoção da transdisciplinaridade como método para análise dos fenômenos culturais, principalmente os relacionados à cultura popular contemporânea. O Clube da Esquina foi um grupo musical que nasceu em Belo Horizonte, na década de 1960, e agregou jovens de regiões como o Centro, Santa Tereza. Considerando que esse foi um período de ditadura militar, marcado pela revolução ou pelo desejo dela no Brasil e no mundo, a situação política é, entre outras variáveis, definidora da produção artística desse grupo. Nesse trabalho é feita também uma aproximação entre o Clube da Esquina e o barroco mineiro utilizando principalmente o critério da contradição presente tanto nessas obras de arte dos séculos XVII e XVIII, quanto nas composições do grupo Clube da Esquina. E ainda, uma aproximação entre esses músicos e os Doze Profetas de Aleijadinho, obra ícone do barroco mineiro, a partir do deslocamento do papel do músico de menestrel para profeta de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina, canção popular brasileira, Estudos Culturais, identidade nacional, ditadura, barroco mineiro, contradição, Aleijadinho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. COMPONDO A CANÇÃO DA IDENTIDADE	11
2. QUANDO A POESIA DRIBLA A DITADURA	22
3. O CLUBE E O BARROCO	34
3.1 O sagrado e o profano	39
3.2 O claro e o escuro	44
3.3 O interior e o litoral/ o local e o universal	46
3.4 Os músicos como profetas	47
4. CONCLUSÃO.....	52
5. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	55
6. ANEXO I	57

INTRODUÇÃO

Essa monografia realiza um estudo sobre as canções do Clube da Esquina a partir da década de 1960, quando de seu surgimento, no Edifício Levy, no Centro de Belo Horizonte, até os dias de hoje, pois o Clube da Esquina está vivo nas composições atuais de seus integrantes, por meio de interpretações realizadas por outros artistas e ainda das novas bandas mineiras que surgem nas esquinas mais diversas dessas Minas Gerais.

O estudo restringe-se ao aspecto poético das letras das canções, tocando apenas superficialmente na dimensão musical da obra. Para que fosse possível realizar essa análise, utilizei aqui a perspectiva dos Estudos Culturais, que permite uma abordagem mais completa de fenômenos culturais como o que o Clube da Esquina constitui. Por meio da abordagem transdisciplinar dos Estudos Culturais, foi possível lançar à obra desses músicos, um olhar ampliado que permite entender a canção na sua dimensão artística, política, histórica e comunicativa. Utilizou-se, portanto, de conceitos que vêm das Artes Plásticas, das Letras, da Sociologia, da História e da Comunicação Social. Além disso, se restringíssemos esse estudo ao último campo, relações como música popular e Comunicação Social, Clube da Esquina e o barroco mineiro, Clube da Esquina e os Profetas de Aleijadinho, seriam talvez impossíveis de serem elaboradas.

No primeiro capítulo, serão tratadas questões fundamentais para essa monografia como os conceitos de identidade, a distinção entre identidade na modernidade e identidade na pós-modernidade, os processos de construção da identidade nacional e a participação da canção popular na construção de uma identidade e de uma cultura brasileiras em meio à transição entre modernidade e pós-modernidade ocorrida a partir de 1960 no Brasil e no mundo.

No segundo capítulo, será possível compreender um pouco mais, por meio de uma breve passagem pela década de 1950 – década que antecede a formação do Clube da Esquina – outras formas pelas quais a canção popular brasileira desempenhou seu papel de discurso formador da cultura e da identidade nacional até o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Em especial, mostrarei como a canção do Clube da Esquina se distingue de outras canções contemporâneas no que diz respeito à imagem elaborada sobre o país. A

essa distinta forma de tratar as contradições da cultura brasileira deu-se o nome de “um drible na ditadura”.

No capítulo três a relação entre o Clube da Esquina e o barroco é concretizada mostrando as proximidades e similitudes existentes tanto na temática, quanto na abordagem da arte de ambos, com especial olhar sobre os 12 Profetas de Aleijadinho. Sobre esses últimos, a comparação feita é de que os músicos do Clube da Esquina, pela sua estreita ligação com os fenômenos e movimentos sociais, também se constituem como profetas de sua época.

Para Lennon e Mc Cartney

*Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
 Não precisam mais temer
 Não precisam da solidão
 Todo dia é dia de viver*

*Por que você não verá meu lado ocidental?
 Não precisa medo não
 Não precisa da timidez
 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*

*Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
 Não precisam mais temer
 Não precisam 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 Gerais²*

² NASCIMENTO, M. "Para Lennon e Mc Cartney". M. NASCIMENTO[Compositor]. In: ____. *Milton Nascimento ao vivo*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1983. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

1. COMPONDO A CANÇÃO DA IDENTIDADE

O conceito de modernidade (período compreendido do século XVIII/ XIX até a década de 60 do século XX), que utilizo ao longo desse trabalho, deve ser entendido pela crença de que o Estado seria capaz de promover a regulação da sociedade a fim de preservar e criar condições para que ela se desenvolvesse sobre esses pilares. Segundo Bauman, “foi este, em outras palavras, o estado moderno – que legislou a ordem para a existência e definiu a ordem como a clareza de aglutinar divisões, classificações, distribuições e fronteiras”. (BAUMAN, 1997, p. 28).

Se o Estado ocupava essa posição central, a identidade nacional era moldada a partir da existência de um Estado que tem como papel a integração, controle e unificação das diversas visões de país que possam emergir de minorias e periferias indesejáveis “não podia haver nenhum espaço - para os ‘nem uma coisa, nem outra’, para os que se sentem escarranchados, para os cognitivamente ambivalentes”. (BAUMAN, 1997, p. 28).

Para isso, é claro, algum sacrifício deveria ser feito e, nesse caso, o lado mais fraco da corda foi o da diferença. Em uma sociedade em que tudo deveria obedecer a critérios rígidos em nome de uma harmonia que prometia a felicidade, o diferente - seja ele uma cultura, idéia, crença ou ainda, uma pessoa - seria esmagado pelos tratores da modernidade em nome de uma política da homogeneização ou massificação. É por isso que

fazer alguma coisa em torno do estranho passa a ser o verdadeiro centro das preocupações com a organização. Os estranhos já não são rotina e, desse modo, os meios rotineiros de conservar as coisas puras não são suficientes. Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária – preenche todo o fragmento e toda ranhura da condição humana.(BAUMAN, 1997, p. 20).

O conceito de identidade ao qual nos referimos não pode ser reduzido

aos aspectos sociológicos ou psicológicos. O termo abrange, hoje em dia, aspectos políticos, quase como se fosse uma metáfora de um documento pessoal (...). A identidade possibilita ao sujeito se definir como um ser concreto - e não como um ser abstrato. Mais que tudo, ela tem algo a ver com a postura de vida do indivíduo. (GUIMARÃES, 1997, p. 121).

A identidade foi modificada na modernidade, deixando de ser uma herança, algo irreversível, do que não se pode escapar, para ser uma realização. Assim sendo, a construção da identidade era “uma tarefa e uma responsabilidade individual”.

A identidade do indivíduo foi lançada como um projeto, o projeto da vida(...) A identidade devia ser erigida sistematicamente, de grau em degrau e de tijolo em tijolo, seguindo um esquema concluído antes de iniciado o trabalho. A construção requeria clara percepção da forma final, o cálculo cuidadoso dos passos que levariam a ela, o planejamento a *longo prazo* (sic) e a visão através das conseqüências de cada movimento.(...) Se não fossem os esforços coletivos com o fim de assegurar um cenário de confiança, duradouro, estável, previsível para os atos e escolhas individuais, construir uma identidade clara e duradoura, bem como viver a vida voltada para essa identidade, seria quase impossível. (BAUMAN, 1997, p. 31)

Nos dias de hoje, a definição do conceito de identidade pela associação a uma comunidade nacional, como era feita até então, encontra problemas. “Essa visão singular e unificada”, segundo Canclini, “é pouco capaz de captar situações de interculturalidade” (1997, p. 141) próprias do período pós-década de 1960. Para ele

O problema reside no fato de que a maioria das situações de interculturalidade se configura, hoje, não só através das *diferenças* entre culturas desenvolvidas separadamente, mas também pelas maneiras *desiguais* com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional.(...) Hoje a identidade é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas. Coloca-se para nós, então, um duplo desafio: entender simultaneamente as formações pós-nacionais e a remodelação das culturas nacionais que subsistem. (CANCLINI, 1997, p. 141-142)

Assim, a pós-modernidade, (período compreendido após a década de 1960) é “firmada”, por mais contraditório que isso pareça, no critério da incerteza. O Estado nacional destituído de poder, os blocos internacionais de poder dissolvidos, a divisão bilateral do mundo desfeita, a esquerda e a direita difusas em partidos políticos com projetos indistintos e candidatos que passeiam daqui para lá sem qualquer compromisso com ideologias, a desterritorialização, e as hibridizações da cultura são apenas exemplos do que se pode entender como incerteza. E é essa mudança de cenários e essa inconstância de valores e crenças, que a partir desse período, tira do indivíduo (antes firme, ordenado e

padronizado) qualquer certeza sobre o mundo no qual vive, tornando a construção de identidades um processo bastante distinto do ocorrido até o período anterior, o da modernidade.

Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores -, uma série de ‘novos começos’, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas, mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação, em que sempre novas coisas e pessoas entram e saem sem muita ou qualquer finalidade do campo de visão da inalterada câmara de atenção, e em que a própria memória é como uma fita de vídeo, sempre pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens, e alardeando uma garantia para toda a vida exclusivamente graças a essa admirável perícia de uma incessante auto-obliteração. (BAUMAN, 1997, p. 36).

Na pós-modernidade, a liberdade é ao mesmo tempo a virtude e o vício de uma eterna adolescência. As identidades são dadas por fragmentos de afinidade; a união de indivíduos ao redor de uma atividade ou discurso ocorre de forma efêmera e está em constante construção.

Segundo Stuart Hall, a pós-modernidade, ou modernidade tardia, como ele prefere chamar, ocorre a partir de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Ele destaca cinco rupturas e, em especial na quinta delas, os anos sessenta são tratados como “o grande marco da modernidade tardia”, junto com os “novos movimentos sociais” vivenciados nessa década.

Dentre esses movimentos pode-se incluir as “revoltas estudantis, os movimentos contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com ‘1968’” (SILVA, 2003, p.44).

Todos esses movimentos tinham em comum a ênfase cultural, a desconfiança generalizada na burocracia e nas organizações políticas, e o fato de que se baseavam no critério da diferença para unir grupos e não no critério da unidade, como se pretendeu até o momento.

É justamente no momento em que a cultura brasileira transitava entre essas duas formas de identidade, uma moderna, apoiada na idéia de um Estado forte e, portanto de uma nação una, e, outra pós-moderna em que fragmentos se sobrepõem, infinita e fugazmente, que surge o Clube da Esquina. O conceito de

identidade, tal qual era conhecido, até então, entra em crise, dificultando sua definição de uma forma única, conforme o conceito de identidade nacional exigiria.

As identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser “inglês devido ao modo como a ‘inglesidade’ veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas (...) participam da idéia da nação tal qual como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’. (SCHWART, 1986, p. 106).

“A identidade nacional é uma comunidade imaginada”, afirma Benedict Anderson (HALL, 2003, p. 51), porém fica difícil “imaginar uma cultura” em meio a um cenário de incertezas certas. Se o Estado e as instituições nacionais estão em cheque, se a moral de outras épocas já não vale mais, se heróis e bandidos comem à mesma mesa, como garantir uma identidade e uma cultura de fato nacionais?

Mesmo Canclini se refere ao estudo desse período de transição como um grande desafio.

Estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridização entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos, do desenvolvimento cultural, é hoje, um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania. (CANCLINI, 1997, p.151).

A resposta para esse desafio, no que diz respeito ao Brasil, está na noção de ambigüidade presente nos aspectos geográficos, históricos, étnicos e culturais de nosso país. Ao considerar o fator geográfico, o Brasil é um país de grandes dimensões, em que o estabelecimento de uma cultura única é, mesmo num paradigma moderno, mais difícil e, em especial, o fato do cenário da formação do Clube da Esquina estar situado em Belo Horizonte, uma metrópole em desenvolvimento, significa a convivência de muitas culturas ou uma “interculturalidade” própria da pós-modernidade a qual Canclini se refere (1997, pg. 142).

Além da questão geográfica, somos uma nação miscigenada, não apenas sob o aspecto étnico, mas sobre o aspecto de nossa formação histórica, o

que aponta também para uma fusão na cultura e, por que não dizer, da música que produzimos.

Ao mesmo tempo em que desejamos nos integrar a uma visão moderna de nação, que exige uma unificação cultural, temos como característica histórica a valorização das diferenças.

Os nacionalismos do mundo moderno são a expressão ambígua [de um desejo] por... assimilação do universal... e, simultaneamente, por... adesão ao particular, à reinvenção das diferenças. Na verdade, trata-se de um universalismo através do particularismo e de um particularismo através do universalismo. (WALLERSTEIN, 1984, p.166-7).

É nessa ambigüidade que um discurso, ou seja “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (SILVA, 2003, p. 50) torna se possível. E é possível porque é inevitável, já que as diversas formas discursivas são produzidas na sociedade, pelos indivíduos que nela vivem e que a ela dão vida.

...a música popular – em um percurso compreendido entre a ‘invenção’ do samba e as canções da transição política à democracia, em fins dos anos 1970 – foi o lugar da construção de uma ‘opinião pública’, de uma interpretação comum acerca da moderna trajetória do Brasil, constituindo-se no mais bem sucedido discurso sobre a *res publica* entre nós. Mais ainda: de um discurso que não se fez em oposição à tradição de autonomia popular presente embora oculta (?) na formação histórica do Brasil, pondo-se, ao contrário, em linha de continuidade com ela, tensionando-a pela aproximação com os interesses modernos [pós-modernos], e, no limite, conferindo-lhe capacidade de universalização. (CARVALHO, 2004, p.65).

Aqui, a canção, finalmente, surge como o discurso que fará a passagem entre as duas categorias de identidade, impedindo, assim, que o país se despedace, entre em colapso e se transforme num emaranhado de referências soltas, numa imensa colcha de retalhos.

