

I - “DE NOVO NA ESQUINA OS HOMENS ESTÃO”: O CLUBE DA ESQUINA COMO FORMAÇÃO CULTURAL NA CIDADE DE BELO HORIZONTE

Este primeiro capítulo tem por objetivo abordar e delimitar nosso objeto de estudo a partir de uma perspectiva que conjuga reflexões sobre a sociologia da cultura e dos grupos de criadores culturais com o estudo das relações sociais e culturais próprias do espaço urbano, e aqui, particularmente, da cidade de Belo Horizonte nos anos 60. Para entendermos o Clube da Esquina enquanto uma formação cultural, é preciso descrever uma rota um tanto sinuosa - mas necessária - do microuniverso de sociabilidades muito específicas, que se resume numa prosaica esquina, ao macrouniverso dos fenômenos culturais mediados pelos modernos meios de comunicação de massa em escala global.

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que não ficaremos restritos a apontar uma “origem” da formação, num sentido estritamente fatural ou cronológico do termo. Até porque, deste ponto de vista, o Clube não “começa” na esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy, onde Milton Nascimento conheceria os irmãos Borges em 1963. Seria, no entanto, um equívoco “datar” desta maneira a formação, uma vez que sua identidade como “Clube” foi um “fazer-se” através de práticas bem cotidianas, ao invés de se cristalizar em datas, manifestos ou reuniões inaugurais. E como o Clube esteve sempre incorporando outros participantes e outras tradições musicais, seria inútil tentar uma delimitação precisa de seus componentes ou de um modelo para suas composições. Desde já deixamos claro que as limitações advindas do formato de uma dissertação de mestrado implicam em destacar aqueles membros mais ativos, que produziram mais discos, compuseram mais canções e tiveram mais destaque na documentação levantada. Esperamos fazer justiça, na medida do possível, às outras contribuições que acrescentaram seus sons no “conjunto da obra”.

Nossa investigação principia pela própria utilização da expressão “Clube da Esquina” por seus criadores, que remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrando de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final, é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

Começamos pela denominação em si, considerando primeiramente seus termos em separado. “Clube” se refere a agremiações, a organizações que congregam pares com interesses comuns. Não cabe aqui recuperar toda uma “história dos clubes”, apenas

ressaltar traços gerais que se aplicam ao conceito. O “clube” é composto por pares, o que significa pessoas em condição de igualdade, pessoas que reúnem um certo número de atributos e interesses similares. Isto significa que o conjunto de membros será necessariamente limitado, e que haverá regras para controlar a admissão de novos integrantes. O rigor e a qualidade destas regras, que expressam a capacidade de incluir do “clube”, dão a medida de quanto ele é “aberto” ou “fechado”. No caso do Clube da Esquina, seu caráter “aberto” foi crucial para sua própria identidade, funcionando como mecanismo de articulação entre o local e o global, uma vez que permitia incorporar músicos de diversas procedências sem descaracterizar seus valores estéticos internos. Uma vez formado o “clube”, o relacionamento entre os pares é igualitário. Vale lembrar que os “clubes patrióticos” ou “republicanos” foram pioneiros da moderna democracia. Mas, na cultura ocidental do século XX, o termo “clube” é mais comumente empregado para evocar jogos e práticas desportivas. Neste sentido, o aspecto lúdico é o que mais se ressalta. Como veremos adiante, este elemento lúdico era fundamental para as práticas musicais dos membros do Clube da Esquina.

Já a “esquina” remete imediatamente à paisagem urbana. Vários espaços da cidade (públicos ou privados) foram utilizados como *locus* de articulação dos integrantes do Clube. A “esquina” foi simplesmente o que melhor sintetizou - como “concreto” e como “imaginário” - o conjunto de práticas e opções estéticas que o caracterizam. Como sugere ARANTES, “(...)ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas”⁵³. Entrecruzamento de duas vias urbanas, em que transitam os habitantes da metrópole, imputando-lhe múltiplos significados a partir da diversidade de suas práticas sociais e visões de mundo, a esquina surge para nós como um espaço que vai sendo recoberto por diversas significações: lugar de brincadeiras na infância, ponto de encontro na juventude, referência de objetivos compartilhados, local de passagem para carros e passantes apressados que se torna a referência lúdica de sujeitos criativos que rompem seu aspecto provinciano com sua intenção universalista. A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível a subversão de um certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a circulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço “aberto”, onde se pode

⁵³ ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n.º 23, 1994, pp. 191-203.

passar ou ficar, espaço que atrai mas não aprisiona. De caminho, ela se transmuta em destino, para depois torna-se novamente caminho.

É importante salientar que o espaço da metrópole, além de construído, é disputado. Suas áreas são diferenciadas por modos de apropriação, por usos sociais diferenciados e, muitas vezes, conflitantes. Para CARLOS, a relação entre o cidadão e a metrópole produz dois fenômenos contraditórios: o estranhamento resultante da perda de referenciais de vida e da emergência de novas situações, e o reconhecimento realizado pela “(...)constituição de identidades espaciais que se gestam no plano do vivido”⁵⁴. Esta questão de identidade é definitivamente marcada por transformações no uso, principalmente aquelas relacionadas à “(...) redução absoluta do uso ao valor de troca na sociedade contemporânea”⁵⁵. A quebra das referências urbanas pode implicar, enfim, na erosão da memória social, uma vez que um “lugar” da cidade é a fixação de relações e práticas de natureza coletiva, que o tornam referência para os indivíduos⁵⁶.

No contexto específico de que estamos tratando, devemos considerar os impactos da implementação política e econômica do regime militar no espaço da cidade. Seu projeto econômico de modernização e industrialização, cujo clímax foi o chamado “milagre” do início da década de 70, provocou crescimento populacional e expansão territorial da Grande BH. Esta “voragem do progresso” produziu não apenas mudanças físicas e sociais, mas transformou (e transtornou) a percepção de seus habitantes, aumentando a concentração da multidão e do tráfego de automóveis, tornando a rua um território de passagem e provocando a experiência do choque, tal como entendida por BENJAMIN⁵⁷. Ao mesmo tempo, a censura e o autoritarismo do regime militar pretendiam esvaziar e tornar impessoal o espaço público, assunto que trataremos com mais profundidade em outro momento. Certamente, as proibições e repressões violentas para reuniões públicas evidenciam o isolamento como uma intenção política do regime.

Desse modo, a criação da “esquina” como “lugar” implicou numa nova forma de apropriação deste espaço da cidade. Ao ligarmos a expressão “Clube da Esquina”, o que imediatamente nos ocorre é que esta particular agremiação de pares tem na esquina a sua sede. Para sermos um pouco mais precisos, podemos dizer que o vínculo entre os membros desse clube passa por sua maneira particular de compartilhar significações em relação a este espaço da sua cidade. E mesmo, que é a própria forma com que se relacionam estas

⁵⁴ CARLOS, Ana Fani A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p.66.

⁵⁵ *ibid.*, p.68.

⁵⁶ *ibid.*, pp.68-69.

⁵⁷ CASTRO, Maria Céres. *op. cit.*, pp. 26-34.

pessoas que projeta sobre a esquina seu sentido de ser “sede” de um clube. Esta imagem construída coletivamente se sobrepõe ao desenho urbano, e seu sentido preciso escapa daqueles que não participaram de sua criação. Em seu livro sobre o Clube, o letrista Márcio Borges nos conta que alguns músicos americanos, fortemente influenciados pela música do que para eles é “*The Corner Club*”, vieram a Belo Horizonte para conhecer um simples pedaço de meio-fio:

*“(...)entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle [tecladista norte-americano] nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. My God! – exclamou.”*⁵⁸

Para os próprios participantes, o significado da expressão foi sendo amalgamado por suas experiências e práticas sociais ao longo do tempo. Assim, como ponto de referência dentro do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, o Clube da Esquina não passava de “(...)um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua(...)costumavam vadiar, tocar violão, ficar de boeira(...)”⁵⁹. Para Lô Borges, a “esquina” era o “*lugar onde acontecia de tudo: música, futebol, peladas homéricas*”, um lugar “*democrático*”⁶⁰. Este local, que desempenhava importante papel como lugar de sociabilidade dentro do bairro, passaria a representar para aquele grupo de músicos uma fonte especial de sua identidade coletiva. Um recente depoimento de Marilton Borges, irmão mais velho de Lô e Márcio, ressalta que o bairro permaneceu como reduto da boêmia e das tradições musicais, da seresta, do choro. Esta característica do bairro viria inclusive “(...) a reboque do Clube da Esquina, que se formou em torno das rodas de violão de Lô Borges e Milton Nascimento na confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis(...)”⁶¹.

Há, portanto, uma história da expressão “Clube da Esquina”. Ela extrapolou seu significado local para ganhar novas nuances, sendo apropriada pelos músicos para designar suas canções, discos e a própria formação cultural que integravam. No fim, estamos

⁵⁸ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p, 351.

⁵⁹ *ibid.*, p.167.

⁶⁰ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

⁶¹ “Santa Tereza”. *Caderno Minas. Hoje em dia*. Belo Horizonte, 1/8/99, p.4.

lidando com um aglomerado de sentidos nem sempre acessíveis simultaneamente. Isto nos força a adotar variações de escala, como um biólogo que utiliza diferentes lentes para diferentes níveis celulares, movimento que dá acesso aos diferentes tamanhos que vão de um pedaço de meio-fio ao internacionalizado “*The Corner Club*”. Como vemos, a cidade encarna uma limiaridade, onde a dinâmica cultural se apresenta das mais variadas formas e procedências. A experiência da Esquina parece captar de forma aguda esta limiaridade: um canto do mundo, um espaço real onde se manifestaram formas de sociabilidade urbana, um espaço imaginário que sintetiza as experiências mais diversas e serve de referência criativa (ainda que sua real aparência nada tenha de estimulante!). A Esquina de fato não está sempre lá: ela se torna possível.

Os integrantes do Clube evitam até hoje fornecer definições precisas, causando uma sobreposição entre o sentido mais específico de formação cultural e outro mais amplo, de congregação de pessoas. O compositor e violonista Nelson Angelo disse que “(...) *não poderia definir o que ficou conhecido como Clube da Esquina, mesmo porque a vida ainda continua.*”⁶². Milton Nascimento, por sua vez, escreveu o seguinte:

“(...)penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouviu nossas vozes e se juntasse a nós.

O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar(...)”⁶³

Esta última colocação nos informa sobre um espectro mais geral, sobre um nível de escala em que não se trata apenas de um “fenômeno artístico”, mas da conjunção de afinidades intelectuais e sociais produzidas em torno desta **formação**. Isto significa que, em sua própria definição, em sua forma de organização interna, nas práticas dos músicos que o integram, o Clube propôs rupturas em relação às maneiras disponíveis de articular socialmente a produção cultural. Sua “abertura” implica a disposição de incluir informações estéticas originárias de outros campos artísticos ou de fontes tão diversificadas como a cultura popular do interior de Minas, o *jazz*, o *rock* ou a música latino-americana. Implica também o costume de incluir músicos e poetas de diversas procedências em seus discos e amalgamá-los ao Clube, fazendo com que adotassem sua informalidade e seu impulso criativo. Mais além, ela produziu a crítica das tendências

⁶² Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet, em Maio 2000.

⁶³ NASCIMENTO, Milton. Posfácio. in: BORGES, Márcio. op. cit., p358.

especializantes e exclusivistas, incluindo as vozes de crianças, velhos, contra-regras, amigos, afirmando a música como produção social para além dos “músicos profissionais”. Neste sentido, o Clube permanece aberto a quem “quer chegar”, ou seja, acessível do ponto de vista de uma coletividade que não se limita espacial, social e temporalmente. Trabalhamos com uma formação cultural, que acreditamos ser possível delimitar historicamente, e com uma faceta “misteriosa”, aquele quinhão da atividade criativa que mantém-se além de esforços puramente “explicativos”. O Clube da Esquina não deixou de existir, ele permanece sempre como possibilidade.

Em termos de prática musical, a primeira vez que a expressão “Clube da Esquina” aparece é no disco *Milton* (1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram *Desafinado* para a bossa nova ou *Tropicália* para o tropicalismo. O que ela nos oferece são indícios de que a identidade do grupo se baseia na relação coletiva que a esquina corporifica. A esquina é o local para onde confluem os homens, onde se tornam semelhantes e encontram meios de vencer a solidão:

Clube da Esquina(Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges)

*“Noite chegou outra vez/de novo na esquina os homens estão/
todos se acham mortais/dividem a noite, a lua, até solidão/
neste clube a gente sozinha se vê/pela última vez/
à espera do dia naquela calçada/fugindo de outro lugar (...)”*

O “Clube da Esquina” aparece como uma espécie de refúgio, onde se concentram os homens para dividir sua condição diante do mundo, e dividir ideais. É este refúgio que oferece a oportunidade do encontro, de um ponto de visada sobre a dinâmica da vida que permite sobrepor à imagem da transformação observada na natureza (a noite em dia) a da possibilidade de transformação da sociedade:

*“(...)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 tomas suas mãos/ vou buscá-la onde for/ venha até a
esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos/ Agora as portas
vão todas se fechar/ no claro do dia o novo encontrarei (...)”*

Como da noite emerge o dia, da solidão dividida emerge a comunidade. Podemos

perceber isto até mesmo na maneira como a canção foi composta, com a melodia de Milton sobre a base harmônica de Lô Borges, depois a letra de seu irmão Márcio. De fato, podemos mesmo dizer que a canção tem um desenho meta - narrativo, ao realizar em sua própria estrutura a incorporação de Lô ao clube musical que Milton e seu irmão já integravam. A criação coletiva, como teremos muitas oportunidades de verificar ao longo de toda a dissertação, sempre foi a tônica do Clube, e quase todas as músicas foram compostas em parceria. Podemos dizer que esta urgência do trabalho coletivo encarna tanto uma posição política quanto estética, porque funciona como elemento mediador para a diversidade da contribuição de cada músico, da mesma forma que assim poderia funcionar na sociedade de modo geral.

O arranjo, por sua vez, enfatiza o clima das serenatas e rodas de violão. Bastante despojado, ressalta vozes e violões, acompanhados apenas da discreta pontuação rítmica da caixa tocada com escova. A informalidade da reunião se reforça na própria estrutura da composição, nos acordes sem dissonâncias e na linha melódica feita de uma escala simples, fácil de cantar, construindo com poucas notas encadeadas em intervalos curtos (de um ou meio tom) uma espécie de morro (curral D'El Rey!) musical que sobe e desce com um certo teor melancólico. Como uma balada para a lua, uma despedida da noite que qualquer roda de amigos poderia cantar:

*“(...)e no curral D’El Rey/ janelas se abram ao negro do mundo lunar/
mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz/
já é hora do corpo vencer a manhã/ outro dia já vem/e a vida se cansa na
esquina/ fugindo, fugindo pra outro lugar.”⁶⁴*

Interessante que a oposição dia/noite e solidão/encontro mostra-se como uma relação mais sutil e não um choque direto: o dia sucede a noite, deriva dela. A “voz”, o “grande país”, vêm do “fundo da noite”. A solidão dividida é que promove o encontro. A esquina, portanto, não está fixada automaticamente na função de ponto de encontro, depende do movimento das pessoas em sua direção. É assim que o letrista Márcio Borges pode se referir ao Clube como uma “*concentração única de talentos*”⁶⁵, na medida em que as próprias interações e formas de sociabilidade promovidas por seus membros é que foram dando forma ao grupo. Sua música, de uma maneira geral, segue este princípio de não promover oposições simples e diretas, não entrecortar formas musicais opostas, mas

⁶⁴ LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

⁶⁵ BORGES, Márcio. op. cit., p.351.

encontrar nelas proximidades insuspeitas, encontrar “(...)resistindo na boca da noite um gosto de sol”⁶⁶.

Vale destacar aqui que, ainda que os membros do Clube tivessem na bossa nova uma importante referência em termos de formação musical, sua ligação com o espaço público problematizaria o aspecto intimista, o confinamento ao apartamento próprio da bossa. Assim, se esta influência transparece nos ensaios do quarteto Evolussamba - integrado por Milton Nascimento e Wagner Tiso - nas escadarias do edifício Levy e no “quarto dos homens” do apartamento da família Borges, a ela contrapôs-se a valorização das rodas musicais nas esquinas e ruas de Belo Horizonte, e a determinação de transpor para o estúdio a informalidade da cantoria em espaço aberto. Para o Clube, foi o espaço público que passou a exercer a função de meio primordial para a comunicação musical, lugar de trocas simbólicas, técnicas e afetivas. Isto transparece inclusive na construção de uma iconografia do Clube. São várias as fotografias publicadas em jornais e revistas semanais em que os membros do grupo aparecem na rua, sentados na calçada ou em bares⁶⁷. Iremos investigar mais a fundo esta articulação da produção cultural coletiva com o espaço da cidade, mas precisamos antes estabelecer os marcos que balizam nosso entendimento do “Clube da Esquina”.

Nosso objetivo é articular a conceituação de sociologia da cultura oferecida por WILLIAMS com o enfoque de TREBISCH, que ressalta a importância dos lugares da cidade para o estudo da história intelectual. WILLIAMS traça uma tipologia das *formações*, da qual nos utilizaremos apenas na medida em que auxilia a caracterizar o caso do Clube. Segundo o autor, as *formações* são as formas de organização e auto-organização próprias dos produtores culturais, independentes de *instituições*⁶⁸. Esta diferenciação não impede que se considere interações entre as relações institucionais e formacionais, mas o autor chama a atenção para fenômenos independentes como o dos *movimentos*, que se enquadram na categoria *formação*. Daí a centralidade do conceito para nossas reflexões. Por um lado, ele nos oferece uma compreensão minimamente sistemática de um fenômeno cultural extremamente variável. De outro, permite que tratemos deste objeto instável sem lhe retirar esta característica essencial, a informalidade. Podemos inclusive aventar a hipótese de que a produtividade do Clube enquanto formação esteve (e está) ligada ao grau

⁶⁶ *Nada será como antes*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

⁶⁷ “Arte e artistas”. in: *O cruzeiro*. Rio de Janeiro. n.º 11, 17/03/1971; Ensaio fotográfico de Juvenal Pereira para *O cruzeiro*, realizado em Diamantina, 1971; Podemos acrescentar ainda o recente documentário cinematográfico dirigido por Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor: *A sede do Peixe*, Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 70 min., 1998.

⁶⁸ *ibid.*, p.35.

de informalidade possível em determinados momentos.

Cabe agora apurar nossas considerações iniciais, investigando a prática e o discurso dos componentes do grupo. Só mais tarde iremos tratar da percepção que crítica, pares e público elaboraram em relação à formação, uma vez que questões internas podem iluminar pontos referentes a esta visão externa. Vejamos alguns depoimentos de participantes. Para o letrista Fernando Brant, trata-se de um “*movimento cultural original e espontâneo*”. Uma “*entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama a música*”, diria Murilo Antunes⁶⁹. A caracterização *movimento*, mais genérica, indica a congregação de artistas na busca de uma meta comum. A presença do “imaginário” e do “lúdico”, por outro lado, de imediato nos informam da presença de um alto grau de informalidade e subjetividade. Assim, embora haja um trabalho coletivo, não se encontram manifestos ou programas, ou indicações para uma formalização estética. De fato, ainda que as afinidades sejam perceptíveis, o próprio Murilo Antunes chamou a atenção, em entrevista recente, para as diferenças internas entre as produções dos integrantes do grupo⁷⁰. O depoimento de Nelson Angelo sobre a gravação do LP *Clube da Esquina*, em 1972, reforça este argumento:

*“(...) nada estava definido sobre movimentos; o que rolava era uma convivência de amigos músicos e compositores que se admiravam e, em torno do próprio Milton, trabalhavam suas idéias e ideais daqueles momentos (...) Estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.(...) Haviam altos papos na casa do então ‘Bituca’, sobre escolhas éticas e estéticas e os ensaios tinham seu tempo normal, abreviado pelo talento e facilidade geral das pessoas em questão.”*⁷¹

WILLIAMS sugere estudar as formações a partir de sua organização interna e de suas relações propostas e reais com outras organizações da mesma área e com a sociedade. Em termos de organização interna, mantinha-se uma relação informal, que o autor classifica como tipo (iii), onde existe “*(...)associação consciente ou identificação grupal(...)por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral.*”⁷². Por exemplo, ao tratar do grupo de intelectuais chamado de *Bloomsbury*, ele observa que “*(...)seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer ‘grupo’; segundo*

⁶⁹ in: BORGES, Márcio. op. cit., capa e contracapa.

⁷⁰ Entrevista concedida ao jornalista Chico Pinheiro. *Espaço Aberto*. Canal a cabo GNT, 1999.

⁷¹ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet, Maio de 2000.

⁷² WILLIAMS, Raymond. *Cultura...* op. cit., pp. 68-69.

diziam, eram principalmente **amigos**, com certas ligações familiares(...)"⁷³(grifo meu). Algo deste tom diria Fernando Brant: "A transa existe, **naturalmente**, mas sem essa de bando, não existe grupo."⁷⁴(grifo meu). Em ambos os casos, a ligação é remetida para além da esfera artística e de estratégias intencionais, para laços familiares e de amizade, fazendo do Clube uma formação *alternativa* aos tipos formacionais que lhe são contemporâneos, como os movimentos musicais, conjuntos ou bandas.

A configuração das relações internas influenciou fortemente as relações externas, que deixaremos para estudar a fundo nos capítulos seguintes. Por hora, queremos apenas ressaltar a ausência de comprometimentos sistemáticos, de disposições de cunho institucional ou profissional e a independência em relação aos movimentos significativos de sua época, como a bossa nova ou a canção de protesto. Independência que, como veremos, não implicou em isolamento. Num momento posterior, iremos também tratar de um processo de formalização de determinados aspectos relativos à *formação*: a gravadora EMI-Odeon foi contratando vários participantes do Clube, foi criada a editora *Três Pontas* para cuidar de seus direitos autorais, e a expressão "Clube da Esquina" passou a ser adotada pela imprensa especializada, a partir dos lançamentos ou relançamentos de discos da carreira solo de Lô, Beto e Toninho Horta. Interrogaremos então sobre os impactos desta formalização no funcionamento da *formação*, que a nosso ver dificultaram a efetiva interação que caracteriza a prática musical dos participantes do Clube da Esquina.

A particularidade destas relações remete-nos à idéia de TREBITSH de que os lugares de sociabilidade de intelectuais funcionam como "campos magnéticos"⁷⁵. Isto significa que, além de situar uma disputa simbólica por posições de "prestígio", estes lugares também viabilizam aproximações e afinidades entre seus freqüentadores. Não é o caso de discutir até que ponto os músicos de que tratamos seriam "intelectuais"⁷⁶, mas sim de aproveitar para o campo artístico a importante constatação de TREBITSH: os produtores culturais podem se associar por laços de amizade, por idéias e vivências comuns à sua geração e pela possibilidade de implementar conjuntamente projetos de cunho pessoal. Para o autor, há uma "(...)relação consubstancial que opera entre as escolhas estéticas e as escolhas ideológicas(...)", e "(...)existe uma relação estrutural entre os valores e as formas de

⁷³ *ibid.*, p.79. Este grupo de intelectuais, que incluía nomes como a escritora Virginia Woolf e o economista Keynes, era assim denominado porque alguns integrantes residiam no bairro londrino com este mesmo nome.

⁷⁴ "Conversando no bar com Fernando Brant". *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n° 2, mar. 1976.

⁷⁵ TREBITSH, Michel. Avant-propos: la chapelle, le clan e le microcosme. in: *Les Cahiers de L'IHTP*: Paris, n° 20, mar. 1992, pp. 14-15.

⁷⁶ Podemos considerar que as figuras do "artista" e do "intelectual" aproximam-se no imaginário moderno, pois evocam atividades de criação simbólica supostamente distanciadas do trabalho manual e do esforço físico. Ver WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. op. cit., pp. 41-42.

sociabilidade.”⁷⁷.

A composição do Clube muito deveu a estas redes de sociabilidade. Da família musical da qual se destacaram os irmãos Márcio e Lô Borges, cuja casa “respirava música”⁷⁸, foi de fato Marilton o primeiro a tocar com Milton no conjunto vocal *Evolussamba*, formado no edifício em que residiam. Os futuros parceiros Lô e Beto Guedes começaram com as brincadeiras de infância, para depois formar um quarteto que interpretava as canções dos *Beatles*, *The Beavers*. A atuação dos membros parece de certa forma regulada por estas interações sociais, o que implica que sua qualidade e intensidade dependesse do “estado” da relação. Lô Borges nos fornece uma pista importante aqui. Ao analisar o estado atual da relação “clubística”, ele vai notando que “ainda existe uma empatia razoável” entre estas pessoas, mas que “(...)naquela época [anos 60/70] era visceral(...)era um bando(...)”, “(...)a gente convivia o tempo todo(...)quando não estava na minha casa, estava na casa do Beto [Guedes](...)”⁷⁹. Quando Milton comemorou 20 anos do lançamento de *Travessia*, seus parceiros Ronaldo Bastos e Wagner Tiso não escondiam um certo incômodo com a imagem de “bom moço” adotada na década de 80 por “Bituca”, que teria então passado a afinar “o coro dos contentes”⁸⁰. Como veremos, situações profissionais e pessoais concorreram para dificultar esta chamada integração “visceral”, ainda que sem dissolver o Clube da Esquina.

Foi no álbum duplo *Clube da Esquina* (1972) que houve um aprofundamento desta proposta de trabalho coletivo⁸¹. Aliás, nesta época Milton, Beto e Lô estavam dividindo um apartamento no Rio, e depois passaram a alugar uma casa enorme num recanto chamado Mar Azul, onde os outros músicos participantes do álbum iam ensaiar até tarde, “(...) e uma porção deles dormia lá (...)”⁸². O disco teve mesmo sua autoria dividida entre Milton Nascimento e Lô Borges (embora seu nome apareça em tamanho menor do que o de Milton na contracapa do disco). A capa traz a imagem de duas crianças, uma negra e uma branca, na beira de uma estrada de terra. Na contracapa, o retrato de Milton e Lô numa rua de calçamento pé-de-moleque, em meio a crianças e jovens (o próprio Lô tinha apenas 18 anos). Nas faces internas do álbum, um verdadeiro mosaico de fotografias que misturam conhecidos, familiares, músicos e gente da rua, mais a poética imagem de uma nuvem no

⁷⁷ TREBITSH, Michel. op.cit., p.20.

⁷⁸ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997. A família Borges chegou a lançar o disco *Os Borges* no final dos anos 70.

⁷⁹ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

⁸⁰ “20 anos de Travessia”. *Veja*. São Paulo: Abril, jan. 1987, p.119.

⁸¹ Vale ressaltar que *Clube da Esquina* foi o segundo álbum duplo produzido no Brasil, embalado em capa dura dupla (duas faces internas). A preocupação dos músicos do Clube com a embalagem de seus LPs foi uma constante, motivando seu permanente contato com fotógrafos (Cafi, Juvenal Pereira) e designers gráficos (Kélio Rodrigues, Still, Noguchi).

⁸² BORGES, Márcio. op. cit., pp. 263-264.

céu (remetendo à canção *Nuvem Cigana*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos). Em termos de composição, observamos a rica variedade obtida pela alternância entre os parceiros adotada pelo Clube. O álbum duplo trouxe composições de Milton(12) e Lô(8) atuando com todos os letristas do grupo: Fernando Brant(6), Ronaldo Bastos(6) e Márcio Borges(6). Além do grande time de músicos que atuaram como intérpretes e instrumentistas. A alternância de parcerias, quase sempre em duplas, produziu uma variedade de estilos e formas, mas implicou, simultaneamente, na coerentização da diversidade, principalmente após a produção das gravações em estúdio.

Pouco depois, foi lançado o primeiro LP solo de Lô Borges. Foi intitulado apenas com seu nome, mas é conhecido por “disco do tênis”, pois sua capa trazia um par de tênis bastante gasto sobre a grama. Ao recordar as gravações, Lô aponta a mesma preocupação em permitir a participação de todos nos arranjos, as trocas de instrumentos e de músicos atuando nas faixas: “*Todo mundo era especialista em assuntos gerais(...) a coisa era aleatória (...) cada um pegava o que quisesse.*”. Ele acrescenta a disposição experimentalista do grupo como ponto em comum: “*(...)era um grande laboratório*”⁸³. É de se notar ainda como a disposição de tocar com o grupo superava as limitações impostas pela indústria fonográfica. Sirlan, então compositor revelação que aparecera no festival internacional com *Viva Zapátria* (em parceria com Murilo Antunes), sacrificou seu nome nos créditos (aparecendo sob o pseudônimo *De Jesus*) para participar, uma vez que era contratado de outra gravadora, que lhe exigia exclusividade. A lista de “participações especiais” em discos do Clube é uma ótima evidência da “abertura” de seu trabalho: Clementina de Jesus, Alaíde Costa, Naná Vasconcelos, Mercedes Sosa, Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo Jobim, Paulo Moura, grupo Água, corais infantis, vozes infantis (Telo, Nico, Kiko, etc.), enfim, uma lista interminável. Ao mesmo tempo, seus integrantes tocaram em discos de músicos dos mais diversos estilos: Gal Costa, João Bosco, Chico Buarque, Wayne Shorter, Ella Fitzgerald, Elis Regina, só para citar alguns. A caracterização desta coletividade procurava desfazer o exclusivismo imputado à imagem do “artista”. Isto é particularmente evidente na área das “vozes”, onde a informalidade aparece na formação do coro denominado “o povo”, o que significava incluir também os não-músicos, que não “sabiam” cantar. No LP *Minas*, o regente de um dos coros é o contra-regra Ivanzinho. Conhecidos e desconhecidos, nomes, sobrenomes e apelidos, misturam-se nos arranjos vocais, como na “falta de coro” de *Reis e rainhas do maracatu* (tema dos *Estudantes do Samba de Três Pontas*), do LP *Clube da Esquina 2* :

⁸³ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

“Falta de coro:

*Totô (arregimentador), Dênis Flávio, Gina, Bee, Telma, Olívia, Fernando, Haroldo, Jorge Luís, Rafa, Claus, Juca, Cláudio, Maurício Maestro, Toninho Horta, Francis, Novelli, José Renato, David, Toninho do Som”*⁸⁴

Estes procedimentos estiveram presentes ao longo da carreira musical dos membros do Clube nos anos 70, especialmente na discografia de Milton, que lançava discos com maior frequência. ANHANGUERA cita o seguinte: “*Em entrevista dada há um ano e tal Milton diz que Minas, seu penúltimo LP brasileiro, é que é o verdadeiro Clube da Esquina pelo trabalho de equipe desenvolvido ao longo de sua composição e gravação.*”⁸⁵. A preocupação em tornar os discos o fruto de um trabalho coletivo motivava inclusive uma apresentação mais precisa dos créditos nos encartes, contemplando todas as pessoas envolvidas na produção, dos técnicos de som aos capistas, do cortador ao moço do cafezinho. A sessão de agradecimentos foi se tornando cada vez mais extensa, e a preocupação de deixar alguém de fora motivou Beto Guedes a encerrá-la sempre com frases do tipo: “*e a toda a gente que ajudou*”, “*a todos que ajudaram*”.

Alguns depoimentos dos músicos nos ajudam a entender como funcionava este grupo criador. Nelson Angelo descreveu assim o ambiente das gravações: “A forma de trabalho era algo totalmente espontâneo, por puro prazer musical e de convivência. Estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.”⁸⁶. Milton, numa entrevista de 1975, diria que “*Viver com meus amigos é fundamental para mim...(...)e meus amigos me motivam a criar, a trabalhar, a existir*”⁸⁷. Lô Borges, Toninho Horta e Nelson Angelo relembrou em entrevista recente o clima de informalidade e criatividade em que ocorriam as gravações de *Clube da Esquina*. A variação das formações para execução de cada faixa foi conseqüência de um ritmo de trabalho nada racional. A liberdade dos músicos executarem quaisquer instrumentos (inclusive os que não eram sua especialidade) permitiu que Lô Borges aparecesse tocando surdo em *Cravo e Canela*, Beto Guedes tocando baixo e carrilhão em *San Vicente*, Nelson Angelo ao piano em *Pelo Amor de Deus*, e assim por diante⁸⁸. A atuação nas faixas dependia da própria ordem de chegada no estúdio. Quem levantasse mais cedo ia para a primeira sessão, para depois para “*tomar uma cervejinha*”⁸⁹.

⁸⁴ Encarte do LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

⁸⁵ ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: Regra do jogo, 1978, p.125.

⁸⁶ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio 2000.

⁸⁷ apud. ANHANGUERA, James. op.cit., p. 129.

⁸⁸ Encarte do LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

⁸⁹ Entrevista cedida ao jornalista Chico Pinheiro no programa *Espaço Aberto*, canal GNT, 1999.

O uso do bar e da rua como pontos de reunião deixa entrever o papel das formas de sociabilidade urbana. Neste ponto, vale a pena extrapolar o espaço propriamente limitado à esquina, estendendo nosso olhar a outros lugares da cidade que também tiveram sua importância para a *formação*, como os bares, praças, edifícios, cinemas, entre outros. Tratando do modernismo no Rio de Janeiro, VELLOSO ressalta a importância da boêmia para a constituição de um campo intelectual próprio da modernidade, onde se estabelece uma relação ambígua, oscilando entre a esperança e o desencanto. Esse lugar próprio, este “microcosmo”, constitui um canal especialíssimo de sociabilidade, onde se produz um universo específico de gírias, hábitos, gestos e referências, enfim, uma linguagem comum. “É do ‘gueto’ intelectual que saem os acordes da criatividade”⁹⁰. Lembramos também que BENJAMIN, tratando da boêmia e dos conspiradores profissionais, enxergava propriedades subversivas na bebida: “o vinho transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras.”⁹¹.

Em seu livro sobre a imprensa mineira e os escritores modernistas, WERNEK nos fornece exemplos análogos de como os grupos intelectuais e literários se cimentavam em torno de pontos frequentados, como o Bar do Ponto e a Confeitaria Estrela⁹². A leitura do livro de Márcio Borges nos dá igualmente uma boa medida de como os bares sediavam redes de conhecimento interpessoal do meio musical. Este movimento de aglutinação reflete uma máxima então de uso comum: “músico atrai músico”. Nos anos 60, o edifício *Malleta*, no centro de Belo Horizonte, representava exatamente este tipo de espaço para onde confluíam grupos culturais mais ou menos informais, como cineastas amadores, atores e músicos. Em seus diversos bares a música fluía, e foram palco das primeiras apresentações de Milton Nascimento, no *Sagarana*⁹³. WERNECK aponta ainda o *Bucheco* – várias vezes mencionado no livro de Márcio Borges – como reduto da boêmia e dos apreciadores de *jazz*. Também o bar *Berimbau*, casa especializada em *jazz* onde se apresentaram Milton, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, servia de ponto de encontro e troca de informações entre os músicos. Tratava-se de ambientes propícios para o contato com a cultura popular e com a vida cotidiana da cidade, ressaltando a importância do hábito boêmio e todo desempenho oral ligado à conversa de bar. O bar (ou a rua, a esquina) aparece como espaço de liberdade onde é possível “sonhar e mudar o sentido das

⁹⁰ VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.39.

⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.16.

⁹² WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁹³ *ibid.*, p.168.

coisas”⁹⁴. Formam-se assim canais informais onde aqueles grupos sociais que estão isolados, marginalizados, ou politicamente reprimidos (pela censura, por exemplo) encontram vias para manifestar seus anseios.

Na literatura do período mais negro da repressão e da censura, contudo, aparece uma caracterização diametralmente oposta do bar. No romance *Os novos*(1971), de Luis Vilela, um grupo de jovens intelectualizados vive discussões políticas e culturais inúteis, que a nada levam, pelos bares de Belo Horizonte⁹⁵. Se, nos anos 60, podemos facilmente identificar a imagem do bar como local do debate fértil, das discussões a altos brados, do ambiente de alegria e subversão, o início da década seguinte já o apresenta como reduto de impotentes, das palavras e copos vazios. A gravidade do controle exercido pelo autoritarismo sobre a atividade criativa e a livre expressão de idéias fazia do bar um “lugar” a perigo. É neste contexto que inserimos a canção *Saudade dos aviões da Panair*(*Conversando no bar*), de Milton Nascimento e Fernando Brant:

*“(...)e aquela mancha e a fala oculta/que no fundo do quintal/
morreu/morri a cada dia/ dos dias que vivi/
cerveja que tomo hoje é/apenas em memória/dos tempos da Panair
a primeira coca-cola foi/ me lembro bem agora/nas asas da Panair
a maior das maravilhas foi/ voando sobre o mundo/nas asas da Panair
Nada de novo existe neste planeta/que não se fale aqui na mesa de bar(...)
em volta dessa mesa velhos e moços/lembrando o que já foi
em volta dessa mesa existem outras/ falando tão igual
em volta dessas mesas existe a rua/vivendo seu normal
em volta dessa rua uma cidade/ sonhando seus metais
em volta da cidade, la iá la iá...”*⁹⁶

Se o presente não merece comemoração, tão pouco se deixa de tomar cerveja (ou coca-cola), como tão pouco se deve deixar de conversar na mesa de bar sobre o que quer que seja. Um tempo de mais liberdade (idéia reforçada pela figura do avião e pelo desempenho musical, pontuado de improvisos) torna recuperável esta mesma liberdade, o espaço para muitas vozes. O “coro solista” de certa forma ajuda a produzir um quadro sonoro dessa

⁹⁴ VELLOSO, Mônica. op. cit., p.46.

⁹⁵ Para FRANCO, este romance se insere num momento literário que ele denomina “cultura da derrota”, que expressa a impotência política e a paralela preocupação estética da geração de escritores dos anos 70.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, pp. 81-83.

⁹⁶ LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

liberdade proveniente da embriaguez. Embriaguez que está musicalmente representada pela alternância dos motivos rítmicos e melódicos na estrutura da canção. O tom solene da primeira parte – “(...) *e lá vai menino, no sobe desce ladeira(...)*” - lenta como uma marcha fúnebre, contrapõe-se à segunda, mais sincopada, acentuando as divisões silábicas: “(...) *a primeira co-ca-co-la-foi-me lembro bem - a-go-ra (...)*”. A conclusão, por sua vez, apresenta um terceiro motivo, com a força do coro – as pessoas sentadas ao bar – entoando um canto épico, um hino afirmativo e festivo que procura reproduzir o ambiente das rodas de bar. Mas ainda há uma outra virada, um surpreendente improviso final. Essa energia lúdica percorre toda a canção, e mesmo todo o LP *Minas*, nas súbitas aparições do coro infantil de *Paula e Bebeto*, outra canção do disco, inserido por um canal em várias das faixas.

Trata-se de uma canção sobre a memória. O sujeito narrativo lembra-se de sensações (voar), sabores (“coca-cola”, “podre delícia”) e da própria infância. Entretanto, não podemos reduzir esta operação a um acesso nostálgico. O forte contraste presente X passado, metonimizado em sensações opostas – o doce da “coca-cola” e da “delícia” contra o amargo da “cerveja”⁹⁷ – opera como fonte crítica, reafirmando o espaço do bar como “lugar” de recordação, mas também de discussão - “(...) *nada de novo (...)*”, posicionado numa dimensão de localidade dentro de uma escala da vida social (coro final descrevendo um crescente de círculos concêntricos: “mesa”, “rua”, “cidade”). Este efeito de mudança de escala leva à inferência de que a crítica, possível no micro, também pode se realizar no macro. E, numa imagem complementar a esta, a figura da criança evoca simultaneamente um tempo de estímulo, de prazer, e sua energia crítica e questionadora: “(...) *e lá vai menino xingando padre e pedra (...)*”. O menino, aqui, é a corporificação da rebeldia em seu mais alto grau, travessamente desafiadora, desrespeitando forças que lhe são superiores. Esta imagem esteve presente na poética do Clube em diversos momentos, de *Pablo* – “(...) *incêndio nos cabelos/pó de nuvem nos sapatos(...)*”⁹⁸ a *Léo* – “(...) *um bicho na toca e o perigo por perto/uma pedra, um punhal/ um olho desperto e um olho vazado(...)*”⁹⁹. O tema da memória, ainda que abordado de diferentes formas, tornou-se um ponto estratégico, objeto de luta para aquele que, sob a baioneta da censura, procurava evitar de todas as formas o esquecimento e afirmar as possibilidades de subversão da

⁹⁷ Amargo que não se limita a um recurso literário, pois a bebida realmente integrava o cotidiano do grupo. Durante um *show* no Museu de Arte Moderna do Rio, em 72, Milton estatelou-se no palco, completamente embriagado. Frederica, guitarrista do *Som Imaginário*, com muita presença de espírito acalmou a platéia, atribuindo o porre à opressão causada por oito anos de ditadura! Ver BORGES, Márcio. op. cit. , pp. 264-266.

⁹⁸ *Pablo*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

⁹⁹ *Léo*. Milton Nascimento e Chico Buarque. LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

ordem. Mais um embate, o de tomar da publicidade(fortemente identificada ao “milagre” econômico que o regime se orgulhava de ter operado) seus recursos mnemônicos (“nas asas da Panair”, mote da empresa americana de aviação atualmente extinta), transformando um enunciado concebido como efêmero anúncio comercial em chave para acionar o sobrevôo crítico sobre o passado.

Um outro espaço da cidade bastante significativo como “lugar” de encontro era o “Ponto dos Músicos”. Na definição de Márcio Borges: “(...)uma calçada na Avenida Afonso Pena onde os profissionais do ramo se encontravam para fechar contratos de bailes, arregimentar instrumentistas ou simplesmente confraternizar.”¹⁰⁰. O autor nos fala de dezenas de músicos(literalmente) que freqüentavam o Ponto dos Músicos, e mostra como a maioria vinha ali ouvir os “papas”, aqueles que, como diria o saxofonista Nivaldo Ornelas, “detinham a informação”. Segundo ele, To ninho Horta era levado por seu irmão desde pequeno para escutar e aprender com o guitarrista Chiquito Braga. Nas imagens utilizadas por Márcio, percebe-se como aquela calçada tornara-se fonte de modernidade e cosmopolitismo, adjetivações sustentadas na referência jazzística que foi fundamental para a formação de músicos que integraram o Clube:

“Os dois papas tocavam no Rei dos Sanduíches. O lugar era esquisito, mas os iniciantes como Bituca[apelido de Milton] vinham prestar-lhes as reverências, aprendendo modernidade e bom – gosto, dinâmica e sentido harmônico. A dupla fazia a gente sentir-se em New York, ouvindo Max Roach e Django Reinhardt.”¹⁰¹

Aqui, não podemos deixar de ressaltar a especificidade da música popular enquanto força socializadora. No período em que tratamos, esta constatação torna-se ainda mais contundente quando aplicada à juventude enquanto camada social específica. FRITH mostra como a possibilidade da música de organizar “o sentido do tempo”, intensificando a “*experimentação do presente*”, isto é, suspendendo o tempo real para instaurar a medida de sua própria escala temporal (o pulso), torna-se fonte de identidade para os jovens. Num momento em que a passagem do tempo está no centro de suas preocupações, o jovem encontra na música uma forma de marcá-la e descrevê-la para seus companheiros. FRITH chega mesmo a afirmar que a música fornece uma definição de juventude¹⁰². Mesmo sem

¹⁰⁰ BORGES, Márcio. op. cit., p.65.

¹⁰¹ *ibid.*, p. 67.

¹⁰² FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. in: LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (editors). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 142-143.

irmos tão longe, podemos propor que a música era encarada como uma linguagem adequada às necessidades de expressão dos jovens. Assim, se a música agiu como amálgama, foi por sintetizar a expressão de idéias e sentimentos individuais e coletivos.

O exclusivismo da linguagem da música “jovem” mereceu severas críticas de ADORNO no ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Ele chegou a comparar o aficionado em jazz com o fanático torcedor de futebol. Os “moços moderninhos”, que supostamente seriam independentes e descontraídos, estariam de fato à mercê dos “*objetos técnicos impostos pela propaganda*”¹⁰³. Para ADORNO, a suposta liberdade de escolha do conhecedor de jazz estaria simplesmente encobrindo um condicionamento operado a partir do aparato da indústria cultural. Sob sua superficialidade aparentemente inovadora (quase sempre expressa em termos melódicos e timbrísticos), subjaz um esquema repetitivo (como na seqüência harmônica ou na fórmula de alternância solo/acompanhamento)¹⁰⁴. Desse modo, o improviso fica reduzido a uma repetição disfarçada do “mesmo”, uma consideração que projeta *a priori* sobre o jazz os esquemas da indústria cultural. A liberdade de criação seria então pura ideologia, encobrindo a estereotipia dos jargões: “*A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares, e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente.*”¹⁰⁵.

O que o crítico alemão deixa totalmente inexplorada é a origem social do jazz e suas potencialidades como elemento de crítica cultural ao individualismo e ao racionalismo ocidentais¹⁰⁶. O improviso jazzístico, por exemplo, faz parte de uma prática coletiva de composição e de um anti-formalismo diretamente opostos à lógica da música européia de concerto. A associação direta entre o jazz e a indústria cultural, por sua vez, não deixa de ser problemática, uma vez que sua história a conecta a formas de transmissão da cultura de um grupo social oprimido e a modalidades de práticas musicais (inclusive remuneradas) que não poderiam ser consideradas “industriais”, uma vez que enfatizam o que BAUGH denominou “*orientação para a performance*”¹⁰⁷. Para gerações de músicos brasileiros - de

¹⁰³ ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.186-187.

¹⁰⁴ *ibid.*, p.187-188.

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. in: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982, p.138.

¹⁰⁶ Para uma crítica das posições de ADORNO, ver WILLOCK, Evelyn. Adorno, jazz and racism. *Telos*, n° 107, spring 1996. Sobre as origens sociais do jazz e sua importância como forma de resistência cultural, ver HOBBSAWM, Eric J. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.; HOBBSAWM, Eric J. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

¹⁰⁷ Assim, se a história das músicas populares (jazz, blues, samba, mambo, etc.) esteve sempre ligada às possibilidades de difusão massiva, contraditoriamente reforçou a particularidade da *performance*. BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novo Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n° 38, mar. 1994, p.16.

Pixinguinha a Edu Lobo, Milton, Nelson Angelo e Toninho Horta, passando por Tom Jobim e João Gilberto - o *jazz* foi importante ponto de referência. Representava uma contra-linguagem musical, um antídoto à sisudez e exclusivismo da linguagem musical acadêmica e às fórmulas recorrentes e pouco “modernas” ou flexíveis da música dominante no mercado fonográfico. O *jazz* guarda em si a contradição de ser ao mesmo tempo uma forma de expressão musical representativa da sociedade moderna e industrializada (de modo que não podemos descartar de todo as colocações de ADORNO) e uma forma de expressão musical com tendências anti-racionalistas e anti-individualistas, com procedimentos próprios da cultura popular, como o improvisado e a ênfase na oralidade, códigos de transmissão de conhecimento musical essencialmente baseados na percepção auditiva (não teorizada e escrita) – o que é conhecido por “aprender de ouvido”¹⁰⁸. A repetição aqui nada tem a ver com a mesmice, mas faz parte de práticas musicais vinculadas a uma tradição cultural com valores diferentes dos da modernidade. Claro que a história da música popular no século XX passa pela influência do capitalismo e da própria indústria cultural, mas resumir-la a isto seria negligenciar uma série de significações sociais por ela desempenhadas nas diversas sociedades¹⁰⁹. Mesmo perpassada pela indústria cultural, a música popular tem conservado estes aspectos, de modo que não podemos tratá-la meramente como mercadoria¹¹⁰.

Neste sentido, uma característica que julgamos particularmente importante na constituição do Clube é o aspecto lúdico da criação musical. A informalidade aparece como um elemento constitutivo da identidade do Clube: “(...) *Violar, vinte fracassos/ e mudar de tom/ vinte morenas para desejar/ vinte batidas de limão(...)*”. A música é relacionada ao ambiente boêmio citadino. A viola e o número vinte, que evoca os dedos das mãos, indicam diferentes funções sociais da música: “(...) *minha viola, resto de uma feira(...)* *minha viola toca seu retrato/ cantando a morte em tom de brincadeira(...)* *violar, a velha brincadeira(...)* *ê, viola, toca a ferida(...)*”¹¹¹ (grifos meus). “Violar” é uma “brincadeira”, capaz de desempenhar a crítica, a ironia, a sedução, o jogo. O violão (ou a viola, mas em Minas o termo pode designar tanto o instrumento de 10 ou 12 cordas quanto

¹⁰⁸ Remetemo-nos aqui novamente a ZUMTHOR, em suas reflexões sobre a problemática da oralidade e da intervoalidade. ZUMTHOR, Paul. op. cit., p. 53.

¹⁰⁹ A fim de historicizar a relação entre música popular brasileira e indústria cultural, alguns autores precisam pontos importantes do estabelecimento das emissoras de rádio e gravadoras de discos no Brasil. Ver VIANNA, Hermano. op.cit., pp.109-110; LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

¹¹⁰ Ver FRITH, Simon. op.cit. p. 144. Voltaremos ao assunto no Capítulo3.

¹¹¹ *Viola, violar*. Milton Nascimento e Márcio Borges. LP *Milagre dos Peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI, 1974. Ao contrário dos procedimentos usuais do mercado fonográfico em relação a gravações *ao vivo* (em espetáculos), esta canção era inédita e não foi sequer lançada em disco de estúdio na década de 70.

o próprio violão, que tem 6) associa-se assim aos festejos de rua e a ocasiões importantes da cultura popular, a lugares sociais onde a música desempenha um papel simbólico bem diverso do mundo da mercadoria. Esta dimensão lúdica aparece também no coro “festivo” *Pablo n ° 2 (Festa)*¹¹², verdadeira algazarra de inspiração ibérica, efeito reforçado pela expressividade timbrística dos instrumentos de corda – cavaquinho, viola e violão – e pelo ritmo espanholado do violão de Milton, tocado com a mão aberta (ao invés de puxar as cordas ou dedilhar). É preciso frisar que estes recursos utilizados para denotar a informalidade e o “clima de rua” eram bem dosados, limitados ao contexto da gravação que os exigisse. Imputar aos discos do Clube o total descompromisso com a ordem ou o padrão estético do que era tido como “adequado” seria desconhecer que sua posição era *alternativa*. Não havia uma negação direta das maneiras de produzir a música no âmbito da indústria fonográfica, apenas o uso sistemático de estratégias que as questionavam e extrapolavam. Estes formatos de execução e gravação subversivos, em que os músicos trocavam de instrumentos ou as vozes eram de “qualquer um” conviveram com o apreço ao apuro técnico e com configurações mais convencionais.

Fica claro que compor e tocar não se reduziam a atividades profissionais – ainda que tenham feito da música seu ganha pão. De fato, grande parte deste músicos se profissionalizara cedo (Milton e Wagner ainda nos conjuntos em Três Pontas, Lô e Beto em *The Beavers*, e assim por diante) e sustentavam-se pela música. Vale também lembrar que muitos participantes do Clube, oriundos das camadas médias, desistiram de prestar vestibular ou seguir cursos universitários. HOBBSAWM chama a atenção para a tendência da vida urbana transformar a produção “artística” em “entretenimento”, mostrando que mesmo na cidade pré-industrial estas atividades passaram a ser exercidas por especialistas pagos. Com sua habitual verve crítica, o autor nos põe diante da “força dos fatos”: “*O ideal de uma música amadora permanente e amplamente popular não resiste à impossibilidade técnica de deitar fora a divisão social do trabalho*”¹¹³. Entretanto, acreditamos que o Clube ao menos expõe e critica tal divisão. Por isso Márcio Borges fala de músicas de “circulação interna”, que por uma razão ou outra não eram gravadas na época de sua composição – estavam desprovidas de sentido “comercial”. Lô, por sua vez, conta-nos do longo processo de composição da instrumental *Clube da Esquina n ° 2*¹¹⁴. A

¹¹² *Pablo n ° 2 (Festa)*. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. LP *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Mais uma vez, crédito ao letrista em função da dupla ter feito *Pablo*, no mesmo disco.

¹¹³ HOBBSAWM, Eric J. *História social...* op. cit., p. 177.

¹¹⁴ *Clube da Esquina n ° 2*. Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. O crédito para o letrista era em função do trio ter composto *Clube da Esquina*, mas foi plenamente justificado anos depois, quando, a despeito da vontade de seus parceiros, Márcio fez a letra para que a música pudesse ser gravada por Nana Caymmi. Nesta nova versão, foi gravada por Lô no LP *A via láctea* (1979).

primeira parte da música, com harmonia composta apenas por três acordes, era repetida exaustivamente, como um monótono *mantra*. Assim foi por vários meses, ele e seu parceiro Milton “*curtindo a música*”, tocando na esquina “*até a lua ir embora*”¹¹⁵, para só então compor a segunda parte. Na cidade, apesar das adversidades, havia espaços onde a música poderia ganhar sentidos diferenciados, e o Clube pôde expressar este fato em disco.

Uma vez que já exploramos o espaço bcal, dentro da cidade, vamos agora ampliar um pouco o escopo. A fim de posicionar Belo Horizonte em escala regional, nacional e internacional, vamos primeiramente recuperar um pouco de sua história cultural, particularmente entre as décadas de 50 e 70. Desde seu projeto, já na virada do século XIX para o XX, a capital foi marcada por uma intenção cosmopolita que acompanhava as concepções de urbanismo então implantadas na Europa. Para seus construtores, deveria ser a expressão da racionalidade, progresso e civilidade identificados ao então implantado regime republicano. Mas, como o modelo em que se inspirou, a capital mineira nunca esteve livre das contradições próprias da “experiência histórica” que conhecemos como modernidade¹¹⁶. A metrópole, de fato, emergiu como lugar privilegiado deste fenômeno¹¹⁷.

Surgiriam forças sociais para além do controle dos planejadores, e a cidade jamais foi somente aquilo que suas plantas determinavam. Desde a fundação, a imagem de metrópole cosmopolita contrastou com a de cidade provinciana. Até porque, sendo sua ocupação tão recente, foi inevitável que boa parte da população mantivesse vínculos com o interior do Estado. O grande crescimento econômico na segunda metade do século só reforçaria este vínculo, fazendo de Belo Horizonte um forte pólo atrativo na região. Este vínculo faz-se notar entre os membros do Clube: Milton e Wagner Tiso, vindos de Três Pontas para a capital; a família de Fernando Brant, de Diamantina; a de Beto Guedes, de Montes Claros. Do ponto de vista cultural, as atitudes modernas conviveram com o tradicionalismo, inevitavelmente relacionado à “mineiridade”. Segundo STARLING, nos anos 60 a cidade tinha uma dupla face, uma de tranquilidade, sossego, e outra de conflito, de área crítica de agitação política¹¹⁸. Esta ambigüidade em relação ao que é moderno, especialmente ao que subverte a ordem, fica patente na posição de músicos mineiros em relação a movimentos como o tropicalismo. Muitos deles criticavam os “baianos” pelo uso de acordes simples e

¹¹⁵ Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.

¹¹⁶ Para fins explicativos, adotamos este conceito tal como o entende BERMAN. Para ele, a modernidade se caracteriza como um redemoinho perpétuo de destruição e renovação, a dialética entre a modernização sócio-econômica, ligada à expansão do capitalismo, e o modernismo como conjunto de idéias e valores. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 15-18.

¹¹⁷ Dada a quantidade de bibliografia que relaciona modernidade e cidade, fazemos menção às obras que foram fundamentais dentro deste trabalho. BENJAMIN, Walter.. op. cit.; BERMAN, Marshall. op.cit.; WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹¹⁸ STARLING, Heloísa M.M. *Os senhores das gerais*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.77-78.

encadeamentos harmônicos óbvios. O norte ainda era o modernismo sóbrio da bossa nova:

*“O fato é que, para uma mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical(...) do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de conseqüências mais imprevisíveis.”*¹¹⁹

Márcio Borges ressalta um certo alheamento de seu grupo em relação às ousadias do tropicalismo, mas simultaneamente nos oferece uma pista importante sobre a particularidade do ambiente musical belorizontino:

*“Salvo uma ou outra atitude mais avant-garde minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc.; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63(...)tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada Revolução.”*¹²⁰

Sua observação deixa entrever que, na capital mineira, uma variedade particular de atitude “moderna” instaurara-se entre os músicos. Numa cidade em que o cosmopolitismo convivía com o provincianismo, não era de se espantar que a diversidade fosse a tônica da formação musical. Diversidade inclusive das fontes, desde o rádio e o disco, meios industrializados de difusão cultural, à transmissão oral que acontecia nas performances de rua. Este ambiente de múltiplas influências foi assim descrito por Nelson Angelo:

*“(...) músicas que rolavam sem parar, nos mais variados estilos: de Ray Charles a João Gilberto, Elvis Presley, Juca Chaves, bandas americanas, e muitas mais, sertanejos e afins. Aliás em Minas Gerais desta época ouvia-se música o tempo todo, além de óperas e congadas(que passavam pelas ruas de Belo Horizonte)(...)”*¹²¹

¹¹⁹ BORGES, Márcio. op. cit., p.195.

¹²⁰ BORGES, Márcio. op. cit., p.207.

¹²¹ Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet em Maio de 2000.

Belo Horizonte funciona como ponto de interseção entre as tradições musicais ligadas ao interior de Minas, à cultura negra, às festas populares de rua e as formas musicais em escala internacional, cuja transmissão está vinculada aos meios de comunicação de massa (discos e rádio, principalmente). A obra produzida pelo Clube pode ser interpretada como a constante busca das afinidades entre estas diversas influências e referências, um processo de sucessivas abordagens da mesma constatação de proximidade entre diferentes formas de música.

O contexto urbano permite uma convivência extremamente próxima entre elementos da cultura popular, da cultura de massa e da cultura erudita. Nos anos 60 e 70, como veremos nos capítulos seguintes, esta convivência foi proposta e problematizada de várias maneiras. No momento, nosso objetivo é simplesmente identificar nos membros do Clube sujeitos profundamente envolvidos nestes intercâmbios culturais. Isto não significa apenas dizer que ocupavam posições sociais específicas que lhes permitam ter contato com os diferentes fluxos, mas que se **posicionaram**, fazendo escolhas e se fazendo através delas. Não estamos tratando apenas de possibilidades e especulações, mas das opções concretas que fizeram parte da vida destas pessoas. Nelson Angelo nos conta de sua formação como músico:

“(...) Sempre tive muita facilidade e em pouco tempo de contato com o violão, consegui conquistar o incentivo geral. Comecei a estudar com o professor Raul Marinuzi, filho do maestro Marinuzi, que morava na av. do Contorno, perto de onde eu morava (...) Durante três anos estudei escalas e estava me preparando para ser um músico erudito, até que um dia o apelo da música popular bateu forte (...)”¹²²

Da mesma forma, podemos citar a decisão de Milton de desistir de seu emprego como escriturário e do vestibular de economia para seguir carreira como músico, enquanto Lô Borges largara os estudos com 18 anos para fazer o disco *Clube da Esquina*. Ainda assim a convivência com pessoas ligadas a meios intelectuais, especialmente o universitário, continuou, inclusive porque alguns membros (Márcio Borges, Fernando Brant) chegaram a fazer faculdade. Sua própria prática, em última instância, constituiu “pontes” e interseções entre os diferentes espaços culturais.

Dentro do que poderíamos chamar de uma “poética” do Clube da Esquina, o interior está sempre entrecruzado ao metropolitano. Como afirmou WILLIAMS, as “(...) imagens

¹²² Entrevista concedida por Nelson Angelo via internet em Maio de 2000.

do campo e da cidade constituem maneiras de nos colocarmos diante de todo um desenvolvimento social.”¹²³. Na contracapa do LP *Minas*, de 1975 (e também na capa do LP *Geraes* do ano seguinte), há um desenho muito simples, quase infantil. Em linhas finas, sem qualquer profundidade ou preenchimento, feitas pelo próprio Milton, estão traçados um sol, três montanhas e um trem a vapor. A princípio, este desenho se apresenta como a representação de Minas Gerais e de um estilo musical inevitavelmente identificado ao Estado: Clube da Esquina é “música de montanha”. Temos um depoimento do cantor e compositor Gilberto Gil sublinhando exatamente esta relação da música com a geografia do estado de Minas Gerais: “(...)aqueles morros, aquelas frases musicais estendidas como lençóis, aquela coisa de horizontes.”¹²⁴. Esta relação de certa forma tornou-se um lugar comum entre pares e críticos, e, embora não deixe de ser verdadeira, tende a mascarar as outras formas geográficas (litorâneas, por exemplo, em *Cais e Amigo, Amiga*, de Milton e Ronaldo Bastos) que os trabalhos também delineiam. Já veremos como a formação passou a ser identificada ao espaço geográfico do estado de Minas Gerais.

Em relação ao trem, podemos arriscar uma outra interpretação. Recorrendo a material selecionado de outros LPs, é possível evidenciar a construção do trem como imagem alegórica da modernidade brasileira. Se esta pode ser caracterizada como periférica no contexto do capitalismo tardio, o trem carrega esta ambigüidade, como uma risca que é síntese da técnica e das energias materiais mobilizadas na modernidade cortando um espaço interiorano onde as relações entre o homem e a natureza ainda não foram totalmente modificadas pela supremacia da técnica. O trem é a conexão entre o mundo rural e o mundo urbano. É o tempo do relógio penetrando um mundo onde a temporalidade é regida pelo sol. O trem é este espaço de limiaridade que sintetiza a passagem do “*fim de mundo*” para a “*capital*”:

Roupa Nova (Milton Nascimento e Fernando Brant)

“(...) Todos os dias, toda manhã / ele sozinho na plataforma

ouve o apito, sente a fumaça / e vê chegar o amigo trem

que acontece que nunca parou / nessa cidade de fim de mundo (...)

Homem que é homem não perde a esperança não / ele vai parar (...)”¹²⁵

¹²³ WILLIAMS, Raymond. *O campo...* op. cit., p.397.

¹²⁴ apud. ANAHNGUERA, James. op. cit., p. 117.

¹²⁵ LP *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

O trem é a transformação eminente, a viagem, a mudança, a travessia, independente da partida ou de chegada. Porém, se o trem causava esta profunda impressão, podia também tornar-se a imagem evidente da provisoriedade própria da cultura moderna e da economia capitalista, como na história narrada em *Ponta de Areia* (M. Nascimento e F. Brant), onde o fechamento de uma estrada de ferro é motivo de lamento na cidade: “(...) *caminho de ferro / mandaram arrancar (...) maria fumaça / não canta mais (...) na praça vazia / um grito, um ai (...)*”¹²⁶. A “maria fumaça” é objeto do encanto e da decepção, da esperança e do desespero.

O “interior” pode aparecer como espaço oposto ao “metropolitano”, e muitas vezes configura-se mesmo um bucolismo, uma forte valorização da vida rural, como em *Fazenda* (Nelson Angelo, LP *Minas*) ou *Lumiar* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos, LP *A página do relâmpago elétrico*). Pode também estar associado a tradições musicais populares bastante antigas e transmitidas exclusivamente através da oralidade, como a Folia de Reis (*Calix Bento*, letra adaptada por Tavinho Moura, LP *Geraes*) ou o samba de roda (as participações vocais de Clementina de Jesus em *Os escravos de Jó*, no LP *Milagre dos Peixes*, e *Circo Marimbondo*, no LP *Geraes*). Porém não se pode acreditar que o “interior” seja um espaço idealizado (da mesma forma que a abordagem musical destas tradições não se coloca como mantenedor do “autêntico”, do “folclórico”, da “essência intocada do povo”). Em *Beco do Mota*, Milton e Fernando tratam de um local de prostituição em Diamantina que foi esvaziado por se situar diante da igreja. Este conflito entre os marginalizados e o *status quo* é estendido como alegoria da própria sociedade brasileira:

*“Clareira na noite, na noite/ procissão deserta, deserta /nas portas da arquidiocese desse meu país (...) homens e mulheres na noite / desse meu país (...) nessa praça não me esqueço / e onde era o novo fez-se o velho / colonial vazio (...) acabaram com o beco/ mais ninguém lá vai morar(...) Diamantina é o Beco do Mota / Minas é o Beco do Mota / Brasil é o Beco do Mota / Viva o meu país”*¹²⁷

Podemos retomar agora os interessantes apontamentos feitos por WERNECK sobre a posição relativa de Belo Horizonte: de um lado o centro metropolitano do estado de Minas, de outro ainda inferiorizada diante de Rio e São Paulo, fato que acarreta ao longo das

¹²⁶ LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.

¹²⁷ LP *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI, 1969.

décadas uma verdadeira diáspora de intelectuais e artistas¹²⁸. Sendo a sede dos estúdios da gravadora EMI-Odeon no Rio, acabou ocorrendo exatamente isto com os membros mineiros do Clube. Belo Horizonte, como capital do estado de Minas Gerais, tinha agido como pólo atrativo e oferecido o espaço social para que o grupo se amalgamasse. Entretanto, a concentração do aparato da indústria cultural no eixo Rio – São Paulo forçava os músicos ao deslocamento. A força deste eixo era tal (e ainda é, afinal), que dificilmente eventos ou produtores culturais podiam escapar dele. Apenas após a metade da década de 70 um processo de regionalização e descentralização econômica e cultural ganhou alguma expressão: “(...)na medida da cada vez maior importância das outras capitais(...)da sua cada vez maior importância lá no contexto industrial(...)também se vai conhecendo melhor a música desses lugares”¹²⁹. Milton e Fernando Brant, fornecendo música e texto para o espetáculo *Maria, Maria* do Grupo Corpo, participaram diretamente de uma das primeiras iniciativas de grandes produções “fora do eixo”¹³⁰.

Este aspecto regionalista já se tornara um lugar comum no cenário da MPB dos anos 70. O “pessoal do Ceará”, Fafá de Belém, os “novos baianos”, e assim por diante, como um verdadeiro fetiche mercadológico. A identificação dos músicos como “mineiros” ou “grupo mineiro” era praticamente inevitável, uma vez que não se conferia ao Clube da Esquina uma unidade enquanto movimento ou proposta estética. Porém, ela trouxe dois problemas que os seus integrantes, em diferentes ocasiões, tiveram que enfrentar. Primeiro, porque não contemplava todos os participantes do ponto de vista de sua origem geográfica. O próprio Milton Nascimento chegou a ironizar a situação, contando que alguém tinha achado que Danilo Caymmi era “mineiro” só por tocar com ele¹³¹. Esse clima de “panela” não poderia estar mais distante dos objetivos de abertura defendidos pelos membros do Clube. Em segundo lugar, porque a esquemática junção dos elementos da cultura popular da região com os cânones da MPB ou com as referências da música *pop* internacional, não se adaptavam como descrição da estética musical universal e local produzida por seus componentes.

De fato, no meio da crítica musical impressa que nos serve de fonte, não pudemos encontrar qualquer definição satisfatória no que diz respeito ao Clube da Esquina. O uso mesmo da expressão já foi sem dúvida tardio. Em boa parte, inclusive, ocorre na documentação que ultrapassa o marco temporal que estabelecemos no início da dissertação, o que só vem ratificar nossa constatação do deficiente reconhecimento do

¹²⁸ WERNECK, Humberto. op. cit., p. 191.

¹²⁹ ANHANGUERA, James. op. cit., p. 121.

¹³⁰ MORAIS, Renato de. “Nova Fórmula”. Visão. São Paulo, 26/07/1976, s/p.

¹³¹ “Milton Nascimento ao vivo”. *Isto é*. São Paulo: Editora Três, 9/11/1983, p. 59.

Clube como formação cultural. A menção mais antiga que encontramos data de fevereiro de 1979, em uma resenha do disco *Amor de Índio*, de Beto Guedes. Na resenha ele é indicado como “*um dos expoentes*” do Clube¹³². Mesmo as referências posteriores, quando aparecem, recaem em superficiais descrições do tipo “*confraria musical*” dos “*poetas-amigos de Milton*”¹³³, ou “*satélites de Milton Nascimento que formam o filão mineiro da MPB*”¹³⁴. Dessa forma, seus integrantes eram vagamente referidos dentro das tendências então reconhecidas pela crítica, como “mineiros” agrupados em torno de Milton Nascimento ou considerados apenas revelações de festivais locais¹³⁵. Como aponta WILLIAMS, este tipo de formação cultural muitas vezes apresenta uma figura central que atua como mentor, ou como principal realizador das idéias do grupo. Mas não poderíamos, apressadamente, adotar a definição de tipo “círculo” ou “escola”, ainda que a posição e o destaque dados a Milton Nascimento como liderança do grupo induzam a isto. Tal posicionamento tem muito a ver com fatores externos, desde o maior número de discos gravados no Brasil e exterior à seu destaque no Festival de 67 .

Como já foi dito, o “clube” se caracteriza pela paridade de seus membros, e esta paridade se estendeu mesmo àqueles que não tinham “cadeira cativa” e eventualmente participavam das gravações e ensaios. Milton fez mais abrir espaços em seus próprios LPs para as composições e participações dos outros, ao ponto de gravar apenas 3 composições próprias das 12 faixas do LP *Geraes* (1976). Ele mesmo reagiu a este tipo de situação afirmando: “*Eles não são músicos que me acompanham, já que tocamos juntos a muito tempo e sou apenas o solista do grupo*”¹³⁶. ANHANGUERA ressalta exatamente o papel de Milton como conquistador deste espaço :

“(…) porque através de sua luta e de sua difícil vitória sobre o quadradismo da indústria fonográfica local ele começou a abrir as portas das gravadoras para uma pequena avalanche de músicos experimentadores criadores que até aí só jogavam na sombra(…)”¹³⁷

O mesmo autor ratifica a nossa visão sobre a importância fundamental do trabalho em grupo na formação Clube da Esquina. Assim como estamos indicando aqui, ele considera

¹³² “Amor de índio”. *Visão*. São Paulo, 19/02/1979, s/p.

¹³³ “Milton Nascimento ao vivo”. op. cit., p.59.

¹³⁴ “Guimarães”. *Isto é*. São Paulo: Editora Três, 2/11/1983, p.56.

¹³⁵ “Minas Gerais: reportagem especial”. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1971, p.79.

¹³⁶ KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 19/11/1978, pp. 4-5.

¹³⁷ ANHANGUERA, James. op. cit. , p. 117.

as afinidades entre os membros do Clube sem colocar os demais músicos como “seguidores” de Milton:

*“(...)todo esse enorme grupo de músicos(...)denota seguir um caminho paralelo na pesquisa de novos sons, novas harmonias para melodias cada vez mais estendidas como ‘lençois’, e cada um deles botou seu toque particular na música de Milton Nascimento(...)”*¹³⁸

Num primeiro momento, podemos atribuir esta indefinição à maneira reticente com que os próprios integrantes do Clube muitas vezes se auto-caracterizaram. Ou mesmo a seu comportamento alheio, a nível do discurso através de meios de comunicação de massa. Tal comportamento parece afinar com a postura dos modernistas mineiros reunidos no chamado *Grupo do Estrela*, que optaram pela ausência de manifestos ou estratégias literárias e se preocupavam mais com a difusão e crítica de seus trabalhos dentro de seu próprio círculo¹³⁹. Com este espírito diria Fernando Brant: “*Quem está por dentro do negócio e se interessa sabe quem está transando.*”¹⁴⁰. O desinteresse em participar dos debates teóricos que envolveram a música popular brasileira ao longo das décadas de 60 e 70, resulta em última instância do próprio arco da abertura promovida pelo Clube. Embora possamos diferenciar claramente as propostas da formação das outras maneiras então disponíveis de lidar com o “popular” ou o “internacional”, por exemplo, a postura alternativa do grupo lhe permitia incluir em diferentes momentos de seus trabalhos em disco representantes de tendências tão diversas como Caetano Veloso ou Chico Buarque, Alaíde Costa ou Clementina de Jesus, Elis Regina ou o maestro Radamés Gnatalli, Mercedes Sosa ou Wayne Shorter.

Acreditamos que a denominação como “mineiros” envolve as particularidades do funcionamento da indústria fonográfica e da indústria cultural em geral. Milton Nascimento era um músico “de prestígio”, cujas qualidades eram reconhecidas pela crítica desde o festival em que apresentou *Travessia*, “emprestando” à sua gravadora (EMI-Odeon) o *status* de possuir em seu *cast* um “artista”. Esta, por sua vez, lhe dava “carta branca” para produzir seus LPs e não lhe exigia grandes vendas. Os outros membros do Clube, em sua maioria contratados da mesma gravadora, Mas, a partir do disco *Geraes*

¹³⁸ *ibid.*, p. 125.

¹³⁹ WERNEK, Humberto. *op. cit.*, p.43.

¹⁴⁰ “Conversando no bar...”. *op. cit.*, p.9

(1976), Milton passou a ser um sucesso nacional, vendendo acima de cem mil cópias:

*“(...)seu último disco brasileiro, Geraes, já havia vendido 150 mil cópias três meses depois de ter sido lançado, boa soma para quem vendia 10 mil há quatro anos. Aliás, o grande consumo de coisa boa começa a ser um fenômeno no mercado discográfico. Não só Milton, mas Chico Buarque (meio milhão de Meus caros amigos) e mesmo recolhas etnológicas do norte e do nordeste estão vendendo muito bem.”*¹⁴¹

Quase em seqüência, seu 3º disco norte-americano pela gravadora A & M, *Milton*, o lançava à condição de estrela internacional¹⁴². Tal fato talvez tenha, a longo prazo, trabalhado para produzir a ruptura da unidade do grupo, na medida em que ela dependia da presença física e localizada de seus membros, o que foi sendo dificultado com o estabelecimento de Milton Nascimento como um músico de renome internacional enquanto outros permaneceram, em termos do grande circuito de *shows* e vendas, no nível nacional ou mesmo regional. Fernando Brant, quando indagado sobre o grande destaque conferido a seu parceiro, afirmaria: *“Bituca é um ídolo (...) e tudo gira em torno dele, inclusive a nova música mineira. (...) não sei se por timidez, parece que não promove os parceiros dele...”*¹⁴³. Porém, na mesma entrevista ele aponta os discos como espaço em que este trabalho dos parceiros é valorizado: *“Quando ele fala, então fala tudo (...) tá todo mundo ali e a gente sente que é um trabalho coletivo.”*¹⁴⁴.

Esta disparidade em termos de vendagem ou “patamar” de mercado se torna outro complicador para a classificação do grupo no âmbito da crítica. Estas avaliações tendem a enfatizar os desempenhos individuais, sendo os músicos que não possuíam discos próprios lançados ao papel de coadjuvantes¹⁴⁵. Não é de se estranhar que, no momento em que o patamar de vendagem de discos de “música mineira” subiu, a EMI-Odeon tenha relançado os discos de vários integrantes do Clube que haviam passado quase despercebidos na primeira prensagem, como *Lô Borges* (1972) e o disco compartilhado por Novelli, Danilo Caymmi, Beto Guedes e Toninho Horta¹⁴⁶. Os dois últimos, inclusive, conseguiram lançar

¹⁴¹ ANHANGUERA, James. op. cit., 195.

¹⁴² “Milton superestrela”. *Visão*. São Paulo, 31/10/1977, p. 91. Curioso notar que o artigo nem menciona os dois discos anteriores gravados por Milton nos EUA, e reproduz um critério de sucesso essencialmente mercadológico, sem dar conta que a obra do Clube, desde o início da década, já merecia a atenção da crítica internacional, sendo alvo de vários artigos da conceituada revista *Jazz - Hot*.

¹⁴³ “Conversando no bar...”. op. cit., p.9

¹⁴⁴ *ibidem*.

¹⁴⁵ KUBRUSLY, Maurício. op. cit., pp. 5-6.

¹⁴⁶ MORAIS, Renato de. “Cantos mineiros”. *Visão*. São Paulo, 12/12/1977, pp. 110-112.

seus primeiros LPs solo, *A página do relâmpago elétrico* (1977) e *Terra dos Pássaros* (1979), respectivamente. Acreditamos que a dissolução do grupo em trabalhos individuais tenha algo a ver com a força cultural da forma-canção já inserida no mercado, que faz com que o compositor se sobrevalorize enquanto seu próprio intérprete em seu próprio disco. Isto implicaria não apenas em menor quantidade de tempo e energia disponíveis para esforços coletivos, mas na diminuição da permutação de formações de músicos e das parcerias. Cada um passou a priorizar a gravação de suas próprias composições, e as duplas de parceiros se alternaram menos. Beto Guedes passou a trabalhar mais com Ronaldo Bastos, Milton com Fernando Brant e Lô com seu irmão Márcio. O início da década de 80 marcou a diminuição das formas de interação específicas que caracterizam o Clube, mas, como já dissemos no começo do capítulo, ele permanece como possibilidade.

Procuramos traçar neste capítulo um mapa de como o grupo se aglutinou, como estabeleceu vínculos com o espaço urbano e como as particularidades da cidade de Belo Horizonte influíram no posicionamento do Clube dentro de um escopo mais amplo. Enfocamos principalmente as práticas musicais e culturais que permitiam entender seu funcionamento interno e caracterizá-lo enquanto formação, passando então a avaliar de que forma esta configuração foi interpretada para além de sua dinâmica própria, e de que modo o posicionamento dos membros a nível do mercado acabou por influenciá-la. Nos capítulos seguintes estaremos bem mais ocupados com o resultado destas práticas, ou seja, com a música que eles produziram juntos, e de que maneiras seu trabalho coletivo refletiu naquilo que fizeram.