

GABRIEL REIS MARTINS

**“CANÇÃO MODERNA DE PROVÍNCIA”: REPENSANDO O CLUBE DA ESQUINA
E A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

2022

GABRIEL REIS MARTINS

**“CANÇÃO MODERNA DE PROVÍNCIA”: REPENSANDO O CLUBE DA ESQUINA
E A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

**Belo Horizonte
2022**

Martins, Gabriel Reis. "Canção Moderna de Província"
M379c
[manuscrito] : repensando o Clube da Esquina e a história da Música Popular Brasileira / Gabriel Reis Martins. – 2022.
110 f., enc.

Orientador: Marcelino Rodrigues da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 104-110.

1. Clube da Esquina (Grupo musical) – Teses. 2. Música popular – Brasil – História e crítica – Teses. 3. Modernismo (Literatura) – Minas Gerais – Teses. 4. Semana de Arte Moderna – Teses. 5. Música e literatura – Teses. I. Silva, Marcelino Rodrigo da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.93357



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE GABRIEL REIS MARTINS

Número de registro: 2020655173. Às 14 horas do dia 15 (quinze) do mês de setembro de 2022, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* em 23/08/2022 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 01/09/2022, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado "*Canção moderna de província*": *repensando o Clube da Esquina e a história da Música Popular Brasileira*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato. 

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato. 

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG - indicou a aprovação do candidato. 

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 15 de setembro de 2022.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:

*para meu chu, minha mãe e meu pai
por paixão e fé*

Agradecimentos

Com este trabalho, acredito estar completando mais uma etapa de um longo ciclo de pesquisa que expande meu contato com a literatura, que começou com os estudos dramáticos, durante a graduação, e agora se envereda pela Música Popular Brasileira. Foi preciso muito trabalho, leitura e escrita para chegar até aqui, aos cacos. Mas algumas pessoas contribuíram bastante para fazer desse extenso processo de pesquisa um tanto mais leve. Por isso, quero deixar aqui, de maneira resumida e injusta, meus mais sinceros agradecimentos a elas.

Primeiramente, agradeço a Isadora, parceira de todas as horas e aventuras. Pois foram incontáveis as conversas, as dúvidas e os questionamentos, que lançavam um pouco mais longe minha escrita e o trabalho em si. Sou grato pela paciência e, sobretudo, pelo amor que você ofereceu durante esses últimos anos. Em segundo lugar, quero agradecer aos meus pais e ao meu irmão, que já há bastante tempo vêm cultivando em mim o gosto por uma e outra MPB e preparando o solo em que a semente dessa pesquisa foi plantada. Sou grato principalmente à sua compreensão quanto às ausências e alheamentos durante o tempo em que precisei escrever. Também agradeço à família “emprestada” de Viçosa/MG, pelo carinho.

Sou grato também aos amigos e colegas de percurso. Ao Guilherme Mello, mineiro de coração, que há muito vem colocando ideias do Clube da Esquina em minha cabeça e em meus ouvidos. Aos companheiros de estudo e discussão e também de afeto, principalmente a Jardel Leitão, Rafael Belúzio e Otávio Moraes, pelas presenças preciosas nos tempos de pesquisa. Também às queridas e queridos pesquisadores do grupo Espaços da Literatura Contemporânea (ELC), pelos incontáveis debates, atravessados por momentos de alívio e de refinamento. Agradeço a vocês: Rubens, Ricardo, Dayane, ambos os Andrés, Letícia, Luciana, Mônica, Vander, Ana, Pedro, Felipe, enfim... Em especial, agradeço às professoras Maria Zilda Ferreira Cury e Ana Chiarini, pelo acolhimento e pelas inúmeras e valiosas discussões.

Também deixo agradecimentos especiais para os professores Roberto Said e Silvana Pessoa, pela imensa contribuição quanto à construção de um repertório básico para o trabalho e para os estudos de poesia e crítica literária brasileira. Ainda mais especial é meu agradecimento ao professor Roniere Menezes, por aceitar participar da banca e oferecer uma leitura sensível para esta pesquisa. Como mais especial ainda é meu agradecimento ao professor Gustavo Silveira, não apenas pela participação na banca, como também pela disciplina sobre poesia, e pelas considerações e intervenções que deram outro sentido a este trabalho.

Sou grato em demasia ao meu orientador, professor Marcelino Rodrigues da Silva, por desde o projeto oferecer melhores contornos para o trabalho; pela parceria e leitura oferecida ao longo desses dois anos e meio, sem as quais esta pesquisa não seria possível; pelas aulas sobre Mário de Andrade; e pelo olhar atento e crítico a um texto em que investi um pouco de mim e de minha vida.

Por fim, agradeço à CAPES, pela bolsa concedida de 06/2021 a 03/2022, que possibilitou um maior investimento e, conseqüentemente, a finalização deste trabalho. (E deixo também um sincero, último e tímido agradecimento para os artistas que produziram a vasta obra do Clube da Esquina, sem a qual a pesquisa não existiria e o mundo – ou a MPB, que seja – estaria mais pobre.)

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura da obra musical do Clube da Esquina – entendido enquanto grupo de músicos e letristas de Belo Horizonte – a partir de uma perspectiva histórico-literária que lança mão da ideia de modernismo de província, sugerindo uma aproximação entre a trajetória dos artistas mineiros nas décadas de 1960 e 1970 e o Modernismo feito em Minas Gerais nos anos 1920 e 1930. Para isto escolhemos como referencial teórico e crítico obras de Deleuze & Guattari, Ivan Marques e Santuza Cambraia Naves. Em um primeiro momento, são discutidos os métodos e perspectivas da historiografia da Música Popular Brasileira (MPB), de maneira a identificar suas relações com a historiografia literária nacional, particularmente no que diz respeito ao lugar que ela atribui ao Modernismo da Semana de Arte Moderna, de 1922. Passado esse ponto, é feita uma leitura da MPB que se guia pela posição excêntrica do Modernismo mineiro em relação ao de São Paulo, de modo a interpretar o lugar do Clube da Esquina na história musical como o de uma canção moderna de província. A esse ponto são acrescentadas, ainda, interpretações que se baseiam nas teorias pós-estruturalistas de uma literatura menor. Por fim, analisamos os discos *Milton* (1970) e *Lô Borges* (1972), com o objetivo de identificar seus pontos de desestabilização de uma perspectiva tradicional e evolutiva da história musical brasileira.

Palavras-chave: **Clube da Esquina; Modernismo; Modernismo mineiro; História da MPB.**

Abstract

This work proposes a reading of the work of Clube da Esquina – a musical group of Belo Horizonte – from a historical-literary perspective that makes use of the idea of “modernismo de província” (a provincial inflection of Brazilian Modernism), suggesting an approximation between Minas Gerais' musical trajectory in the decades of the 1960s and 1970s and the literary movements made in the 1920s and 1930s. With this aim, we chose as theoretical and critical references the works written by Gilles Deleuze and Félix Guattari, Ivan Marques and Santuza Cambraia Naves. At first, we discussed the methods and perspectives of the historiography of Brazilian Popular Music (MPB), in order to identify its relations with the history of literature, particularly with regard to the status it attributes to Modernism and to the “Semana de Arte Moderna”. After this, we make a reading of MPB that is guided by the eccentric position of Minas Gerais' Modernism in relation to that of São Paulo, in order to interpret the place of Clube da Esquina in musical history as that of a “canção moderna de província” (a modern provincial music). Besides, we also added interpretations based on post-structuralist theories of a Minor Literature. Finally, we analyze the records *Milton* (1970) and *Lô Borges* (1972) from a perspective that aims to identify points of destabilization of a traditional and evolutionary perspective of Brazilian musical history.

Keywords: Clube da Esquina; Brazilian Modernism; Minas Gerais' Modernism; History of MPB.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. OUTRA HISTÓRIA PARCIAL PARA A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	19
2.1. Essa tal MPB: tradição e antitradução na modernidade musical	20
2.2. A literatura e a canção com histórias e objetivos em comum.....	24
2.3. Canção moderna: entre tradição nacionalista e ruptura estética	26
2.4. Suportes modernistas para uma compreensão da MPB	30
2.5. O paradigma de 1922 na canção moderna brasileira	34
3. UMA CANÇÃO MODERNA FEITA NA PROVÍNCIA?	37
3.1. O Modernismo em Minas e seus imbricamentos históricos	39
3.2. Problema de vocabulário: por que “de província”?	40
3.3. Cenas de uma canção moderna de província	43
3.4. Canção menor: outra modernidade musical.....	47
3.5. Outras perspectivas: “linhas evolutivas” para a MPB?	57
3.6. MPB: árvore sem raiz?	61
4. MUSICALIDADE NÔMADE: MINEIRIDADE E DIFERENÇA COMO PROJETO MUSICAL	65
4.1. Os rapazes de Belo Horizonte fazem uma e outra MPB.....	67
4.2. Mineiridade e Clube da Esquina: a diferenciação musical nos anos 1960	75
4.3. <i>Milton</i> (1970) de mil tons: um clube das esquinas do mundo	85
4.4. <i>Lô Borges</i> (1972) e as diferenças no interior de um projeto coletivo.....	92
5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	100
6. BIBLIOGRAFIA	104
6.1. Referências citadas	104
6.2. Referências consultadas	109
6.3. Fonográficas.....	110

1. INTRODUÇÃO

A expressão “Clube da Esquina” ainda resiste como construção complexa e enigmática no vocabulário crítico e histórico de nossa tradição musical. Mas, em poucas palavras, é o nome dado a um grupo de músicos que edificaram juntos suas carreiras nas décadas de 1960 e 1970, tendo as esquinas e bares da cidade de Belo Horizonte como ponto de encontro para sua experimentação musical. Integrado por artistas como Milton Nascimento, Toninho Horta, Beto Guedes, Fernando Brant, Lô Borges, Márcio Borges, Ronaldo Bastos e outros, esse coletivo produziu discos e canções que se tornaram clássicos da música nacional, cujo resultado mais expressivo para a crítica e para a historiografia está registrado no elepê que leva o nome do conjunto: *Clube da Esquina*, de 1972, assinado por Lô Borges e por Milton Nascimento – no qual se propôs uma “síntese de vertentes com base, sobretudo, no jazz, nas músicas africanas (especialmente o congado) e espanhola, mas também com algumas características da música popular brasileira” (OLIVEIRA, 2014, p. 63) e “um surpreendente aproveitamento da música regional mineira” (SEVERIANO, 2017, p. 370), tratada com requintados recursos harmônicos.

Apesar de sua significativa produção, o Clube da Esquina figura entre os movimentos ou identidades musicais que tiveram seu significado e sua maneira moderna de fazer canções reduzida a parágrafos pontuais e notas de rodapé em trabalhos que têm como foco a história da Música Popular Brasileira (MPB), muitas vezes sendo apresentado como uma simples influência para a elaboração da obra de Milton Nascimento, o artista que mais se destacou dentre todos os que compuseram o Clube. Por esse motivo, este trabalho se propõe a lançar um novo olhar sobre as obras do Clube da Esquina enquanto um coletivo musical, com a finalidade de repensar seu lugar histórico e apresentar hipóteses a respeito de sua exclusão das narrativas sobre a modernização musical brasileira.

Pensando, no entanto, que a tradição crítica e historiográfica da canção popular é longa, este trabalho lança mão do aspecto híbrido do objeto canção, que não só constitui um acervo importante para o processo de esclarecimento de algumas zonas obscuras da história nacional (MORAES, 2000, 204-205), mas que é passível de análises e metodologias que podem vir de diferentes direções, entre as quais está a vertente da literatura. Nesse sentido, o diálogo mais expressivo se dá em relação às críticas e às historiografias que metodologicamente propõem uma análise literária expandida no estudo da canção popular, como ocorre em *Música popular e moderna poesia brasileira* (1976), de Affonso Romano de Sant’Anna; em *Música popular: de olho na fresta* (1977), de Gilberto Vasconcellos; e em *Balanço da bossa e outras bossas*

(1974), de Augusto de Campos. Mas isso não significa que as considerações aqui tecidas sobre o apagamento do Clube da Esquina se restrinjam a essa faceta literária da crítica musical. Elas também alcançam os trabalhos em que os valores histórico, antropológico e social da canção moderna estão em primeiro plano. Sobretudo porque, como será demonstrado adiante, há um atravessamento entre os discursos da canção popular e da literatura brasileira, que acaba por provocar uma cisão do processo de modernização musical em duas vertentes: a da “tradição” e a da “antitradição”, que encontram suporte nos paradigmas estéticos da Semana de Arte Moderna, de 1922, e que não conseguem comportar dicções como a do Clube da Esquina.

Nesse sentido, cabe fazer um alargamento da percepção sobre o processo de modernização musical no Brasil, o que conduz à necessidade de repensar algumas chaves importantes da historiografia tradicional da Música Popular Brasileira, e mais especificamente a ideia de “linha evolutiva” – diretamente associada à canção moderna e amplamente discutida nos estudos sobre canção popular. Conceitualmente, e de maneira breve, esse corte epistemológico representou “uma tomada de consciência (...) da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira” (CAMPOS, 2015, p. 63), tendo sido atribuído a João Gilberto, com seu modelo musical para a Bossa Nova, mas afetando também todo o registro crítico e historiográfico posterior, uma vez que se transformou em uma referência importante para a avaliação das canções, divididas em larga medida entre nacionalistas-engajadas (o grupo que representava a tradição) e tropicalistas (representantes da antitradição, a que Campos se refere).

Por meio dessa repartição, a tradição crítica e histórica construiu e organizou a complexa história cultural da MPB de maneira que apenas alguns movimentos ganhassem destaque no que diz respeito à moderna canção popular. Há um consenso de que a Bossa Nova está na raiz da questão, sendo o gatilho desencadeador do processo de renovação musical, que foi continuado pela Canção de Protesto – entendida frequentemente como desdobramento natural da Bossa Nova *standart*¹ – e pela Tropicália, que ganhou força nos anos 1967 e 1968 e contornou identidades essencialistas, fomentando uma desconstrução do modelo da primeira Bossa Nova pela via da carnavalização e da cosmopolitização da cultura brasileira (Cf. SEVERIANO, 2017, p. 383).

¹ O grupo *standart* diz respeito à primeira onda bossanovista, consolidada no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, que tinha como membros: João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, entre outros.

É importante lembrar que o cenário em que esses conflitos se desenvolvem está marcado, entre outras coisas, pelo golpe civil-militar de 1964, pela promulgação do AI-5,² em 1968, e pela chegada e distribuição de bens de consumo às casas de muitos brasileiros, principalmente uma classe média emergente. Assim, a integração das diversas regiões do país por vias tecnológicas e progressistas foi acompanhada da canonização de certas tendências, grupos e estéticas, que criam uma dinâmica entre centros e margens. Nesse caso, “diferentemente dos movimentos que se avizinharam (...) o Clube da Esquina não teve apoio nem projeção na grande mídia” (VILELA, 2010, p. 19), perdendo espaço também, e durante um longo período, no ambiente acadêmico. Este estava mais interessado nas disputas entre Tropicália e Canção de Protesto, que, respectivamente, ou propunha um experimentalismo desregrado, flertando com os meios de comunicação, ou centralizava a questão social-identitária, tendo como seu público fiel a juventude universitária.

Longe de desqualificar as conquistas de cada um dos movimentos musicais tratados com destaque nessa história, o problema reside na construção de uma concepção linear e progressiva para a história da MPB, que se vê representada como uma árvore, cujas ramificações dependem de categorias temporais e espaciais, e de uma articulação entre tradição e antitradição. A rigidez do esquema linear e arbóreo desqualifica e invisibiliza as especificidades de grupos e estilos musicais como aquele que é encontrado no Clube da Esquina, uma vez que os artistas mineiros, assim como outros, não têm uma obra que possa ser vista como um desdobramento lógico de uma tradição específica, sendo, portanto, um empecilho para o encaixe em uma linha evolutiva com paradigmas tão definidos.

Em linhas gerais, quando há o desejo de incluir os artistas mineiros em alguma das duas frentes, por meio da comparação de sua musicalidade e suas letras com aquelas pertencentes a outros grupos musicais modernos (a Canção de Protesto ou a Tropicália, sobretudo), salta aos olhos uma sensação de desencontro, que resiste às leituras que seguem simplesmente uma lógica de continuidade e herança entre eles, talvez porque, para alguns, sua contribuição seja mais musical do que literária (SANT’ANNA, 2013, p. 11). Sendo assim, é possível dizer que o Clube da Esquina constrói uma obra excêntrica, que rompe com as polarizações e esquematismos tradicionais, e instiga a criação de uma história na qual grupos, gêneros e estilos de canonização tardia assumem outra posição.

² O Ato Institucional Número Cinco (AI-5) foi um decreto emitido pelo governo militar no ano de 1968. Entre seus impactos mais imediatos estão: a concessão de autoridade ao presidente para fechar o Congresso Nacional e as assembleias legislativas regionais; a censura prévia às produções intelectuais (artísticas ou críticas); e a suspensão do *habeas corpus* e dos direitos políticos de cidadãos considerados subversivos.

Mesmo reconhecendo que não há uma maneira correta de estudar essas diferentes produções, é preciso não perder de vista que a canção moderna, que se transforma em MPB, é um “conjunto amplo e contínuo de diferenciações no interior de um mesmo projeto de modernização à brasileira, cujos impasses e soluções devem-se não a este ou aquele ator específico, mas à sua própria dinâmica interna” (OLIVEIRA, 2015, p. 12-13). Para lidar com essa multiplicidade, neste estudo são utilizadas duas ideias principais: a de “canção moderna de província” e a de “canção menor”, que partem da ponte interdisciplinar já tradicional que os estudos da canção têm em relação à literatura, e que permitem uma releitura dos conceitos de “modernismo de província”, cunhado por Ivan Marques para se referir à inflexão do movimento que aconteceu em Minas Gerais, e “literatura menor”, elaborado pelos filósofos Deleuze & Guattari para descrever e entender a posição ocupada pela obra kafkiana em relação aos discursos hegemônicos de seu tempo.

Com a ideia de canção menor, a tentativa é de aprofundar a compreensão das relações entre centros e periferias na história da canção popular brasileira. Nesse sentido, o conceito de literatura menor é alargado para funcionar também para a canção, e mais especificamente aquela produzida pelos artistas ligados ao Clube da Esquina, que de alguma maneira encontraram “seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 39) no interior de um esquema hegemônico, com o qual sua forma de expressão não entrava em acordo. É preciso dizer, no entanto, que não será feita aqui uma longa explanação do conceito dos filósofos franceses, a fim de dar conta de toda a sua complexidade. Não se trata de esgotar o assunto, mas apenas de explorar o seu potencial para desconstruir os esquemas rígidos e pré-estabelecidos da historiografia musical nacional.

No que diz respeito à ideia de canção moderna de província, ela está diretamente relacionada com as frequentes articulações, encontradas na bibliografia sobre o assunto, entre a canção popular e o movimento modernista brasileiro. Na verdade, sua elaboração pretende suprir uma falta, na medida em que propõe uma reconfiguração do tratamento tradicional, que coloca a poética dos modernistas da Semana de Arte Moderna em relação com aquela produzida sobretudo pela Canção de Protesto e pela Tropicália. Ao mesmo tempo, trabalhar com a história musical por uma perspectiva provinciana, a partir de uma releitura do conceito de modernismo de província, auxilia na legitimação e compreensão de uma tradição poética moderna feita em terras mineiras, porque, na realidade, poucas são as aproximações entre a obra Clube da Esquina e os modernistas em geral, aqui incluído o mineiro/belo-horizontino.

De maneiras relativamente diferentes, mas diretamente associadas, as ideias de canção moderna de província e canção menor são utilizadas para entender os pontos de distinção entre o Clube da Esquina e as muitas frentes musicais modernas. Pensando que a tensão, contradição e pendulação entre uma identidade particular e a “universal”³ é considerada um traço típico da modernidade musical – como de outras modernidades –, cabe perguntar o que diferencia de fato os vários grupos e artistas que compõem o panorama da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB)⁴. Mas é preciso também evidenciar essas diferenças e descrevê-las de alguma maneira. A hipótese principal é a de que, assim como ocorreu com os poemas e narrativas dos modernistas de Minas Gerais, as canções dos artistas ligados ao Clube da Esquina foram marcadas não somente por um alheamento com relação a suas referências e fontes de inspiração e contágio, como também por uma frequente tentativa de harmonizar suas contradições internas, criando um cenário propício para a narrativa de certos conflitos.

No caso da literatura modernista de Minas Gerais, essa ambiguidade se exteriorizou nas obras de muitos dos artistas como aquilo a que se poderia chamar, emprestando o termo de Helena Bomeny, de “duplo em confronto” (BOMENY, 1994, p. 25), isto é, uma interação conflitiva entre anseio cosmopolita e experiência provinciana, que coloca a identidade mineira em processo contínuo de transformação, resultando em novas roupagens e significações para os elementos dos quais os modernistas mineiros se apropriavam. Tendo como uma de suas principais preocupações esse malabarismo entre cosmopolitismo e localismo, Ivan Marques observa “o modo como repercutiu na literatura modernista mineira uma condição histórica e social partilhada por todos” (MARQUES, 2011, p. 46), acentuando sua contradição e demonstrando os impactos dessa percepção singular na forma como aqueles cidadãos, poetas, escritores percebiam a política, a cultura, a religião, o mercado e outras instâncias sociais.

Ainda segundo o pesquisador, diferentemente do que fizeram no Modernismo de São Paulo, a concepção modernista elaborada em Belo Horizonte se mostrou resistente a alguns traços característicos da ruptura disseminada pelos artistas da Semana de Arte Moderna – como a típica construção de paródias da história nacional, a posição de centralidade do carnaval e uma perspectiva mais solar e progressista para a literatura brasileira. A isso, é possível

³ Neste caso, essa articulação se refere às disputas entre uma matéria local e aquela considerada universal, no sentido de ser “um Universal concebido como espaço hegemônico, diferenciado por suas articulações internas” (LACLAU, 1993, p. 34), capaz de colocar o processo de modernização industrial e intelectual pelo qual passaram Europa e Estados Unidos como régua para as mais diversas modernizações.

⁴ O termo MMPB é precursor da sigla MPB e foi usado para se referir principalmente à produção musical dos músicos de protesto. Mais tarde, ele perderia essa especificidade para referendar todo um complexo posterior ao samba-canção e à Era do Rádio (1932-1960), isto é, a expressão passou a contemplar as canções vindas a partir da Bossa Nova, quando o gênero MPB de fato se consolidou, nas décadas de 1960 e 1970. (Cf. SEVERIANO, 2017)

acrescentar que o desconcerto dos mineiros com relação àquele caráter festivo da modernidade paulista é um dos sintomas da experiência vivida em uma cidade de ritmos mais lentos e ilhada por montanhas, impregnada por uma consciência histórica muito característica e localizada. Uma cidade “urbanisticamente moderna, mas que continha um estilo de vida provinciano, criando uma ambiência que mesclava arrojo e diferenciação ao conservadorismo unidimensional” (ARRUDA, 1996, p. 405).

Nesse sentido, a cidade se transforma em produtora e difusora de uma formação cultural que se evidencia na revolução poética que os mineiros dos anos 1920 queriam fazer no estado, como também pode ser encontrada nas obras do Clube da Esquina, estando marcada pelas escolhas do repertório, das influências e dos estilos, como também pelos posicionamentos em relação ao seu passado, seu presente e seu futuro (GARCIA, 2000, p. 10). Em ambos os momentos de efervescência cultural, os artistas tinham como pretensão não romper em definitivo com a tradição, mas sim trazê-la consigo para o centro da modernidade. Aqui, cabe lembrar o epíteto “clássico moderno” – cunhado por José Guilherme Merquior para se referir a Carlos Drummond de Andrade, colocando em foco esse comportamento arrojado e, ao mesmo tempo, conservador. Em seu ensaio “Nosso clássico moderno”, a respeito da obra do poeta itabirano, Merquior propõe que, para um poeta ser reconhecido como um “verdadeiro clássico”, seguindo a esteira estendida por T. S. Eliot, sua obra deveria apresentar

A consciência histórica; a capacidade de abranger toda uma pauta de sentimentos; e a “catolicidade”, isto é, a superação de qualquer ótica provinciana — inclusive daquele “provincianismo não do espaço, mas do tempo” a que, tantas vezes, o espírito moderno se entregou, perdendo com isso o senso da universalidade do humano. Em Carlos Drummond de Andrade, nossas letras contemporâneas encontraram seu clássico, detentor em grau eminente de cada uma dessas três qualidades. (MERQUIOR, 1983, p. 141)

Na fortuna cultural de Belo Horizonte, a ousadia poética formal e essa sensação de clássico – a que se poderia chamar de “conservadorismo multidimensional”, em diálogo com Arruda (1996, p. 405) – estabelecem um insistente regime de conciliações, a partir do qual as distinções (históricas, estéticas e políticas) se relacionam enquanto elos similares e solidários de uma corrente em comum, comprometida com a modernização, mas atravessada pela melancolia ante o desaparecimento do mundo familiar e tradicionalista. A diferença do coletivo musical mineiro em relação a outros grupos musicais reside, portanto, nessa tortuosidade entre uma perspectiva clássica, enquanto “experiência provinciana”, e o “anseio cosmopolita”, que é tipicamente moderno. Suas obras se propõem a equilibrar o apego ao passado local – em um momento no qual os músicos e letristas são afetados pela modernização do país, que intensifica

a exploração do minério em Minas Gerais e prejudica em boa medida as cidades históricas e interioranas em geral (DINIZ, 2012, p. 176) –, e uma busca incessante por transcender as fronteiras reais e imaginárias do estado, para se inscrever em uma tradição ou história da música nacional e/ou internacional.

Por esse motivo, é mencionada e discutida neste estudo a questão da “mineiridade”, cujo traço de espírito aberto ou feição alpina opera como um gatilho que leva os artistas do Clube da Esquina às mais distintas referências culturais e musicais (o cinema, o *jazz*, o *rock* progressivo, o *pop*, as festas tradicionais do interior, as tradições cristãs, a música latina, fontes ameríndias e afro-americanas etc.) como também concilia e, em boa dose, harmoniza esses ingredientes em um mesmo caldeirão. É nessa pegada que sua obra causa uma estranha sensação de que o passado, ou sua árdua elaboração, estabelece novos paradigmas para a MPB, uma vez que está conjugado com o presente e com uma expectativa de futuro.

Como vitrine, ou, melhor dizendo, síntese dessa ambição, está o álbum duplo *Clube da Esquina*, de 1972. Não é à toa, portanto, que os dois elepês que o compõem receberam, ao longo das últimas décadas, uma dezena de análises, tendo sido tomados muitas vezes como porta de entrada para entender a “obra Clube da Esquina”, sendo também transformados em um paradigma que se sobrepõe tanto à fortuna musical de Milton Nascimento, como à dos outros artistas que fizeram parte do elepê. É por essa razão que neste estudo o álbum duplo de 1972 não é tomado como objeto central ou dominante para as análises, ainda que se reconheça aqui sua qualidade e destaque em termos musicais e poéticos. Mesmo assim, o fato de deixá-lo em segundo plano não significa sua total desapareição: serão feitos comentários das faixas que o compõem, quando pertinente for, por mais que ele nunca chegue a ser tomado em sua totalidade.

Os discos escolhidos para uma análise mais detida são o elepê *Milton*, de 1970, assinado por Milton Nascimento, considerando-se que ele marca um passo importante para o estabelecimento de uma musicalidade reconhecida como do Clube da Esquina, e também o primeiro elepê solo de Lô Borges, de 1972, que leva seu nome e que ficou famoso pelo carinhoso epíteto “Disco do tênis”. A escolha do disco de Salomão Borges Filho está ligada às largas diferenças que ele apresenta em relação ao de Nascimento, ainda que os dois compartilhem não apenas uma impressão sobre a modernidade, como também a assinatura do *Clube da Esquina*.

Por fim, a decisão por esses e não pelo célebre disco duplo de 1972 se baseia também no fato de não ser uma exclusividade desse álbum a singularidade da interpretação mineira para o espetáculo do progresso nacional (muitas vezes desigual, mas extremamente midiaticizado), para

a modernização e dinamização do mercado interno e para o regime repressor que o país experimentava a contragosto naqueles tempos. Na realidade, a ideia de um único e decisivo Clube da Esquina, concentrado no elepê duplo, acaba por homogeneizar a complexa formação cultural do coletivo de músicos “mineiros”⁵ – que se faz presente em inúmeras obras, de muitos artistas, e que pode ser entendida como um projeto musical construído de forma paralela ou marginal, mas também participante daquela realidade brasileira, a um só tempo nacional e moderna.

O percurso desta dissertação começa, no primeiro capítulo, com uma contextualização das relações que envolvem os estudos da canção popular e da literatura, focando mais especificamente no que já foi dito a respeito da relação entre o Modernismo e a MPB. No segundo capítulo, são trazidas e discutidas as ideias de canção moderna de província e de canção menor, considerando as proposições de Ivan Marques e de Deleuze & Guattari, as quais contribuem para a criação de alternativas à maneira como é exposta e analisada a modernização musical no Brasil. No terceiro e último capítulo do trabalho, esse percurso se encerra, com a análise dos dois discos do Clube da Esquina, o de Nascimento e o de Borges.

⁵ Aqui, a palavra “mineiros” está indicada entre aspas, porque nem todos os integrantes do Clube da Esquina são mineiros em sentido restrito, ou seja, muitos deles não são nascidos em quaisquer das cidades de Minas Gerais, ainda que se valham dos signos e das características atribuídas ao estado para construir suas obras. Feita essa ressalva, daqui em diante, expressões como mineiro, mineira e seus plurais serão utilizadas sem as aspas, mas para se referir a todos os integrantes do Clube da Esquina.

2. OUTRA HISTÓRIA PARCIAL PARA A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Desde a década de 1990, o cenário das pesquisas sobre canção e memória cultural vem assistindo a um crescente na bibliografia que tem por objetivo garantir ao Clube da Esquina, enquanto um movimento musical ou como uma formação cultural⁶ certo reconhecimento no panorama da Música Popular Brasileira, em busca da legitimação de sua especificidade estética e de sua relevância para o estabelecimento da MPB. Contando com uma infinidade de artigos acadêmicos, romances biográficos⁷, estudos comemorativos⁸ e, até recentemente, um museu e um site, esse “movimento pelo Clube da Esquina” – do qual participam não só pesquisadores de Minas Gerais ou que são diretamente ligados aos artistas mineiros – aparece como uma resposta àquilo que Sheyla Diniz demonstra ser uma escassez de informações sobre o coletivo musical entre os estudos que tratam do fenômeno MPB.

Não há dúvidas de que os estudos sobre a canção deram largas passadas dentro de uma tradição de pesquisa bem estabelecida a essa altura, principalmente no campo metodológico, que se vê frequentemente dividido entre o musical, o literário e o histórico, mas que também tem encontrado instrumentos próprios, que conjugam essas muitas facetas. Como são inúmeros os trabalhos que procuram discutir e apresentar velhas e novas técnicas de avaliação e leitura para canções, inspirados pelos mais diversos campos, a área se transformou em um pólo interdisciplinar. Por outro lado, no que diz respeito ao tratamento historiográfico, parece haver ainda certa carência de novidade, uma vez que, por mais que se diversifiquem os procedimentos de análise, os pontos chave e marcos históricos de uma suposta história para a Música Popular Brasileira são frequentemente os mesmos, encadeados de maneira evolutiva e cronológica.

No que diz respeito ao trabalho com a história da canção, como bem pontuou Luiz Tatit, as pesquisas sempre serão parciais e farão recortes (TATIT, 2008, p. 12) – quanto a isto, não restam dúvidas. A parcialidade, na realidade, é um traço inevitável do processo historiográfico

⁶ Luiz Henrique Garcia é o autor responsável por fazer essa leitura do Clube da Esquina enquanto uma formação cultural, produtora de uma diversidade de discursos e objetos que escapam à restrição de álbuns e canções importantes para a Música Popular Brasileira, e que está inscrita em um período específico da história nacional: os anos da ditadura civil-militar, problematizada de uma maneira específica pelos artistas do Clube. (Cf. GARCIA, 2000.)

⁷ A referência aqui é ao livro *Memórias da Noite* (2004), de Marilton Borges, publicado pela editora Armazém de Ideias; e também ao livro *Os sonhos não envelhecem* (1996), escrito por Márcio Borges e publicado pela editora Geração Editorial. Este segundo, nas palavras do próprio autor, trata-se de um “romance de geração”. (Cf. DINIZ, 2012, p. 2.)

⁸ Como, por exemplo, o caderno *Clube da Esquina 40 anos*, organizado por Márcio Borges e pela Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, publicado em 2013 pela própria Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina.

e analítico, que não necessariamente desqualifica as retomadas e as novas leituras – indispensáveis à compreensão dos processos de marginalização e apagamento –, e que não deve ser tomado como justificativa para a recorrência de um tratamento parcial do tema sempre sob a mesma perspectiva, focalizando sempre os mesmos eventos e autores.

Sendo assim, neste primeiro capítulo, é apresentado e discutido este fenômeno de repetição dos grupos e artistas eleitos pelos autores como indispensáveis ao panorama histórico da MPB, responsável pela marginalização dos mineiros. Porém, ao contrário das explicações estritamente historiográficas, é adotada aqui uma abordagem que busca relacionar a marginalização do Clube da Esquina na história da MPB e as marginalizações ocorridas em meio à história da literatura. Portanto, há que se investigar e descrever como a história da Música Popular Brasileira é apresentada geralmente dentro de uma lógica que se assemelha àquela que encontramos na história do Modernismo no Brasil, que empresta alguns paradigmas para a construção de uma “história verdadeira” para a MPB.

2.1. Essa tal MPB: tradição e antitradição na modernidade musical

O que, afinal, é a Música Popular Brasileira? Com certeza, é difícil encontrar uma resposta fechada e realmente satisfatória a toda a gama de artistas que, ao longo do tempo, passou a ser contemplada pela ideia. Mesmo porque

a sigla é seletiva, indicando um tipo de canção – pertinente principalmente ao samba, mas também a outros gêneros musicais, como baião e samba-canção – e excluindo aquelas não consideradas pelos integrantes de seu círculo como avançadas dos pontos de vista citados. (...) Entre [suas] características está a sofisticação harmônica, melódica, rítmica, instrumental, do arranjo e da letra. Hoje, os grandes nomes da MPB são consagrados no Brasil e no exterior, tendo forte presença no mercado e nas narrativas sobre a música popular brasileira. (...) Sua sigla paulatinamente distanciou-se da expressão que abreviava e transformou-se em rótulo de um grande guarda-chuva de gêneros. (BASTOS, 2009, p. 3)

Passível de resposta objetiva ou não, a questão ganha ainda mais complexidade quando o assunto é a modernização da canção popular, contexto no qual esse característico guarda-chuva de gêneros se reduz a alguns movimentos que recebem atenção especial. Ao nos atentarmos para os sumários dos livros que colocam sob a lupa a MPB e a modernidade musical brasileira, um detalhe curioso chama a atenção: a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Canção de Protesto e a Tropicália constituem capítulos e pontos de destaque quase incontornáveis, recebendo estudos

frequentemente apaixonados e muito mais aprofundados do que outros conjuntos.⁹ Além disso, por mais divergentes que sejam entre si, essas a que se convencionou chamar de pontos-chave da modernização musical no Brasil, “cujo ciclo mais dinâmico vai de 1959 até meados dos anos 1980” (OLIVEIRA, 2015, p. 12), parecem fazer parte de uma base, de um percurso programado. Tal perspectiva é apenas aparentemente maleável e se adapta a depender da metodologia e do pesquisador que lança mão dela ou a reconstrói.

Na leitura que Acauam de Oliveira propõe, o período de modernização da canção popular “é geralmente interpretado de maneira heroica como a face mais luminosa da resistência cultural contra o regime militar, e lugar privilegiado de discussão sobre nossa identidade mais profunda” (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Esse tratamento, do qual o pesquisador discorda, por ser ao mesmo tempo parcial e altissonante, faz com que grande parte dos movimentos e artistas do acervo musical do país tenha sua relevância abreviada a seções rasas e pontuais, em função de uma história supostamente maior e mais relevante. O fenômeno tende a reforçar uma hegemonia – principalmente dos grupos e artistas que conquistaram uma posição de destaque simultâneo na academia, na mídia e no mercado – em relação a um quadro mais amplo do que mais tarde passou a ser considerado como Música Popular Brasileira. Em termos distintos, estabeleceu-se uma narrativa canônica para a história da canção moderna, que se alimenta e é alimentada pelos mais variados tipos de trabalho e metodologias no estudo musical.

Como mencionei antes, podemos encontrar essa narrativa em estudos de viés social-antropológico, como no caso das obras *História Social da Música Popular* (1998) e na série *Quem foi que inventou o Brasil?* (2015), de, respectivamente, José Ramos Tinhorão e Franklin Martins; e também em trabalhos que procuram destacar as qualidades próprias à forma canção ou elencar artistas em sua individualidade, destacando nomes como Tom Jobim e João Gilberto (filiação à Bossa Nova), Roberto Carlos (estrela da Jovem Guarda), Geraldo Vandré (um dos representantes da Canção de Protesto), Caetano Veloso (o superastro da Tropicália) e Chico Buarque (como o típico artista independente, ainda que ligado a um discurso nacional-engajado), tidos como patronos da MPB – o que pode ser visto em Luiz Tatit, na obra *O cancionista: composição de canções no Brasil* (1996), e em Santuza Cambraia Naves, em seu

⁹ A título de curiosidade, consultei alguns repositórios de pesquisa pertencentes aos principais centros universitários do país (Universidade de São Paulo, Universidade de Campinas, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Viçosa, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal do Rio Grande do Sul) com o objetivo de verificar quão frequentes são as pesquisas que envolvem esses temas, além das inúmeras pesquisas sugeridas pela plataforma do Google Scholar. Esse levantamento já foi proposto anteriormente por outros pesquisadores, como Sheyla Diniz (2012), e observamos poucas mudanças ocorridas nos últimos dez anos.

livro *Canção popular no Brasil* (2010). Mesmo na perspectiva de abordagem de viés literário, como em *Balanço da bossa e outras bossas* (1974), organizado por Augusto de Campos, *Música popular e Moderna Poesia Brasileira* (1976), de Affonso Romano de Sant’Anna, e *Música popular: de olho na fresta* (1977), de Gilberto Vasconcellos, essas fórmulas que levam da Bossa Nova à Tropicália também se fazem presentes. E ainda quando a pesquisa se propõe a uma abordagem mais documental, como nos casos de *Uma história da Música Popular Brasileira* (2010), de Jairo Severiano, e de *O livro de ouro da MPB* (2003), de Ricardo Cravo Albin, o padrão narrativo-histórico reaparece, e os compositores e músicos que não se enquadram nas perspectivas principais são distribuídos entre categorias genéricas e muitas vezes vazias, como “A geração que fixou a moderna canção brasileira”, “A renovação do samba” e “Depois dos festivais” (Cf. SEVERIANO, 2017).

O mais interessante é observar que nenhum destes trabalhos se interessa de fato pela maior parte da produção que pode ser considerada simultaneamente regional e urbana – ou, em outros termos, moderna e provinciana. Com isso, a palavra MPB escapa à caracterização quimérica (BASTOS, 2009, p. 6) e se transforma em campo contraditório, funcionando como uma categoria que prescreve a totalidade e, em decorrência disso, apaga boa parte das diferenças internas ao que comumente define. A não elaboração dessa questão nevrálgica faz com que a música de outras regiões seja minorizada (em relação a uma produção centrada principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo),¹⁰ uma vez que, “não atingindo um padrão de excelência ou não dialogando tímbrica nem ritmicamente com a corrente central da MPB, passa a ser tratada como regional” (VILELA, 2016, p. 130).

Longe de desmerecer os artistas e os eventos eleitos como favoritos, ou mesmo os estudos construídos a seu respeito pelos pesquisadores mencionados nos parágrafos anteriores, apenas gostaria de indicar que, quando lido a partir dessa bibliografia já tradicional da história da música popular, o período de modernização da canção, e sobretudo os anos 1960 aparecem como um momento de disputa ideológica e estética restrita aos grupos X ou Y, normalmente representados por tropicalistas e “emepebistas nacionalistas-engajados”, expressão que se referia a uma parcela dos músicos de protesto que eram entendidos como conservadores (NAPOLITANO, 2002, p. 66). Na perspectiva defendida por José Miguel Wisnik (2004, p.

¹⁰ Caberia aqui uma possível ressalva quanto ao Tropicalismo. Porém, por mais que a origem da maioria dos artistas que integraram o movimento seja baiana, “a Tropicália pode ser considerada um movimento cultural ancorado em São Paulo, pois foi a partir desta cidade que ele explodiu para o mundo, constituindo-se num dos capítulos mais importantes de sua história cultural” (NAPOLITANO, 2005).

210), essa polarização não encontrou uma resolução por conta de um empecilho histórico-político:

O trauma histórico que interrompe esse confronto (o AI-5) de certo modo paralisou o dinamismo da questão, e flagrou-a em negativo: o confronto entre essas duas perspectivas de leitura do Brasil, a do *ethos* épico e a do *pathos* carnavalesco, imobilizou-se em discussões que voltam sempre sobre a mesma tecla, geralmente através de um tópico que a meu ver mascara e dificulta a discussão: o do nacionalismo ou não-nacionalismo.

A interrupção das tensões, somada ao difícil registro de um momento de efervescência cultural que “tematizou de maneira inigualável toda a contradição que os jovens experimentavam” (SANTIAGO in VASCONCELLOS, 1977, p. 7-8), não poderia ter resultado diferente. Mas o mais curioso do texto de Wisnik é que não parece haver nem mesmo da parte dele uma problematização real desse esquema binário, ou seja, não é feita a inclusão de novos elementos ou a sugestão de possíveis percursos, necessários à fuga do esquema *ethos* épico versus *pathos* carnavalesco. Assim, o padrão que leva da Bossa Nova e da Jovem Guarda à Canção de Protesto e à Tropicália continua sendo repetido por ele e, passados mais de cinquenta anos, permanece como matriz para a compreensão da canção popular moderna, de maneira quase inquestionável.

Uma boa interpretação para este fenômeno também é oferecida por Acauam de Oliveira, para o qual a dificuldade com o processo de modificação parcial e adequação das formas narrativas alternativas a uma história hegemônica da canção popular está ligado diretamente à necessidade de dissimular uma consistência interna do projeto cultural nacional (OLIVEIRA, 2015, p. 15), para o qual a disputa entre chaves aparentemente opostas é uma mitologia importante: a viola contra a guitarra elétrica. Satisfatória apenas “a gregos e a troianos”, e televisionada em rede nacional, essa tensão se tornou quase um clássico futebolístico no campo da Música Popular Brasileira. De um lado, está o time da tradição – que encontra a escalação máxima com o elenco da “primeira MPB”, isto é, de artistas engajados com uma cartilha social à esquerda e ligados aos ritmos considerados folclóricos, tradicionais ou “verdadeiramente brasileiros”. Do lado adversário, está o time da “vanguarda” ou da antitradução, chave sob a qual caíram, primeiro, os membros da Jovem Guarda e, depois, parte dos bossanovistas e dos tropicalistas: artistas considerados transgressores, que, além de mesclar o nacional popular e o estrangeiro, muitas vezes sem comprometimento político-social e/ou folclórico, também demonstravam grande interesse na dinâmica mercadológica da indústria fonográfica.

Esse conflito, que em algum momento foi produtivo, depois de transformado em mito acaba por apaziguar as contradições, elegendo paradigmas condicionantes da análise e historicização de outras produções musicais.

Quando surgia algo novo, a crítica, na busca de uma compreensão, sempre associava o novo aos eventos ocorridos anteriormente. Assim, ficou fácil entender a Bossa Nova, olhando para o samba-canção; entender a Tropicália, olhando para a Jovem Guarda e para a canção de protesto. Mas não foi tão fácil entender o Clube da Esquina, posto ele trabalhar com sínteses que nem sempre eram perceptíveis a uma audição rápida. (VILELA, 2016, p. 132)

2.2. A literatura e a canção com histórias e objetivos em comum

Como mencionado anteriormente, foi estabelecida para a história da MPB uma perspectiva canônica, que condiciona sua narrativa e que independe das metodologias adotadas nos estudos da canção popular, o que afeta a história e a crítica da canção de maneira geral. Pensando que, no campo de estudos em literatura, os pesquisadores há tempos questionam os cânones – agrupamentos que se veem marcados por desejos muitas vezes ligados à manutenção de uma elite no poder –, um empréstimo que venha dessas abordagens pode contribuir para a desarticulação da dinâmica entre tradição e antitradução na história da música popular, uma vez que algo parecido aconteceu na tradição crítica literária. Por esse motivo, ainda que existam muitos estudos que questionam e problematizam as tradições críticas que sintonizam MPB e literatura, faz sentido levar a discussão adiante, não apenas porque a rivalidade entre tropicalistas e emepibistas nacionalistas-engajados tem implicações cujas discussões tocam a relação entre literatura e música popular, transcendendo seus discursos específicos, mas também porque a abordagem literária é a que mais interessa a este trabalho, e com a qual ele possivelmente mais contribui.

Um bom ponto de partida é estabelecer a similaridade das tradições, que faz com que ambas – historiografia e crítica literária e historiografia musical – compartilhem de um problema em comum, já relativamente superado para a produção acadêmica contemporânea sobre a literatura, mas ainda muito presente na formação de pesquisadores da canção popular. O vínculo está sobretudo na disputa entre uma visão realista (nacional e engajada) e uma visão vanguardista (de ruptura estética) para a história literária e musical. Essa relação de proximidade começa possivelmente com o fato de literatura e canção dividirem, segundo boa parte da crítica, um objetivo comum:

Se ao longo dos séculos XVIII e XIX coube prioritariamente à literatura ser o espaço de imaginação e debate sobre o nacional (cumprindo inclusive uma função “científica” antes da existência de estudos propriamente históricos e sociológicos), a partir do século XX, com a emergência da cultura das grandes massas urbanas, o futebol e a canção popular se tornarão cada vez mais protagonistas nesse processo. (OLIVEIRA, 2015, p. 18)

Parece claro que não se trata de uma cooptação forçada do musical pelo literário, mas antes uma troca produtiva para ambos os lados, que ao mesmo tempo em que expande a noção de literatura, dá legitimidade e poder para a canção popular se afirmar. Há que se considerar também que essa amarração é facilitada pela própria complexidade do objeto canção, proveniente de um sistema cultural heterogêneo, fruto de um saber alegre, temperado em um “caldeirão – mercado pululante em que várias tradições vieram a se confundir e se cruzar” (WISNIK, 2004, p. 178-179). Contudo, é preciso chamar a atenção para o fato de que essa ligação pela via de uma responsabilidade imaginária com a formação da nação e do povo brasileiro talvez seja um dos principais responsáveis por trazer, para o seio da historiografia da música popular, os conflitos que outrora se fizeram presentes na historiografia literária.

O problema se torna ainda maior quando a lógica de continuidade de tradições e objetivos acaba reforçando pontos problemáticos na construção de uma historiografia para a MPB e induzindo à exclusão ou simples redução das dicções nascidas fora de um eixo estético e ideológico específico (dando nome aos bois, daqueles movimentos e artistas que não se encaixam bem na polarização entre ser ou não ser “nacional”). O alicerce dessa separação entre quem merece ou não entrar para os livros de história está posto desde as “histórias definitivas da literatura brasileira” e vem carregado de noções teleológicas que objetivam – intencionalmente ou não – “afastar de sua exegese o fantasma da dependência e de grudar bandaidas (para usar uma feliz metáfora de Flora Süssekind) em nossa estilhaçada identidade cultural” (REIS, 1992, p. 9).

Certamente é um problema assumir que esses conceitos que orientaram a construção das narrativas hegemônicas da história da literatura moderna no país também operem no universo da música popular, já que a canção possui sua própria história e seus meios e instrumentos específicos. Por outro lado, onde a ausência teórica impera, o uso de metodologias externas vira prática comum, e, considerando a popularidade que as teorias literárias vinham conquistando no cenário acadêmico e intelectual no momento de modernização da música popular, a transposição de uma abordagem da literatura para a MPB pode ser compreendida até mesmo como um percurso previsível, dada a proximidade que os objetos firmaram entre si naquele período. A transposição traz consigo as limitações dos próprios conceitos e narrativas da

literatura – seu caráter teleológico, linear, progressivo e cumulativo, por exemplo. Assim, no tratamento historiográfico dado à música popular, a visão evolutiva que leva do lundu e do choro à Tropicália se justifica também enquanto uma herança literária, responsável por ordenar os elementos do conjunto ou, usando os termos de Acauam de Oliveira, dissimular a consistência deles.

2.3. Canção moderna: entre tradição nacionalista e ruptura estética

Entre os tantos embates teóricos que marcaram o universo literário entre as décadas de 1950 e 1980, nenhum participou com mais força da formação histórica e crítica de nossa canção moderna como aquele que se construiu entre um realismo estético e uma tradição da ruptura, mesmo porque essas duas escolas estão diretamente envolvidas na briga pelos paradigmas de construção da identidade nacional, seja pela via de sua afirmação ou pela intensa problematização dela. Por esse motivo, quando colocada sob a lupa, a história da canção popular também demonstra ser um laboratório para esse embate, que fica ainda mais evidente quanto é analisado o momento de modernização, já que Canção de Protesto e Tropicália reproduzem a repartição entre “nacionalistas” e “esteticistas”, sob as chaves emepibista e tropicalista. A título de rápido esclarecimento, em linhas gerais, o primeiro dos dois discursos literários tem como fundamento disciplinas como a antropologia e a sociologia, e busca construir uma história literária que coloca em evidência os aspectos sociais e econômicos do Brasil e do “povo brasileiro”, destacando sua aparição na literatura. A outra faceta, por sua vez, aparece como uma resposta à primeira e se vale do progresso enquanto revolução técnica e estética, pela via do rompimento com as linguagens do passado, propondo uma constante evolução enquanto progresso ou melhoramento, no sentido do objeto novo dar outro significado para os signos antigos.¹¹

¹¹ Para levar um pouco mais longe a exemplificação, em termos de registro histórico, quando diz respeito ao realismo estético, a literatura prioriza uma estética “voltada menos para a experimentação artística e mais para a análise e descoberta da realidade nacional, em que as artes e principalmente a literatura ocupariam um lugar de destaque” (PASINI, 2020, p. 769). Essa escola, ainda que remonte a períodos antigos da história literária, tem como marco fundamental o encadeamento proposto por Antonio Candido (1969; 2000), que leva do Romantismo e do Arcadismo aos Modernismos, sendo o Romance de 1930 o ápice de uma produção modernista brasileira. Agindo de forma suplementar (e contrária, em boa medida) a esse cânone social, está aquele produzido por uma perspectiva da “ruptura”, que começa por questionar a existência de uma linearidade para a tradição nacional, mas que busca também afirmar uma linha, ressaltando os aspectos estéticos e formais, e valorizando o caráter vanguardista das produções. Essa reviravolta tem como padrinhos sobretudo os intelectuais concretistas, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, e foi importante criticamente, pois sugeria/forçava a inclusão de autores antes apagados da historiografia e da formação da literatura brasileira, como, por exemplo, Gregório de Matos, Sousândrade, Oswald de Andrade (que tem lugar menor na visão de Candido) e outros vanguardistas e vanguardas, incluem o próprio Concretismo e, não estranhamente, o Tropicalismo.

No que diz respeito especificamente à tradição de leituras da música popular, frequentemente os críticos e teóricos da canção comentam que os trabalhos na área estão situados em três campos principais:

O primeiro, representado por pesquisadores como José Ramos Tinhorão, Hermano Vianna Jr. e Cláudia Matos, assume uma perspectiva antropológico-sociológica, de agenda implicitamente ideológica, sem referências musicológicas. Como esses estudiosos, o segundo grupo de pesquisadores também se apoia em critérios extramusicais para sua análise. Privilegia uma abordagem cultural e literária, nos moldes dos trabalhos de, entre outros, Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna. (...) Há ainda as publicações jornalísticas e (auto)biográficas [o terceiro grupo], assinadas, por exemplo, por Tarik de Souza, Lupicínio Rodrigues ou Ruy Castro. (OLIVEIRA, 2006, p. 323-324, grifos meus)

As pesquisas em música popular só passaram a fazer da multiplicidade seu mote principal muito recentemente, o que justifica a ideia (um tanto quanto dramática) de que os estudos literários contam com “um corpo de trabalhos historiográficos bem consolidado (...) e estudos de gênero, de movimentos e autores baseados em diversas metodologias específicas aos seus objetos”, enquanto a canção ainda vive uma espécie de juventude prolongada (TREECE, 2004, p. 332). É talvez por conta disso que, observando com mais atenção os autores e as obras citadas, fica evidente que o realismo estético está bem representado tanto pelo primeiro quanto pelo terceiro dos campos de pesquisa mencionados acima. Fazem parte dele numerosos estudos históricos e biográficos que, mesmo sem intenção, acabam por sustentar uma visão nacionalista e engajada da música popular, cujo conservadorismo e parcialidade passam pela suposta existência de uma origem verdadeira e legítima ou de uma verdadeira tradição para a cultura, de matriz declaradamente rural ou primitiva. “Estas bases de pensamento da Música Popular Brasileira ajudaram a constituir a tradição, foram filtros da memória e carregam em si as marcas de uma historicidade peculiar” (NAPOLITANO, 2002, p. 55-56), subscrevendo uma linha que leva do lundu e do choro ao samba, destes aos “sons do campo”, para então alcançar a Bossa Nova e a Canção de Protesto – filha primeira daquela. É ainda importante destacar que, ao longo da década de 1960, a perspectiva antropológica-social assumiu uma inclinação cada vez mais nacionalista no campo musical, que contribuiu para acirrar ainda mais os debates ligados à questão da “brasilidade” e da cultura na canção popular, e que transformou a Canção de Protesto no tipo principal de expressão musical moderna, contra a euforia do progresso técnico e da indústria cultural avassaladora, representada por grupos como a Jovem Guarda e a Bossa Nova *standard*.

Como o período de modernização da canção e de criação/aparecimento da MPB coincide com o das disputas estéticas próprias ao campo literário, a crítica ao nacionalismo do realismo estético alcança também a base da Canção de Protesto. Na realidade, talvez o fato de haver certa hegemonia do discurso nacional engajado na música popular de então tenha sido o que despertou o interesse de outros acadêmicos de letras, principalmente daqueles que se interessavam pelos fenômenos da cultura de massa e pelo desenvolvimento técnico e estético da poesia nacional. Nesse cenário, o elenco histórico principal – que, segundo Moraes (2000, p. 206), tinha seus elementos escolhidos de acordo com sua relação ou com a música erudita ou com a folclórica – passou por uma intensa modificação interna, resultante da resistência à hegemonia proposta por uma história de matriz social e realista. Era o caso de, portanto, não mais apontar o desenvolvimento social da Música Popular Brasileira, mas sim entender, a partir de uma abordagem cultural e estética, como evoluiu essa canção, mesmo que para isso fosse preciso incluir parte dela entre as vanguardas nacionais.

Foi então que a fase *standard* da Bossa Nova se transformou em uma musa da ruptura, porque não apenas era inspirada por e fazia parte de um cenário musical cosmopolita e do presente, como também não tinha a pretensão de dar continuidade direta e linear à tradição do samba. De alguma maneira, ela representava o ponto de partida da atualização histórica, tendo seus aspectos estéticos (no campo musical e no literário) ressaltados pela nova crítica da canção (NAPOLITANO, 2002, p. 55). Ao mesmo tempo que diminuiu o peso e a relevância de uma estética e de temas nacionais-engajados, a interpretação histórica que partia da Bossa Nova para trabalhar com a canção moderna representava também uma chance para artistas distintos se afirmarem musicalmente, escapando da cartilha prevista pelos críticos envolvidos com a Canção de Protesto. Além disso, em meio a toda essa confusão teórica, prática e histórica, a Tropicália e a própria Bossa Nova *standard* foram convertidas pela crítica e pela história da literatura em vanguardas de cunho também literário, o que, se não teve graves implicações para a história da literatura, impactou na história da canção popular, que costumava registrar os dois movimentos em oposição à visão nacionalista-engajada.

Por fim, o antagonismo entre nacionalismo e esteticismo na MPB se transformou em um cabo de guerra interessado principalmente no *quantum* de novidade os novos gêneros seriam capazes de oferecer para aquilo que seria a linha evolutiva da tradição, ao contrário de fomentar permanentes revisões no campo historiográfico musical. (VILELLA, 2016, p. 130) Desenrolando esse processo histórico que é levado adiante como uma disputa ideológica, é possível observar que o *telos* que vinha pela via do choro, do samba e do samba-canção, quando

desemboca na modernidade musical, parece encontrar o seu glorioso momento de modernismo, que circula nas tensões próprias à Moderna Música Popular Brasileira e coloca em evidência o legado da Bossa Nova, movimento carioca que dá margem para a discussão tanto da questão nacional quanto do fator modernização na música popular. Nesse sentido, tudo depende da afirmação daquele que seria o projeto capaz de dar continuidade à verdadeira tradição da canção popular, valendo-se de argumentos produzidos por todas as esferas – pela indústria cultural, pela crítica acadêmica, pelo biografismo e pelo jornalismo –, mas reescrevendo estruturas históricas pouco ou nada flexíveis.

Muitas vezes destacada, mas pouquíssimas vezes discutida, a briga entre emepistas nacionalistas-engajados e tropicalistas ganha, até hoje, destaque nas críticas e nas historiografias da música popular, e, orientados por elas, encontram-se pesquisadores já citados, como também contemporâneos. A recusa de se pensar criticamente os episódios envolvendo ambas as partes faz com que os grupos distintos que as compõem sejam frequentemente tomados ou como parte de um projeto nacional-popular à esquerda, ou como parte de movimentos de vanguarda poética, deixando em segundo plano sua especificidade no que diz respeito à produção musical, que, quando referida, apenas reforça perspectivas individualistas, românticas e/ou regionalistas.

Por conta disso, será retomada aqui a ideia apresentada agora há pouco: sobre a possibilidade de pensar o momento de modernização da canção como um Modernismo da Música Popular Brasileira, abertura teórica que está ligada, entre outras coisas, à facilidade e à frequência com que termos como “modernização”, “modernidade”, “Modernismo” e “moderno” se confundem no vocabulário historiográfico em geral (VELLOSO, 2010, p. 22). Uma leitura que segue nessa direção pode realmente ser interessante, pois as similaridades entre as narrativas para a canção moderna – sobretudo da segunda metade da década de 1960 – e as do Modernismo não apenas existem (forçadas ou não pela crítica e pela historiografia), como também são extremamente produtivas, o que leva em conta também a regularidade de empréstimos de conceitos de uma tessitura discursiva para a outra. A isso, podemos somar o fato de que, dentre os muitos momentos da história da literatura brasileira, é o Modernismo o período mais frequentemente escolhido como incubador de ideias-chave que dão acesso às portas da compreensão da MPB dos anos 1960 e 1970, fenômeno que está relacionado não só ao interesse dos concretistas pela canção popular, como também a suas tensões envolvendo os nacionalistas, produtoras de discussões a respeito da moderna canção popular, para a qual ainda havia uma falta de estudos específicos.

Por volta de 1967, 68, começamos a ter uma visão de necessidade de renovação da música popular. A necessidade de inserção de elementos que se afirmavam como definitivos em termos de influência nova, internacional, como os Beatles. A partir daí, o texto da nossa música passou a ter uma modernidade em termos comparativos, quer dizer, uma novidade em relação ao que havia antes. A forma passou a ser diferente.

Foi nessa época, por acaso, que chegaram às nossas mãos os trabalhos dos irmãos Campos, do Décio Pignatari, o pessoal da Poesia Concreta. Isso foi uma coisa de mão dupla. Tanto nós nos interessamos pelas coisas deles, como eles se interessaram pelas nossas.

(...) Então, a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música. (GIL apud SANT'ANNA, 2013, p. 209-210)

Ainda que essa proposição sobre a MMPB enquanto uma “Modernista Música Popular Brasileira” possa soar problemática a uma parcela da tradição crítica da canção – que já dá como relativamente ultrapassadas as leituras da música por vieses literários –, uma nova e aprofundada leitura do Modernismo literário brasileiro, se feita em sintonia com a canção popular, pode esclarecer e apresentar alternativas capazes de contornar a rigidez e a parcialidade construídas para as historiografias musicais, diminuindo ou pelo menos amenizando as lacunas no que diz respeito aos grupos e artistas que aparecem marginalizados nessa história.

2.4. Suportes modernistas para uma compreensão da MPB

Em linhas gerais, o Modernismo pode ser definido como um movimento inspirado nas vanguardas europeias do final do século XIX e começo do século XX, que teve como uma de suas premissas básicas o rompimento com características estéticas compreendidas como tradicionais e, também, a criação de poéticas que fossem ao mesmo tempo “modernas” e “brasileiras”. Sob o guarda-chuva dessa brevíssima definição, são abrigados incontáveis grupos e artistas, ligados às mais variadas artes, regiões e tempos, fazendo com que a expressão “Modernismo” passe por frequentes debates e visitasões, não sendo poucas as redefinições históricas que nascem disso. Nessa linha, acrescentar o fator “modernista” à Música Popular Brasileira pode auxiliar na recuperação daquele sentido quimérico mencionado anteriormente (BASTOS, 2009, p. 6) – principalmente no que se refere à canção dos anos 1960, tão caracteristicamente restrita ao embate da Canção de Protesto com a Tropicália.

É importante mencionar que já existem perspectivas modernistas literárias atravessando a crítica da canção do período mencionado, com fortes efeitos sobre sua historiografia. Uma que ganha certo destaque entre os críticos e historiadores da MPB é a ideia de linha evolutiva, cujas diretrizes são frequentemente transformadas em norma, embasando a organização de uma

história para a modernização musical do país. Foi Caetano Veloso¹² quem primeiro apresentou essa ideia, em meio a uma longa entrevista, feita no calor e entusiasmo que atravessavam a cultura e a política dos anos 1960 – e, apesar de enigmática, sua proposição vingou em boa parte dos livros a respeito da canção popular no Brasil.

A expressão linha evolutiva remete a uma característica própria da cultura ocidental, mais especificamente da modernidade. Nela estabeleceu-se uma relação extremamente particular com o tempo, principalmente no campo da arte, assentada na noção de ruptura. (...) O motor dessa tradição, que a impele indefinidamente para a transformação e para o futuro é a crítica. A crítica põe todo princípio em suspenso e constitui-se como o fundamento de um impulso que não enxerga outro horizonte a não ser o da perpétua transformação. (GRANATO, 2016, p. 224)

A linha evolutiva representou, portanto, um novo significante, extremamente significativo para a história da canção, àquele tempo dominada pela perspectiva nacional-engajada, sendo a base de um sistema de pensamento que procurava a constante atualização da canção, com a criação de uma especificidade do método de composição e que “se referia à necessidade de retomar um procedimento de criação musical baseado na seletividade da tradição, em função das demandas da modernidade” (NAPOLITANO, 2002, p. 69-70). Com isso, Veloso deu abertura não apenas para inscrever a vindoura e disruptiva produção tropicalista como continuidade das conquistas formais da Bossa Nova, “em oposição tanto as formas ‘folclóricas’ tradicionais quanto às formas alienadamente importadas, meras ‘cópias’ do padrão estrangeiro” (OLIVEIRA, 2015, p. 19), como também para fazer uma leitura da MPB em sintonia com as disputas vivenciadas na crítica literária daquele momento, uma vez que o debate também era pertinente à produção, por exemplo, dos artistas concretistas.

Inclusive, a figura de destaque no processo de compreensão e discussão da linha evolutiva e de suas consequências mais imediatas é Augusto de Campos, poeta e ensaísta ligado ao Concretismo, que junto de outros pensadores se encarregou de estabelecer um lugar de prestígio para certa canção que começava a se esquadrihar seguindo a lógica evolutiva de Caetano Veloso. Segundo o que Campos e seus parceiros de escrita propõem em *Balanço da bossa e outras bossas*, a criatividade e o fator crítico eram os aspectos principais daquela jovem produção, responsável por movimentar a MPB em direção à constante assimilação de novos valores, principalmente no que dizia respeito às mudanças pelas quais o espaço urbano e a sociedade passavam (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 2015, p. 75). Esse norte foi responsável

¹² Ele a apresenta em entrevista dada à *Revista Civilização Brasileira*, em 1966. Cf. *Revista Civilização Brasileira*, Nº 7, maio de 1966.

pelo estabelecimento de parâmetros – em termos de valores estético-musicais – que colocaram a Bossa Nova e, sobretudo a produção de João Gilberto, como desencadeadora da modernidade musical no Brasil, e cujos herdeiros mais relevantes seriam os Tropicalistas.

O consenso sobre essa linha evolutiva alcançou dimensões impensáveis, quase se misturando à própria definição de MPB, e aparecendo com força em comentários e pesquisas de músicos, acadêmicos e jornalistas. Mesmo o público geral acabou por reproduzir essa ideia progressiva na história da música popular, que “confere ainda hoje prestígio artístico a uma certa quantidade de canções, as quais constituem um sistema articulado de experiências estéticas com resultados comercialmente satisfatórios” (GARCIA, 2004, s/p). Nesse caso, é possível dizer que, pelo menos desde o estabelecimento da visão evolutiva para a MPB, passa a haver na história da música popular uma forte presença das questões literárias e, mais especificamente, das teorias de vanguarda, envolvendo sobretudo o Modernismo brasileiro.

Não são poucos os trabalhos que discutem a relação entre herança modernista e MPB, o que ganha ainda mais expressividade quando o objeto é a obra tropicalista, sobretudo por conta da apropriação que seus artistas fizeram de termos como “antropofagia”, de Oswald de Andrade. Porém, dentre os muitos estudos que se propõem a articular canção e literatura por essa via modernista, o trabalho de Santuza Cambraia Naves foi um dos que melhor elaborou os acertos, como também deixou antever os problemas. Sua obra ajuda a compreender a posição ocupada pela canção no cenário político, social e cultural dos anos 1960, e com toda certeza auxilia na construção de uma leitura para a modernização da música popular em relação ao Modernismo. Isso porque, aos olhos da pesquisadora, a MPB é uma arte de intervenção, análoga à literatura modernista da Semana de Arte Moderna, de 1922, o que está colocado em seu ensaio “A canção popular entre Mário e Oswald” (2010), e também em seu conceito de “canção crítica”.

A ideia principal do texto de Naves é fazer uma releitura das obras, mas principalmente da atuação dos poetas modernistas Mário e Oswald de Andrade, a partir dos quais ela desenvolve uma maneira curiosa de apreensão da MPB, que, apesar das perceptíveis relações com fontes literárias, pede uma especificidade metodológica e musical para seu estudo.¹³ Além disso, em seu trabalho, a pesquisadora traça um panorama histórico musical, no qual destaca que a canção popular urbana – e, mais especificamente, a Música Popular Brasileira – ficou

¹³ Considero importante mencionar aqui que Santuza Cambraia Naves, ainda que faça longas aproximações entre literatura e canção, não propõe uma análise que se restrinja ao aspecto literário das músicas discutidas em seus trabalhos. Na verdade, a autora considera indispensável levar em conta o aspecto musical, sem dissociá-lo do literário.

responsável por levar adiante o compromisso modernista de contribuir para a criação de um sujeito e de uma arte ao mesmo tempo brasileira e moderna. A fim de justificar essa perspectiva, a autora cria uma associação direta entre a MPB e os poetas da São Paulo dos anos 1920, destacando que os artistas de ambos os momentos assumiram uma postura “interessada” e debochada – a que ela chamou de “crítica” ou de “canção crítica” –, responsável por embaralhar *arte e vida* no campo da cultura. Ainda segundo suas considerações, os “compositores críticos” são sujeitos que marcaram o período de desenvolvimento da MPB, estando atentos e atuantes na realidade brasileira e nos projetos nacionais, como outrora fizeram os artistas ligados à Semana de Arte Moderna. Isto quer dizer que o conceito de canção elaborado por ela é construído pela via da comparação de obras, mas também pela assimilação de um legado comportamental modernista com relação ao panorama histórico e cultural brasileiro.

Mário deixou como herança um modelo edificante, sério, e uma visão da arte como empreendimento didático e construtivo; Oswald, por outro lado, manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas. O que os dois tinham em comum era a consciência da necessidade de intervir na vida pública, de não apenas produzir obras literárias, como também defender posições ideológicas, de não se fechar na “câmara escura” da arte, porém participar dos grandes debates do momento. (NAVES, 2015, p. 47)

Antes de entrar nos limites de sua leitura, é preciso dizer sobre o mérito maior do trabalho de Santuza Cambraia Naves, ou seja, a recuperação e redimensionamento do conceito de “música interessada”, apresentado pela primeira vez no *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade (1928; cf. ANDRADE, 1972), que dá suporte à ideia de “canção crítica” formulada pela autora. Pensando que, no caso específico da “música interessada”, o modernista destaca não apenas seu aspecto erudito, como também demonstra um grande interesse pelo que há nela da cultura popular, ligada à realidade campesina e folclórica, colocar ao seu lado o cenário urbano e suas conquistas ideológicas e fono-tecnológicas conduz não apenas a um refinamento do pensamento marioandradino, como também a um avanço para a crítica musical, já que a canção popular é perpassada por esses “progressos” discursivos – dos movimentos estudantis revolucionários – e técnicos – das grandes gravadoras e da chegada e popularização do rádio e da televisão. Além disso, a lembrança e remissão à obra de Oswald de Andrade é complementar às ideias de Mário, porque – ainda que o primeiro não tenha produzido ensaios sobre a música brasileira – suas concepções sobre a *antropofagia* e a poética nacional encontram ecos fortes na canção popular, mesmo aquela que está fora da chave oswaldiana dos tropicalistas. Esse detalhe também é discutido por Augusto de Campos no que tange à linha

evolutiva, que inclusive é uma das referências para a discussão do aprimoramento especificamente estético de uma música popular que se quer moderna e brasileira.

2.5. O paradigma de 1922 na canção moderna brasileira

Entre os pontos que Santuza Cambraia Naves não chega a discutir com profundidade em seu ensaio de 2010 está a intervenção e atuação de várias frentes (acadêmica e midiática, principalmente) no processo de definição de gêneros e divulgação de obras a nível nacional e internacional. Ainda que o descreva, ela não discute e problematiza o fato de a indústria fonográfica e os movimentos estudantis contra a ditadura participarem crítica e ativamente do registro historiográfico da música popular, apontando aqueles que seriam os elementos “indicadores de uma escuta que se pretendeu emular para o estabelecimento de um referencial ou novidade estético-musical” (DANTAS, 2016, p. 36). A autora entra em sintonia com certa tradição e se deixa levar, participando da canonização da Bossa Nova e dos embates entre Canção de Protesto e Tropicália, grupos musicais que inclusive sustentam suas hipóteses sobre as heranças do Modernismo na moderna canção brasileira, já que foram eles os herdeiros dos dois Andrade do Modernismo (NAVES, 2015, p. 47).

Como apresentado antes, a pesquisadora elege como parecidos, mas sobretudo como herdeiros de Mário de Andrade, os “mentores da ideia de MPB” – aqui incluídos Chico Buarque, Edu Lobo, os integrantes do *Show Opinião*, entre outros. Músicos que, segundo afirma, refletem as “características musicais da raça”, encontradas na música folclórica ou em outras formas não contaminadas pelo processo de modernização (NAVES, 2015, p. 42-43). Enquanto isso, os artistas que questionam esse modelo nacionalista, para o qual “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social” (ANDRADE, 1972, p. 4), são vistos como os filhos das ideias de Oswald de Andrade, identificados mais objetivamente aos grupos bossanovista e tropicalista (NAVES, 2015, p. 44). É justamente nesse ponto que parece haver o maior tropeço, pois Naves basicamente restringe as discussões não apenas àqueles pontos de destaque da história musical brasileira, mas também centraliza o Modernismo de São Paulo, propondo um espelhamento que reafirma, a um só tempo, uma hegemonia do paradigma de 1922 na historiografia da literatura e também na história da música popular.

Mas é preciso considerar aqui a especificidade desse problema que alcança a teoria de Naves, porque ele acaba sendo norma na tradição crítica da literatura brasileira: uma interpretação do Modernismo restrita à sensibilidade literária produzida em um acontecimento único, a Semana de Arte Moderna, que faz com que muitas correntes de pensamento e de

formulação das tensões entre a condição nacional e a modernidade sejam ignoradas ou minorizadas em detrimento dessa. Cabe lembrar também a relação entre o Modernismo de São Paulo e as disputas poéticas e ideológicas das quais Augusto de Campos participou, que tiveram como consequência a construção de uma história literária que oscila entre nacionalismo e ruptura estética, perspectivas que, mesmo em desacordo, estabeleceram uma espécie de estilística para a literatura nacional, capaz de atender em boa medida aos anseios de ambas as partes.¹⁴ Na passagem do Modernismo à canção, a crítica costuma incorporar esses paradigmas, requalificando oposições tradicionais de sua história e reforçando a “dialética de uma fantasia”¹⁵ da própria MPB.

É importante destacar, no entanto, como no caso específico da historiografia literária há um crescente movimento de reinterpretação do Modernismo e de suas bases, que visa a desestabilizar e deslocar as percepções canônicas que atribuem à Semana de Arte Moderna e ao ciclo paulistano seu estatuto heroico (VELLOSO, 2010, p. 26). O período que corresponde às décadas de 1950 a 1980 foi uma primeira prova histórica disso, pois aquelas décadas contaram com importantes gerações de literatos, que procuraram enfatizar a diversidade cultural brasileira, fomentando uma percepção mais fragmentada e múltipla acerca não apenas do Modernismo, mas também de uma tal “brasilidade”. Por mais que esse movimento de desconstrução seja ainda mais forte nos tempos atuais, suas contribuições não ganham tanto destaque entre os estudos da canção, pelo menos não na tradição crítica que se baseia em critérios culturais e literários. Ao contrário disso, o que acontece em grande medida é uma perpetuação crítica e historiográfica de uma canção moderna dividida entre engajados e tropicalistas, que abraça a pobreza teórica e a consagração por via dos caminhos fáceis da literatura, fomentando apenas deslocamentos sutis dos “movimentos principais”, mas pouco transformativos em seu tratamento. Dizendo de outro modo, não há na historiografia literária-musical uma significativa ampliação e questionamento do que já foi estabelecido para seu período de modernidade/modernização.

¹⁴ A centralização da Semana é recheada pela desafinação e aproximação entre viés experimental e preocupação social, na medida em que o evento ocorrido em fevereiro de 1922 é compreendido como gatilho para o aprimoramento de ambas as perspectivas, sendo a poesia de seus protagonistas uma prova escrita disso. Sobre os trabalhos de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade é dito, por exemplo, que, “por um lado, exploram a fundo as conquistas formais das vanguardas artísticas europeias; por outro lado, produzem uma poesia por meio da qual se poderia refletir sobre as transformações sociais que ocorriam no país” (CORDEIRO, 2006, p. 297).

¹⁵ A expressão é de Acauam de Oliveira e se refere à maneira como a crítica propõe polarizações e esquematismos fáceis (vanguarda *versus* tradição; nacional *versus* moderno etc.) na leitura feita sobre a produção musical dos anos de 1960 a 1980. (cf. OLIVEIRA, 2015, p. 12)

Mas, se há uma problematização tão intensa e constante do Modernismo em seu sentido estrito no campo especificamente literário, que faz ver outras sensibilidades e possibilidades poéticas que escapam ao paradigma de 1922, o mesmo pode ser feito com a canção popular. E, para isso, é possível adotar inclusive o mesmo procedimento usado por Santuza Cambraia Naves, que escolheu os poetas Mário e Oswald de Andrade como portadores de uma semente que encontrou solo fértil entre os músicos de protesto e tropicalistas das décadas entre 1950 e 1980. Nesse caso, o lugar ocupado na história da canção popular pelos artistas envolvidos com o Clube da Esquina está em uma frequência similar à do lugar ocupado pelos escritores do movimento modernista de Belo Horizonte, que ocorreu na primeira metade do século XX.

O movimento mineiro/belo-horizontino, com suas várias frentes, está entre as vertentes do Modernismo que ganharam valor e visibilidade nos últimos anos e que passaram a ser lidos em sua especificidade, por pesquisas que procuram demonstrar como “embora estimulado pelos acontecimentos de São Paulo, o modernismo teria conhecido em Minas uma dinâmica própria, ou melhor, um ponto de equilíbrio em que se combinavam a ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário” (MARQUES, 2011, p. 21). Assim, considerando que os músicos e letristas mineiros também apresentam uma produção musical aparentemente minorizada em termos historiográficos tradicionais – sobretudo se vista em relação à Canção de Protesto e à Tropicália –, a ideia aqui é pensar sua produção como uma canção moderna de província, tomando como base o conceito de modernismo de província, apresentado por Ivan Marques em seu livro *Cenas de um modernismo de província* (2011).

3. UMA CANÇÃO MODERNA FEITA NA PROVÍNCIA?

Relembro aqui que, desde os anos de 1990, é crescente o movimento de afirmação da estética e da subjetividade do Clube da Esquina, seja enquanto um coletivo musical paralelo ao Tropicalismo, ou simplesmente como a materialização estética de relações de amizade, ideologicamente marcadas, que se desenvolveram principalmente na cidade de Belo Horizonte. Essa projeção, que envolve inúmeros articuladores, entre artistas, pesquisadores e fãs, está diretamente relacionada ao lugar ocupado pelo Clube naquilo que se consolidou como uma história tradicional da MPB. E, no que diz respeito à historicização da canção da década de 1960, o polo musical que se desenvolveu em Minas Gerais parece ser apagado ou menosprezado, em relação a grupos e artistas radicados principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, atribuindo-se aos mineiros uma função histórica deslocada e, em alguma medida, menor.

Na visão de Sheyla de Castro Diniz, falar em Clube da Esquina no cenário do fim dos anos 1960, com intenções de inscrevê-lo nos debates que envolvem o Tropicalismo e a Canção de Protesto, representa, no mínimo, uma “ideia fora do lugar” (DINIZ, 2010, p. 20-21). Por mais que tenha deixado a expressão grifada em seu texto, não parece haver no trabalho de Sheyla Diniz uma retomada direta do conceito “fora do lugar” proposto por Roberto Schwarz, no célebre ensaio “As ideias fora do lugar” (1973). Ainda assim, a aproximação com o trabalho do crítico torna-se inevitável e pede uma rápida interpretação. Possivelmente, ao se valer dessa ideia, a pesquisadora quer dizer que aproximar o Clube da Esquina dos embates entre Tropicália e Canção de Protesto representa uma distorção do conflito em si mesmo e de suas interpretações, de maneira a oferecer uma base crítica mais sólida para os mineiros, isto é, uma leitura que os coloca convenientemente em sintonia com os grupos de maior destaque no período.

Diniz discorda da aproximação entre artistas mineiros, tropicalistas e de protesto sob o ponto de vista de que o Clube da Esquina não representa – como os outros – um movimento musical,¹⁶ como também aponta para o caráter ainda germinal de sua estética, que só encontrou

¹⁶ Uma das principais discussões de Sheyla de Castro Diniz em sua dissertação é justamente sobre essa frequente confusão, que coloca o Clube da Esquina como um *movimento musical* que perdeu uma suposta disputa com o Tropicalismo. Para a pesquisadora, o Clube não constitui um movimento, como a Tropicália ou a Bossa Nova, mas antes pode ser entendido como uma formação cultural específica que, com toda certeza, tem incontáveis diferenças com relação aos projetos musicais e literários dos movimentos com que frequentemente é comparado. (Cf. DINIZ, 2012, p. 13-22)

o tom a partir do álbum *Milton* (Odeon, 1970), e que se consagrou definitivamente no elepê duplo *Clube da Esquina*, lançado em 1972. Porém, abrir mão dessa leitura histórica comparativa entre mineiros e demais compositores e letristas contribui justamente para uma centralização de determinados grupos musicais, que fica ainda mais forte nas discussões de uma primeira etapa da MPB. Considerando que todos eles – tropicalistas, músicos engajados, mineiros e outros – participam ativamente das transformações próprias à canção moderna no Brasil, não há justificativa para o alijamento de uns em função de outros, em qualquer que seja o período. De todo modo, para colocar as ideias no lugar e dar conta da instabilidade, ou mesmo da abertura, da estética Clube da Esquina que se desenvolveu nesse período inicial é necessário encontrar modos de leitura mais adequados do que os que a própria historiografia da MPB já oferece.

Mas antes de seguir por essa direção, é preciso destacar aqui um fenômeno muito particular do apagamento do coletivo artístico de Minas Gerais: o desaparecimento da produção que é majoritariamente coletiva em função de um ícone específico, cuja *persona*, no entendimento da crítica e da historiografia, catalisa os anseios de uma geração e de uma formação cultural feita em território mineiro, passível de inscrição no cânone musical. Na poesia, por exemplo, esse lugar é ocupado por figuras como a de Carlos Drummond de Andrade, enquanto, na canção popular, é Milton Nascimento quem assume a posição. Artistas cujas obras – ainda que, por conta da sua relevância e complexidade, atraem os olhares para uma realidade regional – participam da manutenção da condição *outsider* dos coletivos dos quais fizeram parte, uma vez que são sempre eles, e não outros, os destacados nas pesquisas.

Destacar um único mineiro, sem considerar o caráter coletivo de sua produção, é uma constante histórica que pode ser associada ao fato de os artistas se organizarem de maneira difusa e informal, sem uma oficialização evidente de projetos externos ou internos aos integrantes, como manifestos, cartilhas etc. Pode ser relacionado também ao deslocamento frequente que a “gente mineira” faz, saindo da região para encontrar lugar em outros centros culturais e econômicos do país, ainda mais quando estes fervilhavam culturalmente. Assim, para pensar no caso específico de Drummond e de “Bituca”, por mais que Minas Gerais seja um tema frequente em suas obras, parte de sua produção foi feita nas grandes metrópoles, nas quais também se concentravam os maiores veículos de comunicação e também onde as academias operavam com mais força.

Por fim, o alijamento dos grupos de Minas e de outras regiões do país está diretamente amarrado à dificuldade que a historiografia parece encontrar para alocar suas estéticas sob

conceitos inadequados para eles, justamente aqueles que normalmente determinam a construção de uma história literária e musical em sentido mais amplo. Por esse motivo, é preciso inventar ou se apropriar de outras literaturas para iluminar e, quem sabe, melhor inscrever as estéticas “menores” em meio ao cânone.

3.1. O Modernismo em Minas e seus imbricamentos históricos

Lembrando a aproximação já tradicional entre a Música Popular Brasileira e o Modernismo literário, e pensando que as teorias da canção não contam com tantos estudos que questionam a estabilidade dessa articulação histórica, um trabalho que se propõe a desconstruir certa estrutura da história da MPB nos anos 1960 e 1970 pode se valer também daquilo que já foi produzido acerca dos movimentos modernistas no Brasil, mas principalmente das críticas que procuraram reinterpretá-los e entender seus desdobramentos nas bordas dos eixos hegemônicos. Tendo isso em mente, em uma associação apressada, é possível dizer que a Bossa Nova e seus consequentes desdobramentos em Canção de Protesto e Tropicália – enquanto gêneros de canção popular brasileira e moderna – repetem uma espécie de hegemonia histórica que também é encontrada no Modernismo da Semana de Arte Moderna, com Mário e Oswald de Andrade. Em outro ponto desse mesmo esquema de semelhanças, o lugar ocupado pelo Clube da Esquina é o de um modernismo de província, seguindo aqui as nuances que o termo tem nas proposições de Ivan Marques a respeito do movimento modernista em Minas Gerais, em seu livro *Cenas de um modernismo de província* (2011).

Por que utilizar tal perspectiva para ler uma estética como a do Clube? A sua sonoridade não é também dependente (ou inspirada) pela Bossa Nova e pelo *cool jazz*, contando também com doses de engajamento social e de antropofagia, presentes nas obras de Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e de seus tantos parceiros? Se o Clube da Esquina já é, na visão de muitos, uma formação cultural de grande prestígio na MPB, por que pensá-lo como uma canção moderna de província, e não de um ponto de vista generalista e simplesmente moderno? São todas perguntas válidas, uma vez que não há dúvidas de que é possível encontrar na produção que compõe o acervo do Clube da Esquina elementos poéticos adequados a uma leitura que a amarre às proposições de Mário e Oswald de Andrade, um discurso inclusive muito frequente para a leitura da canção popular. No entanto, discutir o lugar da estética do Clube a partir do paralelo com o modernismo de província aparenta ser um caminho com possibilidades mais interessantes, por conta das afinidades entre a produção literária do coletivo mineiro modernista e a produção musical dos membros do Clube, como também entre as situações históricas de

ambos, que criaram poetas e artistas de destaque, mas que têm sua história representada com certa dificuldade, estando frequentemente ausentes dos manuais e historiografias literárias e musicais.

Gostaria de asseverar com isso que a categoria aqui escolhida como pedra angular será usada como correspondente direta não apenas para a estética Clube da Esquina, mas principalmente para trabalhar com a condição histórica das obras que a representam (ou sua marca dentro de uma história musical nacional). Importa dizer também que essa ênfase nas narrativas não está desprendida da análise poética e musical, e que será tomado todo o cuidado para não se propor leituras que se prendem exclusivamente às ferramentas literárias utilizadas na observação do Modernismo na literatura, o que implicaria a produção de uma leitura ainda mais limitada – e, em alguma medida, rasa – da poética que representa o Clube da Esquina. Seguir por esse caminho poderia criar uma leitura capaz de enevoar ainda mais as diferenças entre os projetos encabeçados pelos artistas envolvidos com o Modernismo em Belo Horizonte e aqueles elaborados sob a alcunha do Clube, o que não é a intenção aqui.

Por fim, outro aspecto que deve ser apontado é a desconsideração ou tangenciamento evidente das ideias de pós-Modernismo e pós-modernidade, frequentemente associadas às décadas de 1960 a 1980, no Brasil. Essa, com toda certeza, é uma das limitações deste trabalho, ainda que eu esteja ciente de que o grupo artístico de Minas Gerais está inscrito no discurso pós-moderno, marcado pelo ocaso das vanguardas e pela reformulação de problemas a respeito do período moderno, como bem pontuou Silviano Santiago (2019, p. 459). Reafirmo aqui, ainda assim, a importância de elaborar este trabalho, mesmo sem me atentar para a questão dos pós-Modernismos, uma vez que analisar a sonoridade do Clube da Esquina sob uma perspectiva modernista contribui para a desestabilização de uma visão tradicional da Música Popular Brasileira, além de ser parte importante de um processo de reelaboração crítica,

(...) marcado pela emergência de diversos tipos de contestação sobre o caráter efetivamente moderno do modernismo brasileiro, sobre os limites formais desse movimento e ainda sobre a posição central de certos grupos e regiões do país na construção de um discurso canônico, ao mesmo tempo em que [há] tentativas de se repensar, de maneira mais matizada, o alcance e a especificidade de tais produções no país. (SIMIONI, 2013, p. 2)

3.2. Problema de vocabulário: por que “de província”?

Considerando o elo entre Modernismo e MPB – mas sobretudo a forma como ambos se desenvolveram especificamente em Minas Gerais –, será possível pensar uma canção moderna

de província, aos moldes do Modernismo provinciano? O uso da palavra “província” não seria uma reafirmação da centralidade de grupos como, por exemplo, a Tropicália dentro da história musical? A divisão entre províncias e metrópoles, à primeira vista, acaba de fato por hierarquizar o fragmentado momento vanguardista em solo nacional, na medida em que sugere que as províncias são devedoras, em muitos casos imitando a metrópole ou as proposições de um centro hegemônico, no caso modernista, radicado em São Paulo. Porém, a partir de uma larga exposição crítica das muitas feições provincianas que o Modernismo encontrou em solo brasileiro, Ivan Marques tenta fazer em *Cenas de um modernismo de província* com que esta palavra – província –, de carga semântica frequentemente negativa, opere em sentido diverso, compreendendo o termo como um tipo específico de relação com a modernidade, cujo traço distintivo seria a negação do atraso nacional, simultânea a um apego às tradições consideradas regionais, locais e provincianas. Em seu panorama, o autor comenta a importância de se tomar as obras dos artistas como objeto principal de análise, pois são elas que permitem medir sua modernidade, “e não a leitura de manifestos e artigos de ocasião, quase sempre carregados de retórica e compromisso” (MARQUES, 2011, p. 24), traço que pode ser considerado um ganho expressivo em relação às metodologias empregadas no estudo dos modernismos brasileiros, frequentemente históricas, antropológicas e sociais.

O que não chega a ser comentado pelo autor é a existência subterrânea de um paradigma modernista inspirado nas proposições que envolvem a Semana de Arte Moderna, capaz de estabelecer qual projeto ou poeta pode receber a alcunha do Modernismo. Sendo assim, ainda que reconheça a existência de uma longa tradição que procura questionar o movimento que envolve os artistas de 1922, Marques aparentemente reproduz a ideia de que o credo modernista, que chegou ao Brasil pela matriz vanguardista europeia, desenvolveu-se primeiro na cidade de São Paulo, para só depois se disseminar em solo nacional (MARQUES, 2011, p. 9). Esse é talvez o calcanhar de Aquiles da tentativa de Marques com relação à legitimação dos modernismos chamados de modernismos de província: eles têm lugar central em sua formulação, mas os paulistas permanecem como o distante farol, sendo os projetos provincianos iluminados conforme se aproximam ou se distanciam de um ideal engendrado desde a Semana de Arte Moderna. Em outras palavras, a divisão que o livro propõe é entre *o Modernismo* e *os modernismos de província*.

Apesar dessa contradição, Ivan Marques parece evitar, tanto quanto pode, tratar o Modernismo que se manifestou na Semana de Arte Moderna como parâmetro para entender outros modernismos. Na verdade, o autor vale-se de conceitos extraídos do próprio modernismo

da província belo-horizontina, emprestando termos das obras poéticas para entender a experiência moderna compartilhada pelos modernistas mineiros – que são o foco de sua discussão. Assim, ao mesmo tempo em que reconhece a ficcionalidade que atravessa uma noção como mineiridade, pensada como fundamental para a estética desenvolvida na região, ele encontra nessa ficção distinções importantes entre as práticas vanguardistas feitas em Minas Gerais e as que eram empregadas pelos paulistas, diferenças essas que certamente passam pela escolha de signos e de posições identitárias distintas.

A importância de pensar a província fora de sua lógica de disputa com a metrópole é dar margem para se pensar o provincianismo não como atraso em relação a São Paulo, mas como uma ferramenta para a subdivisão do espectro cultural modernista no país, sem correr o risco das simples hierarquizações, e deixando de lado quaisquer perspectivas saudosistas ou bairristas, que pretendem trocar seis por meia dúzia, ou paulistas por outras identidades regionais. Na prática, isso tornaria possível pensar inclusive o suposto berço vanguardista da Semana de Arte Moderna como provinciano, quer dizer, como parte de um Modernismo à brasileira, que considera informações locais para construir sua própria interpretação da modernidade emergente: a mudança do cultivo de café para a indústria; a modernização do espaço urbano na capital paulista; a intensificação das desigualdades sociais, geograficamente planejadas; etc. – traços que aparecem com força nas obras poéticas de Mário e Oswald de Andrade, como também nas artes plásticas de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Esse tipo de leitura pode funcionar, pois a palavra província, junto à palavra Modernismo, vem escancarar um paradoxo importante à compreensão das vanguardas no Brasil: trata-se de uma formulação estética entre a *fragmentação* e a *unidade* cultural, estando a primeira ligada a uma especificidade local – calcada, no caso de Minas Gerais, nas diversas tradições do estado – e, a segunda, a uma visão mais globalizante do nacional moderno, sob a qual poéticas distintas recebem os nomes de Modernismo. As muitas províncias, por isso, não precisam ser pensadas em termos negativos e tampouco em termos superpositivos: deixam de ser compreendidas como simples formas paralelas a um discurso central da história literária – nacional e internacional – para se transformarem em múltiplas vertentes de um Modernismo em sentido amplo, o qual, é sabido, encontrou dinâmicas próprias em cada região, ao mesmo tempo que pôs de lado as fronteiras territoriais e simbólicas, em uma união pela fragmentação da suposta integridade cultural brasileira.

3.3. Cenas de uma canção moderna de província

Por mais que a estratégia usada por Ivan Marques em *Cenas de um modernismo de província* tenha algumas limitações conceituais, ao propor uma leitura certamente invertida – colocando o modernismo de província de Belo Horizonte em primeiro plano, a fim de analisar alguns de seus autores –, o pesquisador contribuiu para um melhor entendimento da história do Modernismo brasileiro, e, mais particularmente, das diferenças entre a vanguarda belo-horizontina e as de outras regiões. É inspirado pela pesquisa desenvolvida por ele – e também pela própria conveniência de sua referência específica à produção modernista da capital mineira – que proponho aqui uma leitura da música feita pelo Clube da Esquina em paralelo, ou até mesmo como um desdobramento do modernismo de província. O ganho na utilização desse tipo de abordagem é que, além de problematizar os esquemas que ofuscam a diversidade dos estilos que compõem a moderna música nacional, ela também torna possível perceber o cruzamento entre matéria local e cosmopolitismo por parte de uma suposta província, evidenciando diferenças fundamentais entre os muitos sotaques da canção popular e fazendo mais densa e complexa a própria ideia de MPB, se comparada à forma como frequentemente é retratada em suas histórias. Dizendo de outro modo, uma discussão mais prolongada sobre aquilo que Marques chamou de modernismo de província ajuda a compreender com mais clareza as relações de poder que envolvem a sonoridade do Clube da Esquina e os movimentos canônicos da MPB.

Mas o que, afinal, é o modernismo de província? Em termos rápidos, para Ivan Marques, esse tipo de modernismo é fruto da assimilação que as diversas constelações provincianas ou regionais fizeram de um credo modernista generalizado – e que, supostamente, chegou primeiro a São Paulo (MARQUES, 2011, p. 9). Nessa linha, o modernismo de província pressupõe a existência de um padrão ou discurso que se pretende universal, de um modelo normativo ou caráter regulador, que inclusive torna possível a existência de uma posição descentralizada. Esse lugar hegemônico é ocupado, no caso brasileiro, pelo modernismo de São Paulo, o que, como dito antes, foi colocado em questão por diversas pesquisas sobre o modernismo no Brasil.

No caminho que Ivan Marques adota, esse lugar de centralidade é preenchido também pelo próprio discurso vanguardista internacional – marcado por um cosmopolitismo desenraizado e por anseios de renovação via revolução –, que encontraria, nas regiões periféricas da Europa e dos Estados Unidos, suas dinâmicas provincianas. Isso não quer dizer, contudo, que o modernismo de província tem sua especificidade determinada em função de uma recusa quanto às frentes modernistas canônicas, e tampouco que ele é entendido como um

espelhamento ou uma imitação do movimento em sentido amplo. No que se refere especificamente a Minas Gerais, por exemplo, os poetas provincianos são sujeitos marcados por uma forma particular de lidar com a “angústia moderna” – vivenciada por aqueles que assistiam o país agrário se transformar em sociedade industrial –, que se expressavam a partir das diversas tentativas de “acertar o passo com a modernidade literária, sempre deixando ver seu caráter conflituoso” (SCHEFFEL, 2013, p. 360), isto é, deixando transparecer o passado da literatura e do estado mineiro, que fora, de alguma maneira, perdido – no sentido de ser deixado para trás ou superado – mas também idealizado.

Somente com essa rápida definição, já é possível estabelecer uma primeira hipótese quanto a existência de uma canção moderna que funcione sob o paradigma da província. Na historiografia da MPB, a Bossa Nova é alocada em uma posição de centralidade – um gênero divisor de águas para a canção popular, que orienta os elementos de seu vasto conjunto.

A bossa nova tem sido cada vez mais descrita como o momento na história da canção em que a matéria musical brasileira foi modernizada a partir de seus próprios pressupostos, realizando enfim a síntese entre modernidade e tradição buscada tanto por cancionistas mais antigos como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, quanto por jovens artistas como Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Nara Leão e Leny Andrade. É certo que tal interpretação conviveu com diversas outras ao longo da história, como a de Tinhorão, que considera o movimento uma deturpação do samba mais autêntico, mera variedade de *latin jazz*. Contudo já faz algum tempo que a interpretação hegemônica coloca João Gilberto como um marco alquímico, capaz de transformar profundamente a matéria popular da canção brasileira sem a descaracterizar, encontrando o seu sentido mais íntimo e profundo na medida em que alça voos em direção à universalidade. (OLIVEIRA, 2015, p. 21-22)

Essa consagração da Bossa Nova está ligada a uma sobreposição de fatores, que envolvem desde a “preservação de sua batida na segunda fase da Bossa Nova, a partir de 1964, quando não mais se canta como [João Gilberto] e se produzem músicas de protesto” (GARCIA, 1999, p. 78), até a “linha evolutiva da Tropicália, conceito de Caetano Veloso para definir ‘a retomada da tradição da música brasileira (...) na medida em que João Gilberto fez’” (GARCIA, 1999, p. 78). Seguindo por esse caminho, é possível ler seus desdobramentos e sua legitimação ou, melhor dizendo, a generalização de seu modelo formal, a partir de uma dinâmica que cria centros e periferias, como ocorreu com o discurso modernista. Sobre isso, o ponto chave é a constituição de uma tradição para a música popular, baseada em procedimentos estético-musicais que rejeitavam outras tradições (sobretudo as que adotavam uma poética do excesso) e que procurou estabelecer paradigmas mais determinantes e mais modernos do que os vistos até então na história da canção brasileira (NAVES, 2010, p. 26). Depois disso, orientando-se

por uma lógica de continuidade e filiação, prevista na composição de uma linha evolutiva da canção, prescreve-se sempre uma proximidade com a sonoridade de João Gilberto e seus pares, requisito mínimo para que um movimento, artista ou grupo (de onde quer que seja) faça parte da guinada modernizadora da música nacional.

Não é nenhuma novidade a ideia de que, uma vez estabelecida, a Bossa Nova passa a ser assimilada por diversas regiões e grupos de artistas nacionais, e que a própria MPB produzida sob a alcunha de Clube da Esquina faz parte da paradigmática popularização do modelo brasileiro e moderno da matriz bossanovista. Por outro lado, como mencionado nos parágrafos anteriores, há uma espécie de espectro avaliativo, que valida os movimentos e artistas da MPB a partir de sua distância ou proximidade com relação ao formato da bossa. Então, ainda que compartilhem similaridades no processo de composição e que tenham se inspirado na Bossa Nova, os músicos que compuseram o Clube diferem principalmente no resultado final, propondo estruturas musicais diferentes da elaborada pela veia *standard* da bossa, em termos temáticos e sonoros, que registram uma especificidade, isto é, uma dicção provinciana.

Mas, se é a Bossa Nova que ocupa esse lugar de centralidade no que se refere a um modelo formal de canção popular, por que os movimentos da Canção de Protesto e da Tropicália não podem ser lidos pela chave do modernismo de província? Na verdade, não há impeditivo direto quanto a isso – e, possivelmente, uma leitura que seguisse por esse caminho revelaria aspectos interessantes de ambos os movimentos, em suas apropriações e distanciamentos do berço bossanovista. Porém, é sempre importante destacar que em termos historiográficos esses dois gêneros (como por vezes são tratados) compartilham um lugar de destaque ao lado da Bossa Nova, sentando-se à sua mesa e ajudando a lapidar aquilo que viria a ser o padrão para a MPB: um modelo formal ligado a um projeto cultural de “resistência” à esquerda e, por outro lado, um veículo de dinamização da economia (e da cultura) brasileira (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Isso acontece apesar de serem, ao seu próprio modo, também sonoridades provincianas em relação ao modelo *standard*, porque, por mais que formulassem padrões musicais divergentes, desrespeitando tímbrica e ritmicamente a corrente “central” da MPB, a Canção de Protesto e a Tropicália se inscreveram em uma lógica de continuidade da bossa.

Por outro lado, aqueles grupos e artistas que não validaram nem os padrões sonoros e nem a própria matriz bossanovista na posição central receberam um tratamento historiográfico parcial, redutivo, e foram muitas vezes lidos pela chave do regionalismo. Com isso, quero dizer que, em termos formais, uma leitura pela via do modernismo de província é possível e desejável para a Canção de Protesto, bem como para o movimento Tropicalista (assim como é para toda

e qualquer MPB que se distancia de um formato que possa ser relacionado à Bossa Nova), mas que, no que diz respeito à historiografia da Música Popular Brasileira, os dois coletivos artísticos já estão muito bem representados e já foram amplamente discutidos.

Retomando a obra de Marques, e pensando que, na linha argumentativa adotada por ele, a existência de uma poética da província está ligada à afirmação de um centro que se pretende hegemônico, é sobretudo o caráter regional o que interessa na discussão sobre as sonoridades de província na MPB. Mas onde reside esse regionalismo? Como é possível apreendê-lo? Essas perguntas conduzem ao próximo ponto da discussão sobre as possibilidades de uma canção moderna de província, que tem a ver com o método pelo qual Ivan Marques procura validar suas teses sobre o modernismo de província feito em Belo Horizonte.

Em sua obra, o pesquisador critica uma tradição de trabalhos que, na visão dele, propõe interpretações estritamente sociológicas ou históricas para ler o Modernismo, e destaca a importância de se centrar essas discussões na obra modernista ela mesma – isto é, nos poemas, nos contos e nos romances produzidos pelos escritores –, sem se ater cegamente ao que prescrevem manifestos, reportagens, depoimentos e arquivos particulares. A importância disso está ligada, segundo o pesquisador, ao descompasso que pode existir entre um desejo/aspiração e uma prática modernista, já que nem sempre o que se diz e que se espera fazer enquanto literatura é o que se realiza de fato nos textos literários. Seguindo essa linha, para verificar o caráter provinciano em uma canção moderna é necessário se deter atentamente sobre a obra musical, estando nela os elementos capazes de confirmar as singularidades e também as limitações de um projeto musical moderno feito fora dos eixos hegemônicos.

Convenientemente ou não, não são tão frequentes os manifestos e as cartilhas ideológicas na tradição da Música Popular Brasileira, ficando a cargo do próprio material sonoro comprovar ou reprovar seu caráter moderno, quando e se for o caso. Mas é muito importante aqui destacar a frequência com que são construídas as histórias da MPB sem sequer uma análise de canções, ficando a linha argumentativa dessas obras amarrada apenas a comentários sobre os bastidores, entrevistas e publicações de jornal. Basta lembrar, como exemplo, a recorrência com que o comentário de Caetano Veloso, a respeito da linha evolutiva da canção, é tomado como paradigma definidor da Tropicália, o que ocorre em diversas historiografias musicais. Adotar um método similar ao de Marques pode parecer contraditório, pois foi bastante reforçada aqui a centralidade das questões que envolvem a historiografia da canção popular, na qual se verifica a aparente ausência da sonoridade do Clube da Esquina, produto de um coletivo musical, ausência esta que foi o gatilho para pensar a MPB e sua história nos termos do modernismo de

província. Por outro lado, elaborar apenas uma crítica a partir da história ou de fatores sociais não deixaria evidente as diferenças entre projetos musicais, correndo-se inclusive o risco de sustentar uma posição, em certa medida, bairrista com relação à obra dos artistas mineiros – um revanchismo que coloca, em termos de disputa, mineiros e artistas de outras regiões, sem se perguntar em que reside o caráter distintivo de sua obra e como ele está manifesto.

É certo que a arte chamada mineira – na MPB e no modernismo em sentido amplo – ocupa uma posição relativamente descentrada ou, ainda, provinciana, e frequentemente lida como regional, com relação a padrões oficiais estabelecidos pela história. Ainda assim, por mais impensável que seja trabalhar com um cenário ideal, em que os jovens belo-horizontinos não tenham percebido ou mesmo dialogado e se inspirado na produção de movimentos como o bossanovista (dada sua relevância e destaque midiático e acadêmico), é importante e frutífero encontrar sim nas obras de sua autoria o ponto em que os projetos escapam à lógica da continuidade da Bossa Nova, dando, contudo, seguimento às aspirações outrora adotadas por eles.

3.4. Canção menor: outra modernidade musical

Em texto que pude ler, mas que ainda não foi publicado, Nicole Alvarenga Marcello propõe uma leitura do Clube da Esquina a partir de conceitos da filosofia pós-estruturalista, considerando que sua musicalidade e sua poética apresentam uma sobreposição de familiaridades dentro de um discurso maior (o da MPB), que, ao contrário de explicar ou esclarecer seu projeto, é justamente o seu ponto de estranhamento e de desterritorialização de um esquema tradicional. Destacando o fato de a sonoridade do Clube ser considerada desviante dos padrões de composição da MPB dos anos 1960 e 1970, a pesquisadora resume o projeto musical do coletivo mineiro com a palavra “multiplicidade”, pensando justamente que eles fazem um uso quase despudorado de estilos, ritmos, timbres e sonoridades diversas, como também de poemas, jargões, passagens religiosas, melodias entoadas, gritos e balbucios. Entre tantas tradições, estão presentes a toada mineira, a bossa nova, o jazz pós-bop, o *rock* pós-Beatles, o canto gregoriano, ritmos folclóricos como a Folia de Reis e gêneros hispano-americanos como o *bolero* e a *nueva trova* – elementos que a obra de Milton Nascimento, por exemplo, conjugou como se fossem elos comuns de uma mesma corrente (AVELAR, 2004, p. 2).

Por conta de tamanha e talvez imapeável diversidade, criou-se uma visão *outsider* da sonoridade mineira feita pelo Clube da Esquina – seja em relação à linha evolutiva da canção

brasileira, mas também pensando em uma cena musical continental, americana e latina, em relação às quais é possível dizer que o modelo do Clube funciona como uma canção menor, parodiando aqui a ideia de literatura menor, cunhada por Deleuze & Guattari para se referir à obra kafkiana.

Essa apropriação e deslocamento do conceito elaborado pelos franceses não está muito distante de uma ideia de canção moderna de província, sendo complementar a ela, na medida em que a literatura menor é um desdobramento das teorias pós-estruturalistas e, em certa medida, decoloniais, de Deleuze & Guattari, respondendo e agregando ao vocabulário sobre as disputas de poder no campo literário. Com esse conceito, os filósofos tentam justamente oferecer novas percepções – ainda que a partir da imprecisão e em constante metamorfose – que sejam capazes de elaborar a diversidade nascida da apropriação que “sujeitos menores” fazem de uma expressão/língua oficial, hegemônica e, muitas vezes, imposta. Assim, ao contrário do que acontece com a literatura considerada marginal, regional, paralela ou minoritária – que representa um discurso de fato produzido fora dos eixos centrais e mantido às margens –, uma literatura menor nasce no seio de uma língua maior, atuando sobre essa língua e se transformando em uma máquina de expressão coletiva. Então, assim como no caso do modernismo de província de Ivan Marques – que não se vê desgarrado dos discursos e produtos da Semana de Arte Moderna, mas antes associado a eles de forma particular –, uma literatura menor também se estrutura em meio aos padrões ou linguagens considerados maiores, mas guardando consigo a diferença própria às literaturas menores. Há, além desses, outro ponto de similaridade entre as teorias, pois, assim como para Ivan Marques, também para Deleuze & Guattari será na expressão dos autores que se encontrará a desestabilização dos elementos maiores, já que, com a literatura menor, o escritor faz uso da “língua maior”, a língua do outro, para de dentro dela fundar sua própria língua, a partir de seus componentes, tirando os vários signos dos lugares tradicionais.

Considerando que a posição histórica do Clube da Esquina se assemelha a de uma minoria em meio a uma historiografia rígida e que se pretende maior, essa alternativa mineira ou, melhor dizendo, sua canção menor pode ser caracterizada a partir dos três aspectos fundamentais que descrevem a literatura kafkiana na visão dos pós-estruturalistas: 1) a desterritorialização da(s) língua(s); 2) a ligação do individual no imediato político; 3) e o agenciamento coletivo da enunciação (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 39). Certamente, é difícil separar cada um desses traços e trabalhá-los individualmente, porque, na realidade, eles funcionam de maneira

simultânea e articulada. Mas, a fim de dar clareza ao argumento, eles serão discutidos aqui em partes separadas, ainda que dialogando entre si.

(1) Ao longo deste trabalho, vem sendo discutido como a fórmula ou a linguagem bossanovista acaba dando o tom seguido pela tradição musical, isto é, ela pode ser considerada como a língua pela qual nossa canção passa a se expressar a partir de determinado ponto, ainda que em certa altura a própria Bossa Nova tenha ocupado um lugar marginal ou que se poderia chamar de menor.¹⁷ De todo modo, para a história da MPB, a afinação bossanovista se transforma em norma pela via de seus procedimentos renovadores da canção popular, tendo tamanha relevância na recepção musical que acaba por criar uma exigência cultural e de mercado, manifesta nas escolhas das gravadoras, nos artigos críticos de jornal e nas historiografias. É por isso também que, em um primeiro momento, é muito comum perceber uma espécie de conversão à bossa, presente, por exemplo, nos discos de entrada de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e também de Milton Nascimento – no qual as timbragens “guardam um padrão sonoro comum à Bossa Nova e ao cool jazz” (VILELA, 2016, p. 130), ainda que traga ruídos e ousadias, como o uso de contraponto e das texturas construídas com ritmos complexos.

Já no que diz respeito ao caso específico do Clube da Esquina, enquanto uma formação e uma sonoridade específica, o esquema bossanovista é desmontado, na medida em que a obra do Clube propõe uma produção pela contradição, sendo que muitas de suas canções relembram os procedimentos antropofágicos adotados pela Tropicália, em um movimento crescente e direcionado a grupos e estilos internacionais, e também às sonoridades nacionais. Porém, sua especificidade não cabe simplesmente em categorias como tropicalistas ou pós-tropicalistas, porque, por mais que estejam presentes as técnicas de recorte, deslocamento e apropriação, a ironia, a alegoria corrosiva e um conceito de arte e movimento amplos – traços indispensáveis ao projeto dos músicos baianos e paulistas –, esses procedimentos não têm lugar de destaque entre os mineiros.

Desse modo, vemos como no caso particular da canção popular é possível compreender a tradição evolutiva da MPB – aparentemente desencadeada pela Bossa Nova e continuada pelos tropicalistas – como a língua que é desestabilizada nas canções do Clube da Esquina,

¹⁷ É preciso reconhecer que nem sempre a Bossa Nova foi o fenômeno que figura em lugar central na historiografia da Música Popular Brasileira. Na verdade, quando do surgimento do movimento, ela foi tomada com desconfiança e severamente criticada por boa parcela dos artistas envolvidos com o meio musical, bem como pelos críticos, jornalistas e historiadores da canção popular – mais afeiçoados, àquele tempo, ao samba e aos gêneros populares que tocavam nas rádios –, os quais consideravam o fenômeno bossanovista como uma estrangeirização ou uma alienação daquilo que era verdadeiramente nacional.

pensando que a canção menor produzida por seus artistas certamente está nessa continuidade musical, mas representa uma possibilidade de fuga dessa língua/linha. Dizendo de um modo distinto, a sonoridade mineiro/belo-horizontina, quando participa dele, desaloja o *mainstream* de seu lugar habitual, inventando rotas alternativas àquelas seguidas por outras linhagens da evolução, mas sendo frequentemente atravessada por elas, o que faz com que sua musicalidade esteja inscrita (sem fazer parte exclusivamente de nenhuma tradição restrita) como uma diferença na história musical, causando uma sensação de desencontro ou desacerto, proveniente do cruzamento de vertentes distintas e sem um princípio lógico definido.

Por um lado, é preciso pensar também que a desestabilização dessa língua representa um constante e inevitável retorno a ela, por mais que desfigurada e sem sua posição de destaque, e por isso também é uma canção menor. Sobre isso, basta observar que o Clube da Esquina nunca se distanciou daquelas que seriam as características paradigmáticas da canção moderna no Brasil: a crítica à opressão da ditadura civil-militar, convenientemente chamada de “engajamento à esquerda”; o experimentalismo característico da Bossa Nova; a antropofagização de elementos estrangeiros, à moda tropicalista; etc – inclusive ratificando a importância delas. Porém, todos esses traços aparentam estar desalojados – “fora de lugar”, como se posiciona Sheyla Diniz –, já que não mais são expressos pelos ciclos centrais que envolviam a indústria cultural (com a televisão e o rádio) e as universidades e suas frentes populares engajadas, mas sim por um grupo de amigos, compositores e poetas que se encontrava para simplesmente “fazer música”.

Por outro lado, se o resultado original de sua obra passa pela confusão e continuidade com relação às dicções hegemônicas, ele passa também pela presença daquelas que podem ser compreendidas como “vozes menores”, como o instrumental marcadamente afro-americano e o constante flerte com a cultura ameríndia, que estabelecem uma relação de desconforto e metamorfose com o elemento maior.

Até aqui, estava sendo trabalhada uma ideia de língua maior, pensando-se na forma como se dá sua desterritorialização por parte do Clube da Esquina. No entanto, há também que se considerar a dimensão material e como ela participa desse processo, já que “é o som mesmo que vai se desterritorializar sem compensação, absolutamente” (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 42), o ruído que a musicalidade mineira belo-horizontina produz a partir do que é oferecido por uma tradição hegemônica. Assim como acontece na literatura kafkiana, a linguagem musical do Clube não se orienta pela sensatez, no sentido de não necessariamente seguir um padrão lógico e organizado, embora passe a sensação de organicidade. Em obras

como os próprios elepês *Clube da Esquina* (o de 1972 e o 1978), assinados por Milton Nascimento e por outros; além de *Matança do porco* (1973), do grupo Som Imaginário; e *Milagre dos peixes* (1973), também de “Bituca”, frequentemente o ouvinte se vê diante de um embaralhamento entre palavra e ruído, canto e grito, sopros, cordas e percussão no qual, ao contrário de uma convergência com o processo evolutivo da canção popular – que tenta dar organicidade a essa tradição, como teria sido feito pela Bossa Nova –, “a música organizada é atravessada por uma linha de abolição, (...) por uma linha de fuga, para liberar uma matéria viva expressiva que fala por ela mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 42, grifo meu).

Além disso, os letristas do Clube da Esquina propõem com demasiada frequência uma sobreposição de imagens que tenta dar conta do sentido fora dos procedimentos prosaicos e lógicos de uma língua maior, ou seja, eles constroem um jogo de infinitas expressões, impressões e significações. Isso ocorre, por exemplo, nos recortes e diálogos internos entre as muitas canções, seja no campo musical ou no textual, que aparece como um tipo de circularidade musical interminável, de uma execução sempre na diferença, e no ato de regravar as canções, que figuram em álbuns distintos, sem nunca representar de fato uma simples repetição. Pela via dessa circularidade, os signos estão em constante travessia – palavra que tem destaque na fortuna crítica do Clube –, sendo explorados e se metamorfoseando em neologismos e imagens fortes e imprecisas (os “afro-latidos”, o “rosário de lombrigas”, “*avá*” e “*kanoê*”, a “nuvem cigana”, o “sol vertical”, uma “velha estrela de latão”, a “feira moderna” que se confunde com a “caverna”, os “anjos de cristal”, a “caravela”, o “pão-de-mel” etc.), que estão na borda do que dizem ser, sendo também emblemas a um só tempo de ninguém e de todos, abertos à significação. Cada uma dessas construções

encontra-se deslocada do espaço que tradicionalmente ocupa na MPB, talvez por isso a dificuldade de identificação e memorização da “letra da música” como um todo. A presença do canto e da linguagem são essenciais, mas estão longe de formar imagens e recortes narrativos, como no texto direto e irreverente das letras de samba; na estética e temática *blasée* da Bossa Nova, nos retratos humanos e sociais desenhados por Chico Buarque ou nas “letras” cheias de significados cifrados das chamadas canções de protesto dos anos 1960. Aliás, sentido e significado não são os elementos relevantes nessa poesia, e a música não é apenas “fundo” ou acompanhamento harmônico que serve de apoio a uma palavra entoada. (MARCELLO, s/a, p. 5, grifo meu)

Assim, compondo um único e expressivo arranjo de prováveis contradições, a canção menor feita em Minas Gerais não apenas produz laços entre vertentes supostamente inconciliáveis na tradição, mas principalmente lança mão de recursos conhecidos para produzir

novos sentidos, ou, dizendo de forma literária, vê-se “capaz de rearranjar ingredientes já usados e, assim, fabricar novo sabor, temperado de memória” (PACHECO, 2014, p. 197). Sua expressão e/ou escrita atua nas brechas invisíveis da língua majoritária, fazendo do conhecido algo estranho, exacerbando a precariedade do material para tornar seus elementos múltiplos, reverberantes e expansivos.

(2 e 3) Como resultado desse acúmulo sonoro transbordante, está não apenas um característico movimento circular, encontrado no frequente retorno ou confusão entre as várias fases e frentes do Clube da Esquina, como também uma aparente contradição interna de projetos, um de seus elementos que mais desperta a atenção da crítica, que, entretanto, não é visto como traço negativo, mas apenas como um dos caracterizadores de sua sonoridade. Aqui, cabe pensar essa possível incoerência como uma das manifestações de uma posição menor, participando do processo contínuo de tirar a língua do lugar esperado, pela via do estranhamento. Esse traço, que acaba por ser uma polifonia na obra dos artistas mineiros, assume também uma função política, o que encaminha nossa discussão para as duas outras características da literatura menor, também essenciais à ideia que aqui se deseja construir de canção menor.

A primeira dessas duas novas chaves que possibilitam pensar a produção do Clube da Esquina como encarregada positivamente de um papel ou de uma “função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa” (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p.37). Também nesse caso, há uma confusão no que diz respeito à unidade, pois o artista, assim como a língua, se vê atravessado e soterrado por um número sem fim de outros discursos – característica que aparece, por exemplo, na dificuldade de identificar autorias entre as várias canções: quem compôs o quê? Quais são os arranjos de Milton Nascimento, os de Lô Borges ou Wagner Tiso? Quais letras são de Fernando Brant, de Ronaldo Bastos ou de Márcio Borges? Cantadas e ouvidas, as canções desmontam essas questões e se tornam “do Clube”, porque, “neste burburinho, concerto de vozes e ruídos inumanos, quem está falando? A pergunta pelas instâncias definidas de enunciação de discurso já não parece fazer mais sentido, pois o que se tem efetivamente é uma multidão de vozes” (SOARES e MIRANDA, 2009, p. 408).

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. (...) 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”. (GARCIA, 2000, p. 29)

É também essa visão extensiva e acumulativa, que precisa se resignar com o fato de não alcançar uma totalidade, que fomenta um caráter motório, de movimento, na obra do Clube da Esquina. Não à toa, sobram menções ao sonho, à estrada e à viagem. Porém, quando se diz aqui movimento, não se trata de “um movimento musical da MPB”, mas antes da “MPB em movimento musical”. Isto significa dizer, retomando a persistente contradição encontrada no Clube, que os artistas mineiros não preveem uma coerência interna ou organicidade, porque caminham de forma um tanto quanto espontânea, dificultando o trabalho da crítica e da historiografia, que acaba por encontrar coerência – ou, mais frequentemente, inventá-la – em coletivos como a Bossa Nova, a Canção de Protesto e a Tropicália. A formação do Clube escapa a essa caracterização tradicional de movimento artístico e se mantém em aberto, como uma reunião de amigos (músicos e poetas, de qualquer lugar), que agregam suas múltiplas influências culturais, sem preocupação em afirmar uma proposta com fronteiras bem delimitadas – o que vai levar a um elepê como *Clube da Esquina 2* (1978), cuja própria ideia de mineiridade, muito utilizada para ler as obras anteriores, vê-se desmontada frente a um projeto que envolve artistas das mais variadas fases e regiões do Brasil e da América Latina.

É daí que se extrai também o devir nômade, imigrante e cigano (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 41) de sua relação com a própria língua em que se expressam, que, ao contrário de encarcerá-los entre montanhas e limitar sua visão à terra natal – seja ela Belo Horizonte ou Três Pontas ou Minas Gerais etc. –, é o mote que faz dos horizontes caminhos que levam a qualquer lugar, pontes para uma travessia que começa com o sonho e com a invenção, antes mesmo do rompimento com as fronteiras reais do estado e do país, isto é, do possível alcance e projeção em um cenário musical nacional e internacional. Sua canção menor começa por enunciar, por inventar o movimento para quem quer se desgarrar, ou se desterritorializar; um canto que diz:

Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar¹⁸

¹⁸ NASCIMENTO, Milton. BASTOS, Ronaldo. Cais. In: NASCIMENTO e BORGES, 1972.

Esse tipo de leitura auxilia na compreensão do próprio experimentalismo destoante do Clube da Esquina. Porque, enquanto a historiografia e a crítica da MPB articulam maneiras lógicas de produzir e evoluir com o gênero, entre Tropicália e Canção de Protesto, e seguindo vetores que muitas vezes levam do conteúdo à expressão, o Clube, por outro lado, propõe uma enunciação antes de concebê-la, o que é característico das literaturas revolucionárias e menores (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p.57). Nesse caso, a estética, a musicalidade ou o produto canção que vai compor os discos nasce na própria realização musical, na própria gravação e performance das canções. Tal comportamento ou método desregrado não só sustenta uma perspectiva singular para o ofício musical em meio a uma tradição nacional e moderna, como também contribui para uma coletivização e cosmopolitização do Clube da Esquina, cuja forma nômade ou de devires se mantém aberta e ressoando, contornando e atravessando territórios, sem perder, contudo, seus múltiplos elos rítmicos.

Observando um álbum como *Milton*, por exemplo, é possível perceber o nó entre heterogeneidade musical e coletividade, no qual o *pop* e o *rock* são trazidos pelas mãos dos jovens Lô Borges e Beto Guedes, mas também do Som Imaginário, grupo instrumental formado por músicos tanto do Clube da Esquina, como Wagner Tiso, e também de fora, como Frederica e Zé Rodrix. Na regência do elepê, está Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi, que já contava com uma vasta experiência de regência; e, como percussionista principal, Naná Vasconcelos, cujos tambores, apitos e vocais ganham protagonismo em muitos momentos do disco. Isso faz com que a própria ideia de coletividade, apenas aparentemente restrita ao local, passe por uma frequente expansão. As múltiplas identidades, regiões e sonoridades se aglutinam para compor uma indeterminada terra natal (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 102-103), na medida em que assume sentido expansivo e migratório, sendo, a um só tempo: a música mineira, a MPB, a latina, a afro-americana etc., “formando personagens rítmicos autônomos e realizando, ao mesmo tempo, uma extraordinária paisagem em contrapontos complexos, acordes subentendidos ou inventados” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 112).

A única certeza da qual se deve partir, fundamentada em diversas evidências, é de que tais artistas, dentre eles Milton Nascimento (tido como uma espécie de líder da turma), Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura e outros, nunca se constituíram como uma banda e/ou um conjunto musical com integrantes definidos, embora tenham elaborado discos e composições permeados por um forte caráter coletivo e amistoso. (DINIZ, 2012, p. 1)

Essa coletividade – expressa no uso quase exaustivo da palavra “amigo”, nos vários jogos de sentido que tocam o tema da amizade e na fraternidade carregada de tom religioso e conciliador – está marcada também por uma natureza política, que passa pela despersonalização dos projetos artísticos e pela tentativa de representação de sujeitos marginalizados, sobretudo o negro, o indígena e o latino. Nas literaturas menores, tudo é político, e esta é talvez a última característica que aqui nos interessa mais de perto.

O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, quanto toda uma outra história se agite nela. É nesse sentido que o triângulo familiar conecta-se aos outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que determinam os valores deles. (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 36)

Lembremos rapidamente a visão da Santuza Cambraia Naves, para quem a canção popular teria desenvolvido – pelo menos desde a Bossa Nova – um componente crítico que se construiu em dupla direção: metapoética e social, que seriam justamente os dois pontos de apoio da “canção crítica”. Subdivisões dessa ordem contribuem para a estratificação histórica da Tropicália e da Canção de Protesto, na medida em que o primeiro desses movimentos teria, segundo a historiografia, levado ao limite os procedimentos de desconstrução poética e musical começados pela bossa, enquanto o segundo assumiu uma visão engajada e abertamente combativa com relação aos problemas sociais e políticos enfrentados pelo país, o que impactava, com toda certeza, a estrutura musical e literária de suas canções. Porém, como comentado anteriormente, nesse vai e vem entre revolução estética e demanda de revolução social, uma sonoridade e discurso como a do Clube da Esquina aparece pela via excêntrica, porque supostamente seus artistas teriam adotado uma abordagem mais “alienada” com relação a ambas as reivindicações, fossem as políticas de fato ou as que foram consideradas particularmente poéticas.

Mas já não restam dúvidas quanto ao equívoco desse tipo de colocação. Pelo contrário, assim como ocorre no trabalho com a língua, a partir da desterritorialização, também no que diz respeito aos discursos e projetos políticos será encontrada uma posição diferente, que pode também ser chamada de particular, local ou provinciana, porém sem nunca perder de vista sua ligação com o todo de que faz parte, uma vez que é constantemente reterritorializada. Sobre isso, basta lembrar uma gradação simples como a que encerra a canção “Beco do Mota”, de 1969 – na qual a tensão entre conservação e destruição de um passado tradicional é aumentada, confundindo o sentimento de celebração e de perda, fazendo de um dos pontos turísticos

principais do centro histórico da cidade de Diamantina, em Minas Gerais o próprio motor para pensar a condição nacional:

Diamantina é o Beco do Mota
 Minas é o Beco do Mota
 Brasil é o Beco do Mota
 Viva o meu país¹⁹

Ou, ainda, lembrar o acúmulo de significados sobredeterminados nos nomes de grupos indígenas cantados em “Ruas da cidade”, de 1978, que são, a um só tempo, os próprios grupos violentados ao longo do extenso processo de colonização/modernização e as várias ruas que compõem a capital mineira:

Guiacurus Caetés Goitacazes
 Tupinambás Aimorés
 Todos no chão

Guajajaras Tamoios Tapuias
 Todos Timbiras Tupis
 Todos no chão²⁰

Nesse sentido, não se trata de uma possível resignação, que problematiza ou celebra o deslumbramento do avanço industrial, tomando a modernidade como uma realidade inevitável e participando ativamente de suas questões, entre as quais a da indústria cultural, envolvida com o *marketing* e com as mudanças de costume. Na verdade, a maioria das canções do Clube da Esquina lamenta com insistência a modernidade capitalista e trata o passado colonial com nostalgia (DINIZ, 2012, p. 176) – porém, não o faz de uma maneira ingênua ou que possa ser considerada simplesmente conservadora e retrógrada, pois assume também um tom de “denúncia das desigualdades de condições e do sofrimento e subjugo comuns à história de negros, índios e latinos” (LUGÃO, 2012, p. 3), para os quais é esperado um futuro de conquistas e transformações.

Levando desses cenários particulares ao que há de mais amplo, sem que seja preciso fazer discursos empolados e menções diretas ao signo Brasil e à pátria amada (ou rechaçada), o coletivo de artistas mineiros propõe uma constante afirmação de um lugar e de uma experiência que são singulares, mas que procuram pertencer a todos. E não se trata apenas de uma tentativa de encontrar lugar, como também de reivindicar o que de menor há no território maior, para encontrar nele e dentro dele o seu devir nômade, seu caráter desviante, uma vez que o passado

¹⁹ BRANT, Fernando. NASCIMENTO, Milton. Beco do Mota. In: NASCIMENTO, 1970.

²⁰