A longa marcha da modernização brasileira (...) nutriu, ao longo de sua trajetória no último século, um “sentimento” de unidade que resistiu ao avanço da mercantilização e à emergência de interesses sócio-econômicos contraditórios. Esse desequilíbrio entre a multiplicidade moderna³ e o apego à miragem unitária⁴ ofereceu um horizonte de

³ A palavra *moderna* tem aqui, sentido de pós-modernidade, ou seja, está relacionada ao paradigma de identidade do período pós 1960.

reconhecimento à sociedade brasileira (...) E se é verdade que a canção popular é nosso órgão republicano, talvez não seja totalmente indevido considerar que sobre a vida musical do Brasil reside uma *paidéia*⁵ um legado formativo que releva a nossa tradição de auto-reforma, reconhece a interação entre dessemelhantes como instância constituinte da opinião pública e aposta na contradição movida a humor. O samba pode não ser mais o condutor de futuras travessias, mas a história ensina o Brasil e se pensar.(CARVALHO, 2004, p.66).

Apesar de não se enquadrar na categoria samba, a canção do Clube da Esquina também pode ser atribuída a característica de discurso formador da identidade e da cultura brasileira. Por meio das letras e da construção musical de suas canções, o Clube da Esquina realizou um permanente diálogo com a sociedade, na medida em que utilizou os valores, crenças, preocupações, anseios que estavam em pauta e propôs àquela cultura algumas imagens, reinventando um país a partir de suas experiências e de suas expectativas.

Nascido no centro de Belo Horizonte e nas ruas do Bairro Santa Tereza, o grupo não poderia fugir ao que esses lugares impõem aos seus moradores (uma cidade em desenvolvimento, com vida cultural intensa no que diz respeito à música, cinema e literatura, uma mineiridade marcante, mas disfarçada de modernidade, já que trata-se da capital e não do interior do Estado, o fato de estar entre montanhas, de ser uma cidade planejada nos modelos da moderna Paris, o contraste da arquitetura moderna com os prédios da época da fundação da cidade na região central e da Praça da Liberdade, etc). Porém, para definir Clube da Esquina, não é possível restringir todo um arcabouço ao aspecto local. Também é preciso considerar outras influências como as herdadas do Rio de Janeiro, São Paulo e Três Pontas, além das estrangeiras como Inglaterra e Estados Unidos, locais de onde várias inspirações foram importadas.

O Clube da Esquina sempre teve uma formação bastante eclética e inconstante, o que só veio a contribuir para o enriquecimento da sua produção. Algumas figuras são protagonistas como Milton Nascimento, Márcio Borges, Fernando Brant, Lô Borges, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, Toninho Horta e Beto Guedes. Porém, não apenas essas, como outras tantas parcerias, foram

⁴ Com *miragem unitária*, o autor faz referência à utopia da noção de cultura e identidade únicas, ao desejo de homogeneização para atingir a modernização. Essa miragem unitária é um conceito típico do paradigma moderno vivido até a década de 1960.

⁵ ***Paidéia* = o ideal educativo da Grécia clássica.**

fundamentais para a criação daquilo que ficou conhecido pelo público como o Clube da Esquina, como as realizadas com Nivaldo Ornellas e Nelson Ângelo.

Márcio Borges, com quem Milton Nascimento e Fernando Brant compuseram várias canções, enumera em seu livro, “Os sonhos não envelhecem”, parte da bagagem musical presente nas canções que Milton até hoje compõe.

(...) A juventude tinha obrigação de transformar, não só a cidade, o planeta inteiro; a esperança de um novo tempo não era coisa para ser só cantada em prosa e verso, mas para ser construída com o risco da própria vida(...). Por exemplo, mesmo ali na minha frente, Bituca. Os arranjos que criava para músicas alheias, eram algo inédito, profundamente original e estranho, não se pareciam com nada que alguém pudesse ter ouvido antes. Tinha de tudo ali, Yma Sumac, carro de boi, vento no cafezal, Miles Davis, Tamba Trio, Nelson Gonçalves, hino católico, trilha de faroeste, e ao mesmo tempo não tinha nada, só Bituca e sua voz retinida de taquara não-rachada, animal extraterreno enjaulado a força, e, no entanto capaz de doçura, de fruto suculento. Original.(BORGES, 2004, p.46).

Toda essa bagagem e a confluência do que estava em pauta nos corações e mentes dos jovens da época pode ser verificado claramente em **Sonho de Moço**, canção na qual o sonho de um jovem se mistura ao sonho épico de uma nação em desenvolvimento.

Sonho de Moço

Pensam que não vale mais eu vir cantar
Rumos de povo e coisa e tal
E sonhos de moço pensam ser devagar
Morreram com quem já não é
É hoje, sempre, amanhã, sempre está
Sou homem, sou jovem, menino, sou eu
Por mais que me mate o amanhã
A fé me transborda essa manhã
O pão, mais um dia, o Dom da vida
O sol da vida, eu quero acreditar
O pão, me mereça essa manhã
Que importa se estou a repetir
68, qualquer dano, o dano todo, quero acreditar
Mas de quem tá atrás de mim quero ver
Um amanhã em tudo meu
Dar liberdade quem está atrás de mim
Menino, quero acreditar
Ah, isso eu quero acreditar⁶

⁶ NASCIMENTO, M. “Sonho de Moço”. M. NASCIMENTO; F. HIME [Compositor]. In: ___. *Caçador de Mim*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1981. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

Na canção, o rapaz, por ser novo, é desacreditado, mas permanece esperançoso, dia-a-dia, a reconstruir, no terreno da imaginação, a nação que deseja não apenas para si, realizando um elo entre o passado e o futuro. Ao ansiar por um amanhã, do qual possa se apoderar por completo, ele toca no futuro, no desejo, na utopia, no ideal. O autor ainda faz referência à antigas lutas pela liberdade, lutas essas que estão nas bases da cultura mineira, naquilo que o mineiro tem de mais valoroso; naquilo que ele preza tanto ou mais que o próprio ouro de suas terras, e que tem tanto valor quanto as tantas preciosidades das Minas Gerais. Nesse olhar para trás, a canção do Clube da Esquina toca naquilo que já foi feito, que construiu nossa história - seja ela de glória ou de tragédia, seja a de Tiradentes ou dos estudantes mortos em lutas contra o regime militar; seja a da morte física, ou do eclipsar da racionalidade, da liberdade, da arte e da política, mas que de toda forma, nos ensina algo sobre um sonho que precisa ser vivido.

O próprio Márcio Borges completa: “a esperança de um novo tempo não era coisa para ser só cantada em prosa e verso, mas para ser construída com o risco da própria vida”. (BORGES, 2004, p. 46)

Aqui, consideramos, que a canção, por si só, consiste (e se afirma) em um discurso, e esse discurso, numa ação construtora, porque é produto de uma imaginação atrelada à vida cotidiana de um povo que sonha com um país, um estado e uma cidade na qual possam viver livres. Se isso implica em pôr em risco a própria vida, é uma outra questão que nos exige discutir o que Márcio Borges quis dizer com a palavra “vida”, o que foge ao tema desta monografia.

O sonho do moço, entretanto, não é tranqüilo e/ou fluido; ele é tenso e intrincado, cheio de obstáculos. Para se manter acreditando, o moço se agarra à fé no que virá, não se esquecendo do que passou e repete para si, "1968". O "dano" ao qual se refere é o prejuízo total daquele ano, as perdas de liberdade, as vidas perdidas e, porque não, a referência ao ano em que se perdera uma identidade.

Assim, as ambigüidades típicas da cultura nacional e da mineira são fundidas em um manifesto harmônico da supremacia brasileira e mineira (leia-se, todavia, do local para o universal) sobre qualquer ideologia, seja ela unificadora ou fragmentária. A canção do Clube da Esquina, nesse aspecto, teria recriado os sentidos para uma cultura nacional possível, ao subverter as distinções

convencionadas, do que seria público e do que seria privado; das dimensões externas e internas, do nacional e do internacional (representado principalmente pelos norte-americanos e ingleses), do interior e do litoral, do rural e do urbano, do novo e do antigo, do preto e do branco, do tecnológico e do folclórico, do cancionero engajado e do pop alienado, da bossa e do samba.

Este parece ser o exemplo de *Para Lennon e Mc Cartney*, canção que abre esse capítulo e onde a relação Brasil-Inglaterra-EUA é debatida no que tange as dimensões culturais e históricas. O valor do povo brasileiro é afirmado com base no talento de seus poetas populares, nesse caso, dos próprios músicos.

Nem por isso, podemos dizer que a canção seja uma afronta, uma negação ou um desrespeito aos músicos que a intitulam. Ao contrário, é preciso lembrar – como já foi citado - que os Beatles representam um marco na produção do Clube da Esquina, como nos conta Márcio Borges:

(...) alguém estava levando os Beatles muito a sério no edifício Levy: era Bituca. Na estréia do primeiro filme do quarteto de Liverpool, A Hard Days Night, que chegou em Belo Horizonte(...)Bituca veio a mim e me disse Temos que levar os meninos para ver os Beatles. Aquilo é muito sério, bicho.Os meninos eram Lô, doze, e Yé, onze, respectivamente meus irmãos de números seis e sete. Assim, no dia marcado, lá fomos nós quatro para o Cine Brasil, enfrentar fila e gritaria. O filme de Richard Lester tinha um ritmo frenético e empolgou a garotada. (...) Tanto que (Yé) tratou de convencer Lô e seu amigo Beto Guedes, quatorze, para ensaiarem imediatamente “I want to hold your hand”, “Til there Was You”, “Hold me Tight”, “I wanna be your man” e “I Should have known better”, só para começar. (BORGES, 2004, p.116).

A “garotada” é o que Márcio e Milton chamaram, anos depois, de uma renovação no espírito do Clube da Esquina com as influências de guitarras, da música britânica e norte-americana. Mas não foi apenas o rock a principal importação realizada pelo Clube. Para muitos músicos, o Clube está muito mais ligado ao jazz que ao rock. Entre os principais representantes desse estilo, está Miles Davis, por quem Milton sempre nutriu grande admiração, mas também outros ícones, com os quais chegaria até mesmo a gravar.

O que se pretende mostrar aqui é que a canção do Clube da Esquina, diferentemente das obras de outros músicos, foi responsável por estabelecer um diálogo entre os aspectos culturais que ainda resistiam até 1960 e aqueles que surgiram após esse período. O grupo realizou essa ponte buscando uma nação

consciente daquelas características e valores que lhe são únicos e formadores de sua cultura – portanto, indispensáveis – sem que para isso, fosse necessário abrir mão das novidades e da necessidade cada vez mais urgente de se manter alinhado com a cultura mundial. De forma crítica, o Clube da Esquina fundiu e discutiu valores e estéticas até então opostas, sem se tornar contraditório, mas utilizando essas duas direções ambivalentes (nas quais a identidade nacional tendia a se fragmentar) para obter delas a contradição mais rica possível, num país que entre moderno e pós-moderno, nunca perdeu seu quê de barroco, como veremos mais adiante.

Clube da Esquina I

Noite chegou outra vez, de novo na esquina
 Os homens estão, todos se acham mortais
 Dividem a noite, a lua e até solidão
 Neste clube, a gente sozinha se vê pela última vez
 À espera do dia, naquela calçada
 Fugindo de outro lugar
 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 aonde for
 Venha até a esquina
 Você não conhece o futuro
 Que eu 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 abrem
 ao negro do mundo lunar
 Mas eu não me acho perdido
 No fundo da noite partiu minha voz
 Já é hora do corpo vencer a manhã
 Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina
 Fugindo, fugindo pra outro lugar⁷

⁷ NASCIMENTO, M.; BORGES, L. "Clube da Esquina I". M. NASCIMENTO; L. BORGES; M.BORGES[Compositor]. In:__. *Milton*. Rio de Janeiro: ODEON, p.1970. 1CD. faixa 4.

2. QUANDO A POESIA DRIBLA A DITADURA

Já foi discutido no Capítulo 1, que a cultura e a identidade de uma nação são construídas a partir de imagens elaboradas e vivenciadas coletivamente. Essas imagens podem ser as mais diversas. Os símbolos nacionais oficiais são os mais tradicionais, assim como todos os meios utilizados para contar e recontar a história do país e destacar os grandes feitos, os heróis, as guerras pela independência, os ideais por trás das batalhas, ou seja, engrandecer a nação, como é o exemplo da canção popular brasileira feita até meados do século XX. Os temas principais dessa narrativa eram as riquezas naturais, a gente e as festas, elementos ressaltados como tipicamente brasileiros. O tratamento dado era, prioritariamente, ufanista e enaltecedor das características positivas, o que corresponde a um momento específico da história do país, em que o discurso oficial era de crescimento e modernização.

O primeiro momento desse roteiro de canções⁸ (...) tem como peça teatral 'Aquarela do Brasil'. Tal canção traz uma representação bastante otimista da realidade brasileira. Essa representação se apóia, de um lado, na referência à natureza - o cenário da canção é a transbordante natureza. 'Ouve estas fontes murmurantes/ Onde eu mato minha sede/ E onde a lua vem brincar'⁹ Um trecho como esse lembra, de certo modo, o Hino Nacional e, até mesmo, adquiriu o status de um novo hino. Há, portanto, de um lado, o cenário natural. De outro, a canção remete ao mundo da festa: 'Esse Brasil lindo e trigueiro/ é o meu Brasil brasileiro, / Terra de samba e pandeiro'¹⁰. (JARDIM, 2004, p. 47)

Já num contexto mais contemporâneo, em que (como já foi explicado no capítulo 1) o poder e a atuação do Estado eram reduzidos, os símbolos nacionais são reservados para os momentos cívicos nas escolas, jogos olímpicos, copas do mundo, eventos oficiais e alguns outros poucos casos. Assim, a cultura popular assume cada vez mais o papel de discurso imaginário da nação (papel que a canção sempre exerceu, porém, em menores dimensões ou com menor intensidade) e a canção popular brasileira, então, se coloca como protagonista nessa cena, se encarregando não só de retratar, refletir, criticar e dar voz àqueles

⁸ Esse roteiro de canções ao qual o autor se refere é o roteiro sugerido pelos organizadores do seminário e da série de livros **Decantando a República**. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, obra que consta da Bibliografia dessa monografia.

⁹ Alves, F. "Aquarela do Brasil". A. Barroso [Compositor]. In: Barroso - o mais querido dos brasileiros. Curitiba: Revivendo, 1993. 1 CD. Faixa 1.)

¹⁰ Id., ibid.

que não têm voz, mas também, do papel de profetizar, como discutirei no próximo capítulo.

Olhando o elenco de canções ao longo da República¹¹, posso levantar a hipótese de que os autores da música popular brasileira são intelectuais que mantêm uma sintonia fina com seu tempo. Sintonia muito mais rápida e aguda do que a dos cientistas sociais. (OLIVEIRA, 2004, p.102)

Na década de 1960 um novo período se inaugura na canção brasileira. Considerando a maioria das canções e não os casos isolados, pode-se dizer que a partir dessa década, a canção brasileira se torna mais engajada. Mesmo aquelas obras e autores que não podem se encaixar exatamente nesse estereótipo criaram, no período, um número maior de canções que de alguma forma fazem referência ao país onde se vivia, onde se queria viver e onde **não** se queria viver.

Diferentes compositores tiveram diferentes formas de tratar as questões políticas, mas o tom geral oscilava entre dois extremos - como quase todo pensamento ou comportamento experimentado na década de 1960. As idéias explicitadas nas canções oscilavam entre a utopia e o desespero, não encontrando, em nenhum desses dois caminhos, uma solução para a nação que se pretendia construir em tempos de revolução. Da mesma forma também acontecia a revolução sexual pretendida pelo feminismo. A ruptura radical com o conservadorismo realizada pelas mulheres jovens não trouxe, em si, respostas para as perguntas que se colocavam

como essas jovens sabiam mais o que queriam do que o que não queriam, o seu projeto existencial acabou rejeitando e pretendendo, mais do que afirmando. Com um discurso quase sempre ambíguo e uma ação quase sempre contraditória, buscavam a felicidade como se buscava tudo naquele momento: pela mágica da revolução. As mutações desses tempos de ruptura deveriam passar pela destruição do que viera antes - fossem tabus, resistências, preconceitos, mas também os legados da emoção. (VENTURA, 1988, p. 31)

O que se quer mostrar com o exemplo das mulheres, é que a espécie de explosão realizada em nome da necessidade de mudar o mundo, deu liberdade e abriu um universo de possibilidades, mostrou que era possível viver diferente e deu maior direito de escolha, mas ainda insuficiente para realizar a

¹¹ A referência à República inclui, em geral, canções compostas ao longo de todo o século XX.

mudança até o fim. As mulheres daquela década, assim como outros atores sociais (estudantes, jovens em geral, músicos, intelectuais, líderes políticos) não sabiam ao certo o que fazer com toda a liberdade adquirida, não sabiam o que realmente queriam conquistar após o rompimento de todas as barreiras. O que não reduz e sequer questiona - pois não é minha intenção - a relevância do movimento feminista para a sociedade daquela geração e das gerações posteriores.

Assim, a canção que abre esse capítulo é bastante eficiente para ilustrar a proposta dessa monografia, de que a canção do Clube da Esquina abre ou tenta abrir uma alternativa, um caminho distinto dos encontrados e dos *não-encontrados* até aquele momento para a cultura brasileira. Na canção emblemática **Clube da Esquina I**, diante da fatalidade de mais uma noite que se aproxima, homens comuns e mortais se encontram para dividir o que têm em comum: “a noite” em si (que aqui pode ser entendida como algo negativo, como as trevas, a escuridão, ou algo obscuro, duvidoso; “a lua” (que de fato, não é mesmo desses homens já que eles apenas a observam, mas não a podem alcançar) e “até solidão” (um sentimento que, por definição, se experimenta sozinho, mas que passa a ser dividido, pois é um experiência comum a todos esses homens). Depois de se despedirem na calçada de, provavelmente, uma esquina qualquer de Belo Horizonte, as pessoas que fazem parte desse clube fogem para outro lugar. Até aí, o cenário é semelhante ao de qualquer cidade do Brasil em meados de 1960: grupos de jovens se encontrando à noite, em lugares proibidos, precisando fugir no meio da madrugada, sem a certeza de voltarem a se ver.

Mas é a atitude tomada a partir dessa situação, tão comum em todo o Brasil e nos demais países da América Latina naquela época, que diferencia o Clube da Esquina de outros grupos e autores. O trecho “perto da noite estou/ o rumo encontro nas pedras/ encontro de vez” indica justamente o novo caminho que os membros desse Clube encontraram. Esse caminho é guiado pelas pedras, síntese dos minerais, que por sua vez, são o símbolo maior das Minas Gerais. Pela paisagem de montanhas, rios e cachoeiras; por sua história fundamentalmente relacionada à exploração primeiramente do ouro, diamante e pedras preciosas, depois de outros minerais como o minério de ferro, e pela riqueza hídrica, conhecida mundialmente; e, ainda por uma terceira interpretação

na qual me arrisco: as pedras como as ruínas do passado, lastro da memória e artefato de sua construção.

Elementos comuns na paisagem das cidades históricas mineiras, as igrejas e casas desgastadas pela ação do clima, do tempo e dos homens, podem ser colocadas na categoria de ruínas, que em geral não passariam de pedras amontoadas, mas nesse caso, não são pedras inertes, como as que se colocam no caminho de Carlos Drumond de Andrade, a impedir a passagem, mas pedras que se apresentam no caminho do interlocutor para contar histórias. Narrativas de outros tempos em que a luta pela liberdade, assim como em 1960, foi a razão da vida de muitos e da morte de tantos outros, quase como uma referência à Inconfidência Mineira.

Assim, encontrar o rumo nas pedras, não é abandonar ou negar o antigo, o tradicional, o velho, como essa geração tanto desejava, mas ao contrário, fazer justiça ao que foi vivido, aos ganhos e perdas que possam ensinar uma lição. No rumo encontrado pelo Clube da Esquina uma das pistas é construir o novo a partir dessas pedras e nunca sem elas e as outras serão reveladas ao longo desse trabalho.

Logo em seguida, o trecho “um grande país eu espero/ espero do fundo da noite chegar”, que não se trata de uma espera passiva pela utopia a se realizar, mas da fé de que, apesar de toda a noite, de toda a treva, do momento negro que se impõe à nação, ela surgirá exatamente dessa escuridão, ainda mais forte do que antes.

Em “Mas agora eu quero tomar suas mãos/ vou buscá-la aonde for/ venha até a esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos” as forças do interlocutor se recarregam. Seja pelo uso do “mas”, seja pela forma como o trecho é cantado por Milton Nascimento dando a idéia de uma tomada de fôlego, uma mudança de tom para uma atitude ainda mais ativa. Não fica claro de quem se está tomando as mãos, mas voltando ao início da canção, pode ser da “gente”, ou seja, do povo, com quem o interlocutor está falando. Aqui fica claro o papel do músico de “ir aonde o povo está”¹² para mostrar o futuro que está em suas mãos. Esse futuro que é até o momento desconhecido do povo e lhe é confiado como se confia um segredo, um tesouro, ou uma grande revelação.

¹² NASCIMENTO, M. “Nos Bailes da Vida”. M. NASCIMENTO; F. BRANT[Compositor]. In: ____. *Caçador de Mim*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1981. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

Um outro corte acontece no trecho “Agora as portas vão todas se fechar/ no claro do dia o novo encontrarei/ E no curral D’El Rey/ janelas se abrem ao negro do mundo lunar”. A palavra “agora” é decisiva para o corte, assim como a entonação dada por Milton em sua interpretação. As portas dos bares e das poucas casas ainda abertas se fecham, pois o dia já vem nascendo. A porta pode ser compreendida aí como

passagem entre dois estados, o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério;(…) convida a atravessá-la, (...) a passagem é (...) do domínio do profano ao domínio do sagrado. É ainda uma forma de selecionar o digno do indigno, o puro do impuro, o bom do maléfico, pode ser tanto a porta dos céus - mais comum, quanto a porta para o inferno. (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2002, p. 734).

Em contraposição à palavra noite - que até esse momento já apareceu na música quatro vezes – “o claro do dia” surge como a solução, o tempo de problemas resolvidos e no qual o novo será encontrado. Embora com as portas fechadas, pela manhã as janelas da cidade se abrem ao negro do mundo lunar, como se se abrissem para a luz do dia que nasce (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, pg. 512).

A expressão “negro do mundo lunar” também pode ser vista como uma referência à vida clandestina, vivida na noite e na madrugada, debaixo dos fuzis dos militares e da luz da lua. Usar “Curral D’El Rey” - um dos nomes que a capital mineira recebeu ao longo de sua história – ao invés de Belo Horizonte, evidencia, mais uma vez, a preocupação em recuperar o passado.

Na parte final da canção, o interlocutor reafirma a persistência e a clareza com que vê o caminho a sua frente. “Mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz”, explica ele, insistindo na idéia de um poder que surge justamente da dificuldade: um poder de comunicar, sensibilizar, tocar a alma e que é representado pela voz. Se relacionarmos esse trecho final com o anterior, o interlocutor se torna a personificação da luz, da solução para os problemas, sua voz parte da noite assim como o sol que nasce, sucede a noite escura. O interlocutor encerra a canção com a certeza de quem sabe o que fazer diante do inevitável, mesmo estando cansado ”já é hora do corpo vencer a manhã/ Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina”.

Também na canção **Coração Brasileiro**, de 1982, fica claro que as dificuldades existem, e que não é fácil lutar por um país como o Brasil.

Coração Brasileiro

No meu coração brasileiro,
 plantei um terreiro, colhi um caminho
 Armei arapuça, fui pra tocaia, fui guerrear
 Meu coração brasileiro
 anda de lado, manca, inclinado
 De norte a sul a vida é o rumo que é mais procurado
 Quando é de noite a vida silencia
 abro no peito três olhos pro céu
 Nasço da luz de que nasce o dia
 Eu sigo manco, meu pé tem gabarro,
 minha crista tem gogo,
 fiz minha fé com tijolo de barro
 Mas não regulo minha veia com isso,
 quando é de noite na vida, eu me esguicho
 No vão do espaço de procurar,
 o coração que for brasileiro
 Faço, capina, chumbo a cravina,
 quero alegria, quero alegrare -e
 E-e-e e-e-e e-e-e e-e-e e e-e-e e-e-e e-e-e
 A vida ferve na cuia do tempo,
 quem espera a dor não viaja no vento
 Ranguiei a hora do chão do momento,
 nasci de manhã, e o sol veio olhar
 Brilhou meu setembro, fiquei no lugar,
 mais cedo que a vida, fui trabalhar e-e¹³

De acordo com a letra da canção, o povo brasileiro procura o tempo todo um jeito de permanecer vivo. Nessa música, como em **Clube da Esquina I**, o jogo de claro/escuro, dia/noite, sol/lua é usado para definir o bem e o mal, o céu e as trevas, uma característica marcante nas músicas do Clube da Esquina como nos trechos: “... quando é de noite/ a vida silencia”, “nasço da luz de que nasce o dia” e em “nasci de manhã, e o sol veio olhar”. Para demonstrar que a força de viver vem das dificuldades enfrentadas, o interlocutor esclarece “... não regulo minha veia com isso, quando é de noite na vida, eu me esguicho no vão do espaço de procurar, o coração que for brasileiro”, parecendo demonstrar que há uma forma de viver nos vãos, nos espaços vazios, esquecidos e sem importância. Esse modo de viver encontrado pelo interlocutor – e que tem lugar em Minas Gerais - se encaixa na expressão popular “comer pelas beiradas”, usada também

¹³ NASCIMENTO, M. “Coração Brasileiro”. ADOLFO, C.[Compositor]. In:__. *Ânima*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1982. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

para definir o mineiro e sua personalidade marcada pela discrição, cautela, e inteligência no lidar com situações políticas problemáticas, conflitos e entraves.

A estratégia usada pelo interlocutor para não lutar sozinho é buscar um outro coração parecido com o seu; com quem possa compartilhar os sentimentos que cultiva pela nação, como é citado no primeiro verso “plantei um terreiro, colhi um caminho”. Aqui o interlocutor se coloca como um homem simples do povo, hora se aproximando do índio “arimei arapuça, fui pra tocaia, fui guerrear”, hora do caboclo, do homem rural, como em “meu pé tem gabarro¹⁴, minha crista tem gogo, fiz minha fé com tijolo de barro” e por fim em “mais cedo que a vida fui trabalhar”.

Assim, é possível perceber que a canção do Clube da Esquina vai construindo imagens de uma nação brasileira. Mas de que forma isso aconteceria? Segundo Stuart Hall há cinco formas de narrar a cultura nacional, a esse trabalho interessam duas: a primeira delas é a “narrativa da nação” propriamente dita, categoria na qual os símbolos nacionais oficiais e as músicas feitas no Brasil até a década de 1950, marcadas pelo ufanismo, melhor se encaixam.

em primeiro lugar há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido a nação. (...) Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (SILVA, 2003, p. 52)

A invenção da tradição é a segunda forma de narrar a cultura nacional e a que melhor se aplica à canção do Clube da Esquina e parece se posicionar eficientemente como resposta à questão de como o Clube da Esquina imaginou a nação Brasil entre 1960 e 1970.

‘Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas...’ Tradição inventada significa um conjunto de práticas... de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. (HOBSBAWN E RANGER apud SILVA, 2003, p. 54)

¹⁴ Gabarro – úlcera ou calo infectado que se manifesta entre os cascos dos animais, em resultado da febre aftosa.

É justamente uma proposta de uma nova tradição que, acredita-se, teria sido realizada por meio das canções do Clube da Esquina. Na medida em que os autores utilizam o passado conhecido, desconhecido ou mítico para re-significá-lo e reconstruí-lo em uma nova versão, criam, uma nova possibilidade para o presente. Um presente que é feito de história e que faz história. É essa re-significação que modifica a forma de ver a cidade, o estado e o país, alterando a percepção reinante de que dias melhores viriam apenas após o vendaval (o qual o povo deveria apenas aguardar passar), e dá ao sujeito a possibilidade de realizar algo sobre o estado de coisas que o cercam. Fosse no terreno do imaginário (por meio de discursos, de símbolos, de rituais) ou por meio de ações (armadas ou não), o jovem que vivia na era em que o radicalismo e a falta de racionalidade imperavam, precisava, ao menos, se colocar para pensar, como nos mostra a canção ***Tudo que você podia ser***, de 1972.

Tudo que você podia ser

Com sol e chuva você sonhava
 Que ia ser melhor depois
 Você queria ser o grande herói das estradas
 Tudo que você queria ser
 Sei um segredo você tem medo
 Só pensa agora em voltar
 Não fala mais na bota e do anel de Zapata
 Tudo que você devia ser ... sem medo
 E não se lembra mais de mim
 Você não quis deixar que eu falasse de tudo
 Tudo que você podia ser ... na estrada
 Ah! Sol e chuva na sua estrada
 Mas não importa não faz mal
 Você ainda pensa e é melhor do que nada
 Tudo que você consegue ser ... ou nada¹⁵

Uma outra característica marcante das décadas de 1960 e 1970 tanto no Brasil, quanto em todo o mundo é que a produção artística e intelectual (que ficou conhecida por sua efervescência), era cada vez mais pensada, realizada e consumida por jovens. Na segunda estrofe da canção ***Tudo que você podia ser***, a rebeldia e o desejo por mudanças e aventuras, próprios da juventude, ficam ainda mais fortes quando são relacionados à Zapata, líder revolucionário

¹⁵ NASCIMENTO, M.; BORGES, L. "Tudo que você podia ser". BORGES, L; BORGES, M [Compositor]. In: __. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI ODEON/ABBAY ROAD, p.1972. 1 disco sonoro. faixa 1.

mexicano, que lutou para realizar a reforma agrária, proteger a propriedade indígena, e para reduzir a miséria no México. Ser jovem era, como explica Zuenir Ventura, uma condição muito especial naqueles tempos.

Os jovens de 20 ou 25 anos não se contentavam mais em se apossar do futuro. Com igual paixão, e gestos mais decididos do que os dos seus predecessores do pós-guerra, eles queriam dominar o presente (...). Movida por até hoje misteriosa sintonia de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária. (VENTURA, 1988, p. 43)

Se as revoluções políticas estavam sendo realizadas de forma radical pelos jovens, as revoluções musicais não fugiam à regra. Nessa tendência pelo novo, as tradições - ou qualquer traço delas, presente em uma música - eram abandonadas e relegadas ao rol de tudo aquilo que não servia. Os antigos modelos políticos e econômicos, ideologias, líderes, religiões, e também as músicas de determinados autores ou estilos de interpretação até então atestados como a “boa música brasileira” passaram a ser questionadas.

O Brasil musical de então vivia apaixonadamente dividido, como costuma acontecer em situações radicais. Com a distância de hoje, pode-se observar que essas divisões, às vezes, estavam mais nas intenções do que nos resultados. Os conceitos de ‘novo’ e ‘velho’, com que se procurava *rachar* sistematicamente o país, nem sempre davam conta de um panorama mais matizado do que os olhos sectarizados podiam perceber. (VENTURA, 1988, p. 77)

Sem grandes pretensões, os integrantes desse Clube não imaginavam o impacto que sua produção teria para as gerações contemporâneas e posteriores. Sem pretensões, grifo, porém não sem critérios ou intenções. A intenção idealista, típica da juventude (e mais acentuadamente daqueles que eram jovens em 1968), sempre esteve presente. A intenção de mudar o país e, mesmo nos momentos de menos esperança, o sentimento urgente de fazer algo, fosse o que fosse esteve sempre presente.

No Rio, o azul do mar, as garotas bonitas, o clima de praia me ajudavam a relaxar. Mas em Beagá o ‘desbunde’ era malvisto. A juventude queria e exigia se si mesma mais seriedade e compromisso. Era de bom alvitre estar sempre fazendo alguma coisa, rodando um curta, escrevendo um livro de contos, encenando uma peça de teatro, organizando um ‘aparelho’. (BORGES, 2004, p. 179-180)

Assim como os movimentos estudantis, intelectuais e artísticos, o Clube da Esquina também era composto por jovens de vinte e poucos anos - ou menos – e que queriam mudar o mundo. Mas, diferentemente desses grupos, trouxe o novo para as imagens de Brasil feitas até então, sem romper, no entanto, com as tradições.

O Clube da Esquina escapou de ser classificado como uma música de gênero x ou y, para não ter gênero algum, e assim, tomar liberdades para criar algo novo, sem com isso negar a cultura herdada. Pelo contrário, o Clube da Esquina faz jus à afirmação de Stuart Hall de que “o discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de um modo ambíguo, entre o passado e o futuro”.(SILVA, 2003, p. 56)

Tomando posse das palavras de Heloísa Starling (2004, p.114) ao se referir a Chico Buarque, o Clube “driblou”, as diferenças e ambigüidades próprias da cultura brasileira. Assim como ocorre no trato do dia-a-dia, no “conversê” do povo, o Clube da Esquina expressou o que se vive nas ruas e roças brasileiras. Subverteu as esquizofrenias, as distinções convencionadas, não apenas do que é velho e do que é novo, mas também do que é público e do que é privado, das dimensões externas e internas, do nacional e do internacional (representado principalmente pelos norte-americanos e ingleses), do interior e do litoral, do rural e do urbano, do negro e do branco, do tecnológico e do folclórico, do cancionista engajado e do pop alienado, da bossa e do samba.

Márcio Borges insiste: a música que Milton Nascimento compunha, assim como a interpretação que fazia das mesmas e de canções alheias, era a manifestação integrada de chiado do carro de boi, festas do interior (Três Pontas), música de igreja, batuque africano, marujada, jazz, cantoras do Rádio, influências da música de Villa Lobos (de quem a mãe de Milton foi aluna), rock'n roll (fortemente representado pelos Beatles) e uma genialidade que só tinha lugar ali, naquele “negro magrelo de mãos grandes que veio para Belo Horizonte ser escriturário”. Bem distinta, portanto, das expressões segmentadas e antagônicas que pretendiam se impor.

Sentinela

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

*Vulto negro em meu rumo vem
mostrar a sua dor
plantada nesse chão
seu rosto brilha em reza
brilha em faca e flor
histórias vem me contar
longe, longe ouço essa voz
que o tempo não levará*

*”Precisa gritar sua força, é irmão
sobreviver
a morte inda não vai chegar
se a gente na hora de unir
Os caminhos num só
não fugir e nem se desviar”*

*”Precisa amar sua amiga, é irmão
e lembrar
que o mundo só vai se curvar
quando o amor que em seu corpo já nasceu
liberdade buscar,
na mulher que você encontrou”*

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

*Longe, longe ouço essa voz
Que o tempo não vai levar¹⁶*

¹⁶ NASCIMENTO, M. “Sentinela”. M. NASCIMENTO;BRANT. F.[Compositor]. In:__. *Sentinela*. Rio de Janeiro: ODEON, p.1980. 1disco sonoro. faixa 1.

3. O CLUBE E O BARROCO

A presença freqüente de idéias e palavras que exprimem dualidades de sentido ficou evidente no decorrer das análises das letras das canções do Clube da Esquina. Palavras como sol, lua, dia, noite, claro, escuro, bom, ruim, velho, novo, antigo, que vai nascer, que virá, morte, vida, dor, paixão, alegria são alguns exemplos das ocorrências que despertaram no autor dessa monografia a curiosidade pelo significado contido nas palavras em si e pelo fato destas palavras aparecerem, na maioria das vezes, em pares de sentidos opostos. Como num jogo de “bola de meia, bola de gude”¹⁷, fez-se necessário distinguir os dois lados de uma mesma realidade, para depois perceber que a distinção só serve para mostrar o quanto estes lados estão ligados na sua essência.

Na medida em que se percebeu que para cada idéia expressa nas canções por meio das palavras - ou pela falta delas, se combinava uma idéia oposta, buscou-se identificar a intenção por trás dessas antíteses e definir a tipologia dessas oposições. Logo de início foi possível averiguar que não se tratava de uma imensa variedade de idéias, mas de temas recorrentes como a questão do tempo, a questão da luz e a questão da nacionalidade, sendo que nesta última, a identidade nacional é abordada tanto na relação com o “eu local” como na relação com o “eu universal”.

Na busca por um paradigma que melhor acolhesse essas preocupações, a filosofia e a arte Barroca demonstraram-se as mais adequadas para esse trabalho. Na tentativa de posicionar a canção do Clube da Esquina como uma ponte entre o moderno e o pós-moderno, ou melhor, como a esquina que vira do passado para o futuro, o Barroco contribui por ser, um estilo situado na transição entre dois períodos da história da arte - o Medieval e o Renascentista¹⁸, logo, constitui-se também, ‘momento de encruzilhada’ (NEVES,1986, p. 67). É importante também dizer que, estando situado em plena Renascença européia, o Barroco procura um outro caminho, como que deslocado da produção artística da época. Assim, como arte, ele é a essência do conflito, sobre o que Joel Neves também elucida.

¹⁷ NASCIMENTO, M. “Bola de Meia, Bola de Gude”. M. NASCIMENTO; BRANT. F.[Compositor]. In: __. *Miltons*. Rio de Janeiro: CBS, p.1988. 1 CD. faixa 9.

¹⁸ O Barroco possui esta posição de transição entre o Medieval e a Renascença na Europa. No Brasil, o Barroco tem início mais tarde.

Desejando escapar à Renascença, ainda se encontra dentro de uma tradição canônica desta mesma época. E, no ato mesmo de escapar (transgredir) a esta tradição, tende a visitar o campo das tradições canônicas do medieval. Retorno frustrado, (...) (o teocentrismo não é mais possível), não atingindo a canônica formal. O barroco, neste jogo, quer ser moderno, sem ser renascentista; quer ser medieval, sem ser 'antigo'. (NEVES, 1986, p. 69)

Para a melhor compreensão do estilo barroco é necessário situar, primeiramente, sob quais circunstâncias nasceu e, que até a publicação de *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin, no ano de 1888, não havia sido definida conceitualmente.

O barroco (...) compreende um fenômeno bem amplo, vinculado tanto às lutas religiosas entre reformistas e contra-reformistas, quanto à expansão mercantilista decorrente das grandes navegações. No primeiro caso, o barroco responderia à necessidade de uma reação dos países católicos ao crescente alastramento do protestantismo, que se dava com risco da própria hegemonia política e espiritual de Roma e das nações por ela lideradas. Um novo estilo, caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da Igreja e de impacto persuasório sobre uma mentalidade social, que se debatia entre os valores de tradição católica, e a filosofia renascentista, que liberava suas novas verdades. Por seu turno, a descoberta de outros continentes, ampliando os horizontes da terra e confirmando cientificamente as proposições das novas verdades, representaria tanto a conquista de maior campo geográfico para o trabalho contra-reformista dos países católicos, especialmente a missão de catequese confiada aos jesuítas, como também a abertura de um espaço potencial para o desenvolvimento criativo das formas do novo estilo, que triunfariam por dois séculos em toda a América ibérica.

Os primeiros estudiosos do barroco limitaram sua atenção à criação plástica, a um fenômeno formal que eles não distinguiam senão como categoria própria das artes visuais: da arquitetura, da pintura, da escultura. Essa posição evoluiria, no entanto, para uma visão global do mesmo fenômeno, que outros estudiosos passariam a identificar também na literatura, no teatro, na música e mesmo em toda a vida social do período, tornando possível falar-se de caráter de uma idade barroca, de uma concepção barroca do mundo, de uma ideologia religiosa do barroco. (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1980, p. 5-6)

Já no Brasil, o barroco se desenvolve de forma mais intensa a partir da segunda metade do século XVII até o século XVIII.

O Brasil, até o século XVII, era quase integralmente português. Nossa nacionalidade confundia-se com a nacionalidade portuguesa e a cultura, sobretudo a litorânea, correspondia a uma cultura importada de Portugal. Este exclusivismo de outra fonte criadora abafava, até então, o surgimento de uma cultura autóctone. (...) Com o século XVIII, surge um primeiro momento de modificação do espírito reinante, sobretudo a partir

da expulsão dos jesuítas, em 1759. Com o campo em aberto, a vida religiosa passa a ser administrada e norteada pelas associações legais. (...) Esta modificação do quadro sócio-religioso, mormente em Minas, vai inaugurar um novo rumo na arte religiosa setecentista. (...) Com o advento das irmandades, abria-se vez aos artistas leigos nascidos na própria colônia, o que viria a imprimir na arte maior abertura de tendências formais, quer pela incorporação de traços culturais típicos da região, quer pela própria liberdade em face das canônicas regulamentadas. (NEVES, 1986, p.131-132)

O contexto de nascimento e desenvolvimento do barroco possui peculiaridades no Brasil, bem como no que diz respeito à arte realizada aqui, em decorrência desse contexto.

Criava-se (...) o sentido de um esforço coletivo, de maior solidariedade entre os mineradores, bem como maior consciência de uma pertença comum da terra e dos bens (...). Esta vivência coletiva de autonomia econômica, o relativo distanciamento da coroa e a constituição de um agrupamento humano de grande porte - bastante diferente do universo português, pela miscigenação - acabarão por condimentar, na alma mineira, todo o anseio de independência, que se refletirá, primeiro, na arte. (NEVES, 1986, p. 133)

Pode-se aproximar o Clube da Esquina do barroco em vários pontos, além da semelhança temática e da característica de contradição. Uma dessas alternativas de conexão seria o desejo de liberdade. O Clube da Esquina representou na gama de canções compostas no período da ditadura, uma solução para as dificuldades como a falta de liberdade de expressão, a violência armada, a censura, o exílio e as demais limitações decorrentes do regime militar. Um exemplo é a canção que abre esse capítulo, **Sentinela**, em que o anseio pela liberdade se resolve por meio do sofrimento e até mesmo da morte, como a paixão de Cristo (o tema da religiosidade também é comum ao barroco). Da mesma forma, porém num contexto de Brasil colônia, a arte barroca aspirava por maiores liberdades de criação e ousou desamarar os laços de dependência cultural e criar uma arte completamente original. Esse anseio por libertação, que se expressou inicialmente na arte, desembocaria em outros tipos de revolução como as lutas pela Independência que configurariam a Inconfidência Mineira em 1789.

Minas tem uma só religião - chama-se liberdade. Esta vocação nativista e revolucionária cristalizara-se numa expressão cultural - o barroco. (...) O barroco como culto é, então, um movimento em direção à liberdade; emergência de uma consciência de que 'aqui é nosso lugar' e de que

'este lugar é nosso' - pátria. (...) O direito de ser livre, materializado como barroco, manifesta um direito anterior à própria liberdade, aquele direito antropológico básico de jogar, do movimentar-se, do expressar em abertura do ser, da vivacidade. Direito ao mesmo tempo afirmativo de mundaneidade, de legitimidade de ser tropical, caboclo, de reafirmar a certeza de não termos sido gerados com a razão ocidental européia, de expressar angústias, desejos, esperanças e sensualismo - sol. (NEVES,1986, p.134)

Essa liberdade não tinha outro objetivo, senão o de estabelecer uma nação com identidade própria. Embora a cultura brasileira já se diferenciasse da portuguesa, era preciso tornar isso público e oficial, era preciso que fosse reconhecido e institucionalizado. Além disso, o barroco estava presente na cultura mineira, muito além da oposição entre o sagrado e o profano, características da arte barroca, mas também na forma de viver, ver o mundo, na mentalidade e na alma.

O psiquismo mineiro, refletido no comportamento, era um psiquismo dividido, dúbio, para além da ambigüidade. A contradição era a alma dessa gente. E o barroco era a única voz desta alma dividida. Não bastassem as pressões sociais (...), o conflito entre o temporal e o espiritual gerenciava grande parte desta contradição. O barroquismo da alma mineira, ou esta divisão entre misticismo e profano na ordem do comportamento, alimentava-se, em grande parte, pelos próprios agentes religiosos, sobretudo as irmandades perdidas entre interesses espirituais e materiais. De outro lado, o cruzamento de raças vem alimentar temperamentos e ações dúbias, adensando o conflito psicológico. A arte é a instância onde este antagonismo vai aflorar, numa simultaneidade de simplicidade e requinte, triunfalismo e comedimento, erudição e rusticidade. O barroco é a instância onde o conflito 'toma forma', e, portanto se dissolve enquanto conflito. (NEVES, 1986, p.134-135)

Por ser a síntese do conflito de idéias e sentimentos mineiros, a arte barroca resolve o antagonismo dando forma ao indefinido, e assumindo como forma, o ambivalente. Ainda segundo Joel Neves, "É por esta sua originalidade que o barroco mineiro pode se afirmar como a primeira manifestação autêntica da criação nacional".(1986, pg.135)

Assim também faz o Clube da Esquina. O caráter de jogo de palavras assume mesmo o sentido lúdico quando o Clube se coloca entre os extremos (sejam eles ideais, sentimentais, geográficos, de tempo) no sentido de pregar uma peça, forçar os opostos a se cruzarem. O drible, o jogo, a peça pregada em tudo que é excessivamente sério, rígido, intolerante, traduzido na dimensão política para o termo 'ditadura'.

A característica barroca foi observada não apenas nas letras das canções, mas também na estrutura musical dessas obras. Assim, acredita-se ser possível traçar paralelos entre a música barroca mineira do século XVII e XVIII e a canção produzida na moderna capital desse Estado entre 1960 e 1980 de uma forma total, e não parcial, como esse trabalho teve até o momento a modéstia de realizar. Essa proposta de compreensão de canções situadas em plena pós-modernidade, a partir do olhar barroco soluciona mais uma oposição - além da própria - ao dissolver o antagonismo letra-música ou palavra-som, fundindo os dois extremos num significado uno, mesmo, identificador e transcendental. Porém, o estudo musicológico não cabe ao corpus dessa monografia, uma vez que a decisão realizada aqui, desde a proposta inicial, é estudar as letras das canções do Clube da Esquina como discurso formativo de uma cultura mineira e brasileira em meio ao contexto da ditadura militar. Assim mesmo, a efeito de ilustração, a fala de Toninho Horta, em entrevista para esse trabalho, ilustra em termos leigos e facilmente compreensíveis, o caráter barroco da música produzida pelo Clube da Esquina pela semelhança existente entre a música mineira da qual ela faz parte e a conformação geográfica do estado de Minas Gerais.

coisa de quem está cantando em igreja, como nas levadas das músicas do Milton. Por esses e outros motivos, é que eu acho que isso é que é a riqueza da música de Minas Gerais, sem falar que as melodias mineiras tem o desenho das montanhas. Você pode ouvir uma canção da Bahia que é uma canção no nível do mar. Então em Minas tem um rebuscamento melódico muito grande e cada compositor tem o seu estilo, mas todo mundo tem essa tendência aos altos e baixos. (ver Entrevista com Toninho Horta - Anexo I)

O Clube da Esquina, apesar de situar-se algo distante dos séculos XVII e XVIII, está permeado, muitas vezes pela estética e pela temática barroca como veremos a seguir com os exemplos de canções, que em suas letras revelam o jogo entre opostos. Desses jogos, o principal é o jogo entre o sagrado e o profano, e como decorrência desse, o jogo entre o claro e o escuro e entre o litoral e o interior/ o local e o universal. Também o jogo entre o velho e o novo é perceptível, porém, ele não é típico do Barroco e já foi explorado no Capítulo 1 com a canção **Sonho de Moço**. Em referência ao tradicional, ao folclórico, pode-se ainda citar canções como **Beira Mar**, **Cantiga (Caicó)**, **Peixinhos do Mar** e **Cuitelinho**.

Também coincide com o barroco mineiro, o tema religioso freqüente nas letras do Clube da Esquina, além do caráter revolucionário de busca de autonomia.

Existe ao menos uma canção que ilustre cada um dos jogos de palavras e ou idéias típicos do Barroco e também utilizados pelos membros do Clube da Esquina em suas canções. É preciso dizer, porém, que o agrupamento realizado aqui, não é, e sequer pretende ser absoluto ou completo, uma vez que constitui simplesmente uma das formas existentes de agrupamento das canções realizada apenas para esclarecer ao leitor desse trabalho, as categorias mais comuns de oposição de idéias e suas canções mais representativas na obra do Clube da Esquina. Na maioria das vezes, uma mesma canção poderá ser utilizada para ilustrar mais de uma categoria e como fica esclarecido, nas sugestões de canções relacionadas a seguir, cada categoria de oposição de idéias aponta para várias canções.

3.1 O sagrado e o profano

Feito Nós

Feito um anjo decadente
 Meio santo, meio gente, à meia luz
 Feito virgem inocente
 Meio Deus, meio demônico, feito nós
 Feito bicho em longo cio
 Meio bom, meio ruim, quase normal
 Feito a vida, enlouquecida
 Meio morte, meio gozo
 E carnaval
 Séculos de lutas e de luto
 Máscaras de dor e de arrôgancia
 Décadas de nomes e de fome
 Pátrias dissolvidas pelo poder
 Lâmina que corta a carne fraca
 Código de ética da raça
 Máquina que mata sem remorso
 Mácula na branca luz da manhã
 Feito um mártir meio ingênuo
 Meio burro, meio gênio nada mais
 Feito louco, feiticeiro
 Meio Cristo, meio Exu e Satanás
 Mágicos e faunos na floresta
 Lógica da física concreta
 Cântico eternos como o vento
 Tempo de escutar a terra falar
 Lágrimas de todas as crianças

Dádiva de amor e de esperança
Pálido o futuro nos abraça¹⁹

Dentre todas as oposições de idéias típicas da arte Barroca, a oposição entre o sagrado e o profano é uma das características mais marcantes. Situado num período de transição entre a fé cristã característica do período Medieval e o antropocentrismo próprio do Renascimento, o homem, no período Barroco, via-se dividido e expressava essa confusão de idéias e sentimentos em sua arte.

A temática religiosa (católica) é freqüente nas composições do Clube da Esquina, mas a canção **Feito Nós** é a que parece expressar com mais clareza o conflito entre o mundo dos homens, das coisas mundanas, materiais e dos prazeres carnavais e o mundo divino, das coisas sagradas, da vida espiritual e dos sacrifícios.

(...) o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia (...) em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana.(ELIADE, 2001, p. 20)

O título da canção, que a princípio pode parecer pouco importante, adquire significado assim que analisamos a sua primeira parte e vemos, ao final, a expressão “feito nós”. Por meio dessa expressão, o interlocutor coloca-se como agente e vítima do conflito sagrado-profano e ainda inclui nesse conflito pelo menos mais um interlocutor, que por sua vez, pode ser o público ou a nação como um todo. Nessa primeira parte da canção, as oposições aparecem claras desde início da canção “Feito um anjo decadente...” até o trecho “E carnaval”.

Sagrado	Profano
<i>anjo</i>	<i>decadente</i>
<i>santo</i>	<i>gente</i>
<i>Deus</i>	<i>demoníaco</i>

¹⁹ NASCIMENTO, M. “Feito Nós”. M. NASCIMENTO; P.RICARDO[Compositor]. In:__. *Miltons*. Rio de Janeiro: CBS, p.1988. 1 CD. Faixa 2.

<i>virgem inocente</i>	<i>bicho em longo cio</i>
<i>bom</i>	<i>ruim</i>
<i>vida</i>	<i>morte</i>
<i>vida</i>	<i>enlouquecida</i>
<i>morte</i>	<i>gozo e carnaval</i>

O anjo remete a uma figura que se situa entre o céu e a Terra, mas se o anjo decai, ele deixa de ser anjo, passa a ser Lúcifer, o anjo do mal que desobedeceu a Deus e reina no Inferno. Os santos estão aí, em oposição à *gente*, já que têm lugar reservado no reino dos céus. A personificação da oposição entre sagrado e profano acontece no jogo de palavras *Deus-demoníaco*. Entre a *virgem inocente* e o *bicho em longo cio*, a oposição se localiza na sexualidade inexistente ou ainda não revelada da virgem, símbolo de pureza, referência à Maria, mãe de Jesus Cristo, uma dos personagens mais sagrados da cultura católico-cristã.

O *bicho*²⁰ incorpora a sexualidade descontrolada, o desejo que precisa ser saciado, como qualquer outra necessidade fisiológica, para estabelecer o prazer com o corpo e pelo corpo. O animal, aqui, é selvagem, por isso, símbolo do impuro, do sujo, do indigno. A oposição *bom* e *ruim*, aparece como sinônimo do bem e do mal, no sentido certo e errado, de Deus e do Demônio, dos céus e das trevas. A oposição entre *vida* e *morte* é colocada da seguinte forma: a vida, que é dádiva de Deus, pela crença cristã, é vivida de forma enlouquecida, ou seja, distanciada das coisas divinas, representando o profano. Já a morte, motivo de dor para o homem comum e representada no sacrifício do filho de Deus – Jesus Cristo – para a remissão dos pecados dos homens, é experimentada na canção como prazer carnal, gozo, Carnaval, a grande festa do pecado, reunião dos pagãos em torno dos prazeres da carne, a festa da rua, lugar de profanação.

O trecho que vem em seguida fala de injustiça, dor, tragédia, morte, pátrias destruídas nas lutas pelo poder, e do que se faz em nome desse poder, como matar e se esconder atrás de máscaras. A *máquina que mata sem remorso* remete à mente profana, à maquinação de que se ocupa a mente humana, única capaz de um sentimento como o remorso.

²⁰ O conflito de Fausto e Mefistófeles na obra de Goethe, a eterna luta entre o bem e o mal, reiterada e repetida em muitos outros textos do próprio Barroco.

De “Mácula...” até “... Exu e Satanás”, o jogo de palavras fica claro novamente.

Sagrado	Profano
<i>branca luz</i>	<i>mácula</i>
<i>mártir (herói, santo)/ ingênuo</i>	<i>gênio</i>
<i>ingênuo</i>	<i>gênio</i>
<i>burro</i>	<i>gênio</i>
<i>mártir</i>	<i>louco/ feiticeiro</i>
<i>Cristo</i>	<i>Exu e Satanás</i>

A oposição mácula-luz branca sugere a marca do pecado, a sujeira, o indigno sobre o puro da luz branca. Em seguida, a figura do mártir (que pode ser entendido como o herói ou o homem santo) aparece associada aos termos *ingênuo* (o que não sabe/ conhece) e *gênio* (o que conhece). Essa última característica, *gênio*, em contraposição ao homem *burro*, e os termos *louco* e *feiticeiro* sendo usados no sentido profano, daquele que está distante do Deus cristão, das coisas divinas e espirituais. Logo adiante a personificação do conflito entre o sagrado e o profano aparece outra vez, na oposição entre *Cristo* e *Exu e Santanás*.

Nos trechos *Mágicos e faunos na floresta/ Cântico eternos como o vento/ Tempo de escutar a terra falar*, o profano aparece por meio da crença pagã (usa-se magia, e não milagre), da adoração de seres e entidades da natureza, como os faunos, o vento, e a terra que fala ao homem. Já em *Lógica da física concreta*, a oposição ao sagrado se dá não pelo profano em si, mas por um outro opositor, a ciência, que explica por outros meios, os fenômenos até então descritos apenas pela religião. Essa é uma oposição interessante, já que o Barroco se coloca entre o Medieval e o Renascimento, sendo o último, um período antropocêntrico, em que grandes descobertas e criações do homem foram realizadas por meio da ciência e do pensamento lógico e racional, típicas do Iluminismo²¹.

²¹ O Iluminismo é o correspondente Renascença na ciência, ambos fundamentados no antropocentrismo.

Ao final da canção, outros temas tipicamente Barrocos são revelados: o *carpe diem* (aproveite o dia), a violência e a morbidez. O futuro não é apenas dádiva, mas também promessa de Deus à humanidade. Promessa que só poderá ser cumprida após toda uma vida segundo os preceitos cristãos e posterior morte do homem, o que evidencia o grande conflito entre o sagrado e o profano vivido no Barroco: ter uma vida de santo na Terra, na espera da verdadeira felicidade ao lado de Deus após a morte? “Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia/ Bem-aventurados os puros de coração, porque verão Deus!/ bem-aventurados os pacíficos, porque serão chamados filhos de Deus!”²². Ou cair na tentação que o *carpe diem* representa para o homem Barroco, de viver os prazeres mundanos, carnis e efêmeros, como se cada dia fosse o último, a despeito das conseqüências dessas atitudes para a conquista de uma vida eterna após a morte? “Não ameis o mundo nem as coisas do mundo. (...) Porque tudo que há no mundo - a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida – não procede ao Pai, mas do mundo”²³.

A violência e a morbidez também permeiam a canção - como nos trechos em que aparecem as expressões *morte, luto, dor, fome, lâmina que corta a carne fraca, mata, lágrimas* - e se tornam mais evidentes ao fim dela, onde as crianças, símbolo de pureza, inocência e de um futuro a se realizar, choram o futuro vivaz e promissor de mudanças que se desejou - seja o futuro cristão do paraíso celeste, seja o futuro civil pós-ditadura. Esse “porvir” já nasce morto e o que caminha ao encontro destas crianças é um futuro que, como morte as abraça numa prisão inevitável de má sorte.

Além dessas oposições, dois termos, *meio* e *quase*, aparecem várias vezes antecedendo um opositor para demonstrar a confusão, a indefinição, a fusão de idéias e sentimentos, o conflito mal resolvido.

Também estão nessa categoria, as canções ***Paixão e Fé, Fé Cega, Faça Amolada, Povo da Raça Brasil, Comunhão*** e gravações de canções que integram o repertório das festas católicas como ***Cálice Bento***.

²² BÍBLIA sagrada. A. T. Evangelho segundo São Mateus. 13ª edição. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998. cap. 5, p. 1288.

²³ BÍBLIA sagrada. A. T. Evangelho segundo São João. 13ª edição. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998. cap. 2, p. 1550..

3.2 O claro e o escuro

Solar

Venho do sol
a vida inteira no sol
sou filho da terra do sol
hoje escuro
o meu futuro é luz e calor

De um novo mundo eu sou
e o mundo novo será mais claro
mas é no velho eu procuro
O jeito mais sábio de usar
a força que o sol me dá

Canto o que eu quero viver
é o sol
somos crianças ao sol
a aprender a viver e sonhar
e o sonho é belo
pois tudo ainda faremos
nada está no lugar
tudo está por pensar
tudo está por criar

Saí de casa para ver outro mundo, conheci
fiz mil amigos na cidade de lá
amigo é o melhor lugar
mas me lembrei do nosso inverno azul

Eu quero é viver o sol
é triste ter pouco sol
é triste não ter o azul todo dia
a nos alegrar
nossa energia solar
irá nos iluminar
o caminho.²⁴

Na canção **Solar**, a oposição entre o claro e o escuro se dá de forma a preferir o claro ao escuro e nem sempre o escuro representa as trevas e demais sentidos negativos, que com ela estão carregados, bem como nem sempre, o claro significa o bom, o positivo. Milton Nascimento, o interlocutor negro da canção, re-significa a música - brinca com os sentidos do claro e do escuro – pois é a noite escura que ascende estrelas com sua voz.

²⁴ NASCIMENTO, M. "Solar". M. NASCIMENTO;BRANT. F.[Compositor]. In:__. *Milton Nascimento ao vivo*. Rio de Janeiro: POLYGRAM, p.1983. 1disco sonoro. Lado B. faixa 5.

Além disso, a canção brinca com uma cor de significados ambivalentes, o azul. Na primeira estrofe, o interlocutor afirma que tanto suas origens, quanto a vida presente e o futuro pertencem ao sol.

Na segunda estrofe a canção faz dois tipos de jogos de palavras e idéias. Além da brincadeira com a luminosidade, brinca também com questão do tempo, relacionando o claro ao novo e de forma oculta, o escuro ao velho. Mas o interlocutor não dispensa, despreza, ou nega o velho. Ao contrário, ele busca naquilo que é velho, no passado, a sabedoria e as lições para melhor viver essa juventude, ou seja, *o jeito mais sábio de usar/ a força que o sol me dá*.

Na terceira estrofe, a canção chama a todos de *crianças* (o universo do interlocutor, seja o público das canções, sejam as pessoas em geral), e tranqüiliza pois tudo ainda está por começar, como numa manhã ensolarada.

Na quarta estrofe, o interlocutor passa da infância à juventude dando um salto no tempo para o futuro, ao descrever as experiências de ter saído de casa em busca do novo. Dessa vez, ao invés de claro-escuro, a referência às sensações visuais aqui, remete à cor azul. Essa cor tem sentido duplo, uma vez que pode representar toda a tristeza e melancolia²⁵, ou a alegria, a tranqüilidade. O azul ainda pode apresentar outra significação se analisarmos a estrofe como um todo. No sentido para o qual a canção aponta, o azul é, para o interlocutor, representativo da tropicalidade, afinal, o *inverno azul* é uma figuração para céu azul de inverno, o qual é mais freqüente e comum abaixo da linha do Equador. Aqui, diferentemente da categoria ao qual foi inserida, a canção **Solar**, também se encarrega de afirmar uma identidade nacional brasileira.

Outras expressões podem ser agregadas à idéia de *claro, como claridade, dia, manhã, amanhecer, primavera, verão, luz, sol, solar, calor*. Assim, outras canções podem se unir ao rol das que fazem referência a uma atitude positiva, ao otimismo, à esperança, à vivacidade, à determinação em não parar de lutar, à tropicalidade, à alegria como **Canção do novo mundo, O medo de amar é o medo de ser livre, Sol de Primavera, Um girassol da cor do seu cabelo**.

²⁵ A melancolia remete ao *blue* do inglês que tem sentido de melancolia e ainda ao Blues – ritmo com origem no canto dos escravos negros em seu sofrimento.

3.3 O interior e o litoral/ o local e o universal

Notícias do Brasil

Uma notícia está chegando lá do Maranhão
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão
 Veio no vento que soprava lá no litoral
 De Fortaleza, de Recife e de Natal
 A boa nova foi ouvida em Belém, Manaus,
 João Pessoa, Teresina e Aracaju
 E lá do norte foi descendo pro Brasil central
 Chegou em Minas, já bateu bem lá no sul
 Aqui vive um povo que merece mais respeito
 Sabe, belo é o povo como é belo todo amor
 Aqui vive um povo que é mar e que é rio
 E seu destino é um dia se juntar
 O canto mais belo será sempre mais sincero
 Sabe, tudo quanto é belo será sempre de espantar
 Aqui vive um povo que cultiva a qualidade
 Ser mais sábio que quem o quer governar
 A novidade é que o Brasil não é só litoral
 É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul
 Tem gente boa espalhada por esse Brasil
 Que vai fazer desse lugar um bom país
 Uma notícia está chegando lá do interior
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão
 Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil
 Não vai fazer desse lugar um bom país.²⁶

A despeito das forçosas distinções entre litoral e interior e da sobreposição do litoral sobre o interior - como consequência de um Brasil cada vez mais industrializado e com os olhos voltados para o exterior, dando as costas para o interior – nessa canção, reafirma-se o valor do povo mineiro e brasileiro, contrariando as afirmações feitas por Toninho Horta em entrevista.

então as músicas do Clube da Esquina não ficaram conhecidas assim, como um movimento, porque a gente mesmo não achava que era um movimento, e até hoje, existem controvérsias.(...) Isso é coisa tipicamente de mineiro, a gente cospe no prato que comeu” (...) não se dá o valor. (entrevista em Anexo I)

A canção **Notícias do Brasil**, como tantas outras compostas pelo Clube da Esquina, faz referência ao passado histórico da nação e especialmente, de Minas Gerais. Em uma nação, com a nossa história de dependência de outros países, que se estende desde o Brasil colônia até os dias de hoje, a canção

²⁶ NASCIMENTO, M. “Notícias do Brasil (os pássaros trazem)”. M. NASCIMENTO; BRANT.F. [Compositor]. In: __. *Caçador de Mim*. Rio de Janeiro: Ariola, p.1981.1 disco sonoro. Lado A. faixa 4.

Notícias do Brasil consegue deslocar o foco dos olhares que costumam ser para fora do país, para dentro dele, ao atrair a atenção para o interior e seu valor. Esse olhar surge dourado no Barroco pelo ouro do interior do país, quando a exploração colonial deixa o litoral e mira as montanhas com suas riquezas. Com essa mudança de foco, a canção também realiza um movimento introspectivo, marcante da mineiridade, ao olhar para dentro da nação numa busca por autoconhecimento, que entre outros valores e memórias, pode trazer à tona a antiga capital do Brasil, Vila Rica, hoje município de Ouro Preto e a carga histórica dessa lembrança.

No trecho “Aqui vive um povo que é mar e que é rio/ E seu destino é um dia se juntar”, a canção faz mais, ela não apenas afirma o valor do interior, como também desfaz essa diferença inventada que apenas tenta distanciar culturas que convivem bem e não têm, de fato, nenhuma disputa ou conflito.

Ainda dentro da questão da nacionalidade, é necessário citar as canções que fazem referência a uma identidade latino-americana, decorrente da situação similar e peculiar que os países da América Latina como Chile e Argentina estavam vivendo de ditadura militar. Como exemplos valem ***San Vicente, Tudo que você podia ser, Coração Civil, Canto Latino, Volver a los 17 e Sueño com Serpientes***.

3.4 Os músicos como profetas

Esse último item da monografia pretende refletir a respeito da possível relação entre o Clube da Esquina e os 12 profetas do adro do Santuário do Bom Jesus, em Congonhas, obra iniciada por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em 1800.

Para justificar esse voltar-se para trás, retoma-se a obra de Joel Neves.

O interesse atual, contemporâneo sobre o barroco mineiro é mais que interesse em torno do passado. Voltando-nos para este passado, desejamos resgatar este nosso tempo, o momento atual de onde se julga, ama e conhece a obra. Afinal, a obra está no aqui e agora. E - o que revela uma visita a ela, hoje - serão sempre as significações possíveis do passado que a obra nos convida a reatualizar como potencial humano no presente. Serão sempre as significações de hoje (quer as vividas inconscientemente, quer as esquecidas) que a obra nos mostrará ou nos fará recordar como promessas ou como possíveis, pois uma obra sempre se prestará ao jogo de projeções de quem a

frequenter. (NEVES, 1986, pg. 137)

Esse movimento em torno de uma das obras e do autor mais exemplar do barroco mineiro se explica pelo desejo de liberdade típico que - longe das formas e definições que culminam por algemar a criatividade humana - pôde realmente revolucionar a arte. Essa originalidade expressa na arte barroca contribuiu para uma revolução ainda mais ampla, ao atingir o campo das idéias, comportamento e política.

Mas o Barroco ainda vai mais além. Como Aleijadinho - diante de um bloco de pedra-sabão à espera de ser esculpido ou de um teto de igreja ansioso por ser pintado - o barroco cria do nada, do significado ainda insipiente de colônia, a identidade nacional de um país que viria a se chamar Brasil.

A obra do Clube da Esquina apresenta mais uma similitude à arte barroca ao imaginar uma identidade até aquele momento perdida em meio à indefinição a qual os extremos lançavam os futuros da nação a partir de 1960. Esse espírito inventivo, muito se assemelha às palavras usadas por Affonso Ávila para definir a obra de Aleijadinho como “fantasia nacional”. (ÁVILA, 1980, p.11)

Além da riqueza natural e humana usada para o processo de criação tanto do Clube da Esquina, como também o de Antônio Francisco Lisboa - a originalidade do primeiro, por sua vez, é colorida de palavras e sons. Esse desenhar da nação é considerado um dos papéis mais relevantes da música popular brasileira.

A música, a meu ver, expressão maior e mais pura da manifestação da cultura, será sempre, no caso do Brasil - país de larga, bem-sucedida e reconhecida tradição musical -, reveladora dos instantes de afirmação de nossa identidade como nação, como o grupo ou como povo. Nas notas e partituras musicais, letras e músicas abrem-se espaços plurais onde a nação é cantada. Um canto que a traz enaltecida, manchada, criticada, reconhecida, ironizada pelos compositores populares, atentos aos movimentos do cotidiano. O que escapa dos livros, o que não conseguimos capturar com nossos artifícios racionais mais herméticos, desliza com desenvoltura e pontaria certa das notas dos compositores antenados com o mundo cotidiano, os tão propalados processos sociais, com os arranjos e (desarranjos políticos) e, por fim, e mais importante, com os movimentos afetivo-emocional das pessoas comuns. (BOMENY, 2004, p. 135)

Mas a música do Clube da Esquina faz mais que retratar e mais que traçar um diálogo entre os opostos, pois cria, também, um corredor aberto entre o

passado e o futuro. Ainda sobre essa propriedade da música de transportar o ouvinte em espaço e tempo, Helena Bomeny explica.

(...) quando o sistema entra em *off*, nos socorre o eco de todas as músicas que tecem a rara mescla entre querereres pessoais, recordações de província e vozes do passado que assaltam a mente, por vezes duvidosa de pertencer a este ou a algum outro lugar. A música tem esse dom de transporte sem fronteira, sem censura, sem constrangimento. (BOMENY, 2004, pg.135)

É nesse corredor, nesse lugar de encontro, nessa esquina temporal, que outra similitude entre o Clube da Esquina e a obra de Aleijadinho se encontra. Posicionados entre a história dada e os rumos incertos da nação, os músicos deste Clube buscam realizar a transposição passado-presente-futuro, o que amplia o papel do músico de contador de histórias, e repórter do presente, para um anunciador do futuro, o bardo ou menestrel revisitado. O poeta se transforma em profeta, uma vez que o menestrel ou trovador medieval não se restringe a contar a história de sua gente, seu lugar, as conquistas e desilusões de seu país, se propõe a apontar ao povo caminhos a serem seguidos. É esse apontar que Abdias e Habacuc, dois dos profetas de Aleijadinho, realizam também. Eles alertam para a promessa divina do reino dos céus que também inclui o risco da não-salvação. É importante também lembrar a dimensão humana do profeta, ele mesmo em busca da salvação, já que “um profeta não é um santo, é um vulgo, leigo em situação de santo. Um profeta é pesadamente humano, violento e dúbio. Dúbio, torto, ‘gauche’ porque transgressivo da normalidade média, embora se dirija e viva para a média”.(NEVES, 1986, p. 144). Sinal reafirmado pelo músico que busca “soltar voz nas estradas” e seguir a diante sem outra santidade que não o dom de sua voz.

Essa possível ampliação do papel do músico fica ainda mais compreensível se observarmos as letras de algumas canções, escolhidas aqui por fazerem uso da metalinguagem como recurso para tratar da temática do músico e discutir o papel por eles desempenhado. São elas: **Vevecos, Painelas e Canelas Menestrel das Alagoas, Bailes da Vida, Travessia, Canção Amiga** e a canção que abre essa monografia, **Certas Canções**. Em especial, a **Canção Amiga** se encerra com o reconhecimento, uma espécie de declaração do que o músico pretende com suas canções: trazer paz para as crianças e tirar os homens de seu

lugar comum, lugar de passividade e comodismo para uma atitude diante de si mesmo e da nação. E não é essa a missão do santo e do profeta?

Canção Amiga

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 segredos
 Como quem ama ou sorri
 No jeito mais natural
 Dois caminhos 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
 Eu preparo uma canção
 Que faça acordar os homens²⁷

A propriedade de antever, de prever, de receber uma mensagem do porvir, aproxima os profetas à figura do oráculo grego. Porém, é preciso esclarecer: a anunciação do oráculo torna-se fato por que já estava realmente predestinada a acontecer, exercendo o oráculo apenas o papel de alertar o homem; ou o fato anunciado é construído exatamente a partir da anunciação, como se o simples ato de comunicar o futuro ao homem determinasse os acontecimentos? Nunca se saberá. O certo é que, uma vez ciente de seu futuro, o homem passa a viver o presente em função daquela realidade predestinada, seja na tentativa de cumprir esse destino, seja na luta contra ele, mesmo que no final, pela aceitação ou pela negação, a vida fuja de seu controle e se realize como previsto.

Mas há uma outra possibilidade mais adequada às letras do Clube da Esquina. Se as mensagens do oráculo vêm codificadas em sinais e símbolos e o homem é encarregado de decifrá-las, não seria ele o maior responsável pela significação da mensagem? Permeada pelos desejos, medos e anseios do

²⁷ NASCIMENTO, M. "Canção Amiga". M. NASCIMENTO. C.A.DRUMMOND[Compositor]. In:____. *Clube da Esquina II*. Rio de Janeiro: EMI, p.1978. 2 discos sonoros. Lado A, faixa 1.

homem, a anunciação do oráculo não é mais que o reflexo daquilo que o homem pretende ou espera de si.

As canções do Clube da Esquina vão então assumir o papel da mensagem do oráculo, uma vez que comunicam aos seus interlocutores o que a nação pode ser, direcionando o povo, para as seguintes perguntas: Como imagino o meu país? E o que desejo para ele? A poesia do Clube da Esquina afirma a cultura nacional, ao (re)criar o profano e sagrado, antigo e novo, litorâneo e interiorano, urbano e rural, local e universal, e as ricas nuances pintadas entre esses extremos, com uma originalidade que a distingue de outros compositores a partir da década de 1960.

As canções configuram não uma espera por um futuro utópico, mas uma atitude que construa essa nação imaginada, assim como o sentimento de pertencimento de que foram tomados os mineiros dos séculos XVII e XVIII, que acreditaram na nação Brasil como sendo deles e a construíram sobre essa invenção. Essa imaginação é retomada pelo grupo como uma nova bandeira a tremular no Pavilhão-MPB, como a reafirmar um idealismo – utópico, por que não – mas rico dessa mineiridade.

4. CONCLUSÃO

Ao longo desse trabalho o objetivo de mostrar que o Clube da Esquina foi ao mesmo tempo reflexo de uma cultura e produtor dela foi alcançado por meio do que se chamou nessa monografia de construção de uma “identidade nacional brasileira” através da “imaginação” de uma cultura e de um país.

A intenção de mostrar as diferenças da canção do Clube da Esquina em relação a outras canções produzidas no mesmo período também teve sucesso. O Clube - que se reunia entre as Ruas Divinópolis e Paraisópolis do bairro Santa Tereza ou nos Bailes da Vida - concretizou a esquina como o encontro das mais extremas idéias e sentimentos, de uma forma original e única, como nunca foi ou será feito novamente, no que pese a marca do Clube na canção mineira de hoje.

Ao fim desse trabalho é possível afirmar, que a idéia original com a qual iniciei essa pesquisa foi em muito ampliada. Na tentativa de mostrar o diálogo que as canções do Clube da Esquina realizaram com o Brasil e com Minas Gerais em meio ao contexto de uma ditadura militar, também obtive resultados positivos, porém dotados de dimensões antes inéditas. Esse diálogo foi realizado não apenas entre as visões moderna e pós-moderna de mundo, como sugeri inicialmente, mas também, entre o passado e o futuro, entre o barroquismo da alma mineira e a cultura européia que queria se impor, entre letra e música da canção, e ainda entre a pesquisa e o objeto.

Um diálogo especial realizou-se durante uma entrevista com Toninho Horta - instrumentista, arranjador, compositor, guitarrista e mais uma infinidade de adjetivos terminados com “istas” e “or”, os quais posso atribuir a este músico mundialmente reconhecido e imitado. Ali coloquei à prova as idéias desenvolvidas. Infelizmente, gravada apenas em minha memória e coração, está a conversa que tivemos antes de ligar o gravador. Após explicar a Toninho o que pretendia com meu trabalho e, em especial, a minha tese - de que o Clube da Esquina inovou com sua música, sem com isso abandonar o que era tradicional, folclórico e o que era considerado velho - Toninho fixou os olhos em mim, aguardou mais um pouco, como o mineiro que apesar de convicto, pensa antes de falar e disse: “Você já entendeu tudo! Não tem mais nada para eu falar!” Nesse momento, insegura que estava de traçar essa viagem e percorrer os rumos ao

interior dessas Minas Gerais, em busca dos tesouros escondidos, percebi que minha forma de ver o mundo é muito parecida com a dos homens que cruzaram as esquinas deste universo, que é o próprio Clube. A afinidade e a identificação não estariam, assim, necessariamente associadas ao fato de as pessoas compartilharem de um mesmo momento. Assim como os mineiros do séc. XVII e XVIII - os inconfidentes, ou os membros do Clube da Esquina, uma estudante de jornalismo do séc. XXI poderia comungar dos mesmos sentimentos de amor ao país, e, em especial à Minas Gerais. Amor a estas montanhas que em nada se assemelham a cercas, mas sim, à macia e suave cobertura do mundo à minha volta, que ressurgem como que feita de tecido e guache verde nas aulas de arte do primário. Amor às viagens ao mais recôndito da gente mesmo e ao desconhecido, além das montanhas, desejo típico da juventude (a minha, a do grupo de rapazes que formava o Clube, à juventude do Brasil em plena formação de sua personalidade à época do Barroco mineiro e à adolescência tardia das profundas modificações que aconteceram durante a ditadura militar). Elogio a esse sentimento de ser daqui e do mundo ao mesmo tempo, à sensação que nos divide entre o desejo de se fechar em si e de se unir ao universo. Elogio a essa paixão, que é forma de viver no mundo e única forma de viver de nós mineiros. Elogio à gente que ama demais e que fala de menos, talvez por isso a maior habilidade em se expressar esteja em outras linguagens mais sutis e simbólicas como a música e as artes visuais. “Sou do mundo, sou Minas Gerais”.

Ainda a partir dessa pesquisa, outras idéias surgiram e não puderam ser testadas ou realizadas. Sugiro o desaguar desse pequeno riacho num oceano de maiores liberdades, dentre as quais estão a proposta de encontrar nas bandas mineiras de pop-rock os traços do Clube da Esquina, em especial, no grupo Skank, que mantém vivo o vínculo com a música e com os integrantes do Clube, por meio de parcerias e interpretações; a idéia de aprofundar a relação entre o Clube da Esquina e os Profetas de Aleijadinho, por exemplo, no que diz respeito à estética do músico ou ainda, estabelecendo uma relação entre o Clube da Esquina, os Profetas e os Inconfidentes, já que existe a tese de que Aleijadinho, em sua obra maior, teria se inspirado ou homenageado os inconfidentes, num ato de revolta contra a morte de Tiradentes; de ainda relacionar a música do Clube da Esquina com a música barroca no que diz respeito às escalas e harmonias; de aprofundar a temática latina trazida com as canções do Clube da Esquina e de

outros compositores contemporâneos como Belchior, Chico Buarque e Caetano Veloso e estabelecer semelhanças entre a nossa música popular e a produzida em países como o Chile e a Argentina, reflexo de uma latinidade viva e vivida no Brasil no período da ditadura.

Com o objetivo de registrar e valorizar a obra desse grupo que foi e é uma das maiores riquezas que essas Minas Gerais já guardaram, lanço a sugestão de realizar e publicar entrevistas com cada um dos membros do Clube da Esquina e artistas relacionados, o que poderia ser feito em forma de um livro ou de um documentário, um catálogo de fotos que consiga aproximar a estética dos músicos do Clube e dos profetas, o levantamento da discografia completa de todos os seus membros, incluindo a participação especial em discos de outros artistas, a realização da biografia dos seus membros.

Assim como eu precisei me colocar num determinado *loggia* - ponto de vista privilegiado, concebido pelo artista criador, que permite uma visão completa e correta da obra - para apreciar pelos olhos do Clube da Esquina, a Minas Gerais e o Brasil que eles imaginavam, será necessário fazê-lo outras vezes para dar continuidade a esse trabalho. Porém, o que o artista não pode planejar e impedir é que sua obra se liberte. E uma vez livre, ela se abra ao convite dos vários olhares sem os quais não tomaria as dimensões e a relevância que adquire após sua socialização.

Os olhares, assim como os lugares são muitos. Terminei esse trabalho sem pontos finais. Inspirada na despreocupação com que um dia, jovens reunidos numa esquina fizeram poesia, e na liberdade do mineiro-barroco ao esculpir seus sonhos na pedra, canto aqui, uma profecia.

Como nas canções produzidas pelos profetas Milton Nascimento, Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant, Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Nelson Ângelo, Telo Borges, Flávio Venturini e Tavinho Moura, viajantes querendo chegar às muitas esquinas que ainda serão imaginadas e lapidadas por tantos outros discípulos em cada cidade longínqua desse mundo – como a “distração de quem quer escrever o seu próprio destino”.

...

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinado Guedes. **Barroco Mineiro**. Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro; Fundação Roberto Marinho; Companhia Editora Nacional (co-edição), 1980. 220 páginas.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. 267 páginas.

BÍBLIA sagrada. A. T. **Evangelho segundo São Mateus**. 13ª edição. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998. cap. 5, p. 1288.

BÍBLIA sagrada. A. T. **Evangelho segundo São João**. 13ª edição. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998. cap. 2, p. 1550.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. Histórias do Clube da Esquina. 5 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004. 358 páginas

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 144 páginas

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 266 páginas

CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. (vol.1;vol.2;vol.3)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 996 páginas.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 páginas.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XX: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 páginas.

FRANÇA, Junia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 5 ed. - rev. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, 230 páginas.

GUIMARÃES, Livia. *Estrangeiro de Mim: viagens, viajantes e suas estranhas identidades*. 1997, 154 páginas (Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1997.

NEVES, Joel. **Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. 195 páginas.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 262 páginas

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 314 páginas

SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guacira Lopes (Trad.); HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 104 páginas.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. 133 páginas.

Discos em vinil e discos compactos

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Rio de Janeiro: ODEON, 1970. 1CD.

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI ODEON/ABBEEY ROAD, 1972. 1 CD.

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina II**. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 2 discos sonoros.

NASCIMENTO, Milton. **Sentinela**. Rio de Janeiro: ODEON, 1980. 1 disco de vinil.

NASCIMENTO, Milton. **Caçador de Mim**. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 1 CD.

NASCIMENTO, Milton. **Ânima**. Rio de Janeiro: Ariola, 1982. 1 disco de vinil.

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento ao vivo**. Rio de Janeiro: Ariola, 1983. 1 disco de vinil.

NASCIMENTO, Milton. **Miltos**. Rio de Janeiro: CBS, 1988. 1 CD.

ANEXO I

Transcrição da entrevista realizada com Toninho Horta dia 9 de novembro de 2004 no escritório de sua produtora, no bairro Instituto Agrônômico.

- Marina** Como é que você lembra da música entrar na sua vida? Aqui no release fala do seu avô e também tem seu irmão, o Paulo...
- Toninho Horta** Lá em casa sempre se ouvia música, né? Eu acho que eu já ouvia música desde a barriga da minha mãe. Tanto que quando eu tinha um ano de idade, tocavam lá uma música chamada Nonaná que era cubana e eu adorava tanto o disco, era um disco de 78 rotações, de vinil que diz que arranhou de tanto tocar e era uma pedra, né? ...prô cê ter uma idéia! Então minha mãe falou “meu filho adora música”. Quando eu tinha três anos eu chorei ouvindo Debussy e eu me lembro que com sete ou oito anos eu chorava ouvindo orquestras. Então eu já nasci naquele meio, né? Tinha festa lá em casa direto, hora dançante, então isso... via meu irmão tocar violão, contra-baixo, eu era menino. Com oito anos eu já ouvia jazz, musical americano, Oklahoma, Legeus, cantores como Ella Fitzgerald, Peggy Lee, Doris Day, todo tipo de orquestra como Heron Mancini, Nelson Lage, Duke Ellington, quando eu era menino, já conhecia isso tudo. Então eu fiquei com uma bagagem musical muito privilegiada, porque meu irmão tinha bom gosto, o Paulinho, e era músico profissional, sustentava nossa família com música, além do meu pai que era construtor, o Paulinho, era, dos irmãos, quem com o “baixão” dele, conseguia muita coisa para a nossa família. Então a música era assim, o cartão de visita da família Horta, né? E quando eu tinha dez anos de idade eu comecei a tocar violão pela primeira vez, aprender com ele, minha mãe me ensinou as posições. O pai da minha mãe era maestro de bandas do interior, de música sacra. Então tudo isso foi ficando, aquele canto das igrejas, eu ia muito a missa, canto gregoriano, a música do barroco mineiro, misturado com operetas no Francisco Nunes, eu era menino e ouvia isso tudo. Ia às barraquinhas, ouvia as Irmãs Galvão, Teixerinha, Toninho e Tinoco...
- Marina** De tudo um pouco?
- Toninho Horta** De tudo um pouco. Então na verdade, hoje, meu trabalho sintetiza todas essas informações que eu peguei, porque eu nunca tive preconceito musical, tive gosto, tenho gosto para um determinado tipo de música em uma determinada época, mas no geral eu gosto de tudo. Então isso facilitou para que eu absorvesse todas as influências para fazer meu trabalho. Por exemplo, meu penúltimo disco foi todo em bossa nova, agora eu fiz um disco de forró com ritmos nordestinos... quer dizer, daqui a pouco eu posso fazer um de pop, pop-rock, ou hip-hop, já posso ir dançar em qualquer praia de música que eu me dou bem.
- Marina** Você fazendo hip-hop, é que eu queria ver.
- Toninho Horta** É... eu vou fazer!
- Marina** Mas de todas essas influências, tem uma que você possa destacar

**Toninho
Horta**

mais? Se foi o jazz que pesou mais nessa bagagem toda de coisas diferentes

Eu virei no mundo um músico intitulado como jazzista, por causa da minha sofisticação harmônica e da execução do instrumento, mas claro que eu não só toco jazz. Jazz é uma parte, mas eu toco música brasileira com influência de jazz. Mas eu sempre fui muito ligado a arranjos, a orquestras, a sofisticação que naturalmente isso foi ficando nos meus discos, eu fui estabelecendo um padrão pros meus discos. Mesmo que no princípio dos discos, os que eu gravava no Brasil eram mais cantados e depois, dos anos oitenta para cá, ficaram mais instrumentais que cantados, eu mantive um padrão de qualidade artística que sempre incomodou as gravadoras, não interessava para elas, mas ao mesmo tempo era onde me dava mais liberdade. Hoje eu tenho um selo que eu criei em 2000, para exatamente eu poder ter essa liberdade, é o Minas Records. Estamos lançando agora o sexto disco só, porque é muito difícil trabalhar com produção independente, mas agora eu estou arrumando uma distribuidora oficial, um pessoal de São Paulo, para fazer uma parceria para que esse selo seja menos independente, para que eu atue na área da produção e deixe outra pessoa distribuir. Mas na da de multinacional, porque o interesse deles já está muito determinado, direcionado para a música comercial. Não era assim não, nos anos 70/ 80, mas de 20 anos para cá a tendência é essa, até mesmo pelo mercado internacional. O Brasil como tem várias vertentes, o sertanejo, brega, pagode, eles vão criando os modismos e a gente vai tendo que tecer, paralelamente, nosso próprio caminho. Agora eu fiz um disco de forró, mas eu não aproveitei a moda que teve, porque eu tenho uma ligação com o forró muito antes. Em 1992...eu fui dos poucos depois de Alceu Valença que misturou na coisa folclórica nordestina com uma roupagem mais contemporânea. Assim, como com o sertanejo ou forró, mas de uma maneira mais elegante. No caso, Alceu Valença e vc pode ver meu trabalho tem a cor de Toninho Horta, mas ao mesmo tempo pinta o forró pé de serra, não sei se você já ouviu?

**Marina
Toninho
Horta**

Já, eu comprei naquele show do Café Status.

Então eu gravei com muita gente, porque eu sempre achei que como era um músico muito sofisticado, eu não poderia sobreviver apenas da minha música.

**Marina
Toninho
Horta**

Por que a guitarra?

Na verdade eu toco violão e guitarra. Nos anos 70 com Milton, por exemplo, na época do Clube da Esquina, em todas as turnês eu tocava guitarra, que era o instrumento da época, também. Mas eu nunca deixei de tocar violão, porque é o instrumento mais usado para composição.

**Marina
Toninho
Horta**

Você falou que a guitarra era o instrumento da época. O que significava tocar guitarra em 60/70 para um jovem em Minas Gerais?

Era uma coisa natural, eu acho, era a tendência depois da explosão de Beatles, Rolling Stones, Yes, James Taylor, todo mundo queria tocar guitarra. Eu sempre adorei música. Eu nunca fiquei preocupado se eu tava tocando guitarra, violão... a guitarra é porque aconteceu de ser guitarra. Eu adoraria, acho que meu sonho era ser pianista, na

verdade. E eu só pude ter um piano, meu de verdade em casa, quando eu tinha 27 anos, que eu comprei um piano no Rio. Eu compus até algumas músicas no piano. Eu gosto muito de orquestrações ... E eu acho que o piano é um instrumento mais completo. Inclusive uma das minhas características como músico, como guitarrista é exatamente a forma de eu harmonizar. Eu descobri uma maneira única e singular de harmonizar, porque eu queria tocar como os pianistas, ou tocar com as cores das orquestras. Então às vezes eu faço um efeito que parece uma harpa, um tipo de harpejo (sinal com as mãos no braço), de repente eu faço umas coisas que parecem bandas de jazz ‘tcham-tcham, tcham-tcham’, faço os blocos. Tem hora que eu faço um ‘t-tá’, uma coisa mais percussiva, parece bateria ou percussão, faço linhas de baixo. Tem um disco meu chamado nanquim que tem gente que acha que são duas pessoas tocando, porque tem uma diversidade grande. Isto tudo foi pelo meu gosto e aí eu desenvolvi essa técnica e acabou caracterizando meu trabalho.

Marina Seus influenciadores...

Toninho Quando era bem jovem, foi, por exemplo, um guitarrista que tocava com meu irmão, em Belo Horizonte, o Chiquito Braga.

Horta Tem no livro do Márcio. É isso mesmo? Esse cara foi importante?

Marina Ele já tinha uma concepção harmônica muito avançada e ele nunca me ensinou nada, mas só de ouvir o Chiquito, já foi uma grande referência. Eu falei assim: “eu quero tocar igual o Chiquito”. Ele esteve aqui semana passada com Alaíde Costa e Filo, um grande cantor de São Paulo e na hora de ir embora (o Chiquito) falou assim: “Ah! Você é o maior harmonizador do mundo!” E eu pude falar: “Olha onde que eu aprendi!” Legal, né? Ele está com setenta anos agora e é uma pessoa que deixou uma marca.

Horta Ainda falando de guitarra, tudo que a gente lê sobre esse período dá muita ênfase para a Tropicália como uma coisa que inovou. E os Mutantes, também, como quem trouxe a guitarra para a música brasileira e trouxe o rock no sentido mais radical. Você concorda?

Toninho Acho que quem trouxe a guitarra para a música brasileira, foi sim. Mas isso também é apenas um detalhe, né? Acho que você frisou muito bem, porque eu também tenho o sonho de um dia, o público em geral, reconhecer o Clube da Esquina como o maior movimento de música mais revolucionário na segunda década do século XX. Mas é porque os baianos têm naturalmente aquela coisa da oratória, eles sabem vender o peixe. Eles criaram uma maneira, eles pensaram, eles concretizaram uma idéia e revolucionaram mais nesse ponto. É claro que tinha a força da literatura do Caetano que era inovadora, que era fora dos padrões, mas se você for ver a coisa pelo lado musical, o melhor da Tropicália eram os arranjos do Rogério Duprat, na minha opinião. Mas o Clube da Esquina até hoje influencia pessoas do mundo inteiro pela forma de composição, tipos de arranjo e uma revolução dada principalmente pelo Milton, que fez disco Clube da Esquina 1, em 1972, com o Lô que era menino, né, como convidado na época e todos nós participamos. E esse disco foi super legal por que todos nós tivemos uma liberdade muito grande para

criarmos os arranjos no estúdio e só depois o Wagner Tiso vinha e colocava uma orquestração em algumas músicas cordas, flautas, trompas e tal para dar aquela arrumada assim, legal, mas os arranjos de base eu ajudei muito a fazer. Eu e o Wagner fomos quem trabalhou mais nesse sentido de organizar as bases. Às vezes faltava baixista, eu tocava baixo, às vezes faltava percussão, eu tocava percussão, então assim, era uma criatividade total. Porque o Milton colocou vários músicos de talento e não determinava muito o quê eles iam tocar. Então, naturalmente, quando saiu o disco ninguém acreditou, porque quem via a ficha técnica desse disco, cada faixa é diferente da outra. A gente gravava de manhã e à tarde e quando as pessoas que chegavam tarde, a turma da manhã já tinha gravado e descia do quarto do edifício do princípio da Avenida Rio Branco no Rio, nos Estúdios da antiga Odeon, EMI, né? Desciam para comer um tira-gosto, para tomar um chopinho e aí as formações nunca combinavam. Além do repertório do Milton que foi revolucionário. O Milton, um negro, um cantador, ele já tinha toda uma influência de música americana que ele ouvia, desde criança lá em Três Pontas, depois foi locutor de rádio, teve acesso a todo aquele material. Mas era dele, já nasceu com o dom de Deus. Aqueles cânticos de trabalho, das roças, dos canaviais, então tem tudo isso na música do Bituca. A inovação de composições mais modais, ao contrário das composições tonais que eram da época de ouro, mesmo da bossa nova. A bossa nova vem do samba é o samba tradicional, com mais harmonia, mais sofisticação, mais lento, mais urbano, com a letra mais poética, mais romântica, da geração do Vinícius, do Carlos Lira... Mas a música mineira, não! Veio com uma revolução total musical. Em termos ritmos, a gente tem muita influência espanhola de violões, de guitarras portuguesas, que na época do ciclo do ouro vieram muitos, muito do canto gregoriano. Então tudo isso, o Milton veio do cântico, cantador rural, das pessoas que cantam trabalhando, o Wagner com a influência da mãe dele que era professora de piano, eu já vim do jazz com meu irmão, o Lô e o Beto vieram influenciados pelos Beatles e Rolling Stones. Então quando juntou todo mundo, foi exatamente uma mistura de tudo, e aí, deu essa característica. Então as músicas do Clube da Esquina não ficaram conhecidas assim, como um movimento, porque a gente mesmo não achava que era um movimento, e até hoje, existem controvérsias. Até de pessoas do Clube que acham que não existiu o Clube. Isso é coisa tipicamente de mineiro, a gente cospe no prato que comeu.

**Marina
Toninho
Horta**

...a gente não se dá valor...

...Não se dá o valor. Ao longo do tempo, depois de dez anos que as músicas do Clube da Esquina começaram a ser uma marca, aí não foi só os discos do Milton de 1972 a 1978 - que foi o auge do Clube da Esquina... 1979, quando era ele acompanhado do Som Imaginário e depois de 1979 entrou outra banda e aí descaracterizou um pouco, não é que descaracterizou, mas o Milton entrou numa outra fase, mais pop, mudou de gravadora, foi para a BMG, com outro produtor, que já estava colocando Bituca mais na mídia, para virar uma coisa mais comercial, e aí é claro que a música naturalmente mudou

também. Então nesse tempo, não foram apenas os discos do Milton que marcaram, mas todos os discos que foram gravados nessa época. Tem os dois do Lô, alguns do Beto, o que eu gravei com o Beto, Danilo Caymi, Novelli e que é de 1973, tem disco do Novelli, do Nivaldo Ornellas, do Wagner Tiso, Tavinho Moura, vieram os outros... Então o Clube da Esquina, na verdade foi tudo isso. Minas, acho, que tem uma ligação muito grande com, eu vejo que a música brasileira é muito grande, muito ampla, mas cada um, tem uma identidade. O mineiro tem uma capacidade de criar de uma forma que ele chega a ser tão individualista e intimista no seu trabalho, mas tem ligação direta com as coisas fora do Brasil também. Em Minas Gerais você vê as vertentes musicais mais intensas que não tem nada a ver umas com as outras. E até teve época em que o povo do pop falava assim; Ah! O Clube da Esquina para nós não teve importância... Quer dizer, não é coisa que me incomodou, mas quer dizer, é pior para eles, porque a gente é muito musical.

**Marina
Toninho
Horta**

... perderam, né? Mas de que bandas você está falando? Umhas bandas dessas que estavam fazendo sucesso a uns cinco anos atrás. (...) Mas nós temos todas estas riquezas do folclore que influenciou todos nós, essas festas de interior, congado, folia de reis, e acho que a gente ainda não fez um material suficientemente forte para mostrar toda essa riqueza em termos de Brasil. (...) Mas só que os músicos mineiros são ao mesmo tempo tão introspectivos, mas são tão espiritualistas e tem uma ligação forte com o mundo fora daqui.

**Marina
Toninho
Horta**

E essa coisa da música barroca? Onde você vê a influência da música barroca na música do Clube da Esquina? Eu nunca estudei muito, mas essas músicas vêm do canto gregoriano, então foi nessas formações da época do ciclo do ouro que rolou muito isso. E meu avô que foi considerado um dos principais compositores do barroco mineiro, João Horta. Uma vez saiu uma lista do dez ou quinze compositores mais importantes. Teve um pesquisador chamado Curt Lange que fez e num livro dele também consta o nome do meu avô.

**Marina
Toninho
Horta**

Sei quem é Curt Lange... Mas tem alguns tipos de melodias que são músicas mais antigas, mais simples, ela é muito tonal, mas ela sempre lembra os cantos gregorianos. O canto gregoriano trabalha sempre dentro de uma escala pentatônica, escala de cinco sons, a música mineira tem muita coisa parecida, apesar de não usar só os cinco sons. (cantarola uma melodia para exemplificar), coisa de quem está cantando em igreja, como nas levadas das músicas do Milton. Por esses e outros motivos, é que eu acho que isso é que é a riqueza da música de Minas Gerais, sem falar que as melodias mineiras tem o desenho das montanhas. (cantarola). Você pode ouvir uma canção da Bahia que é uma canção no nível do mar (cantarola). Então em Minas tem um rebuscamento melódico muito grande e cada compositor tem o seu estilo, mas todo mundo tem essa tendência aos altos e baixos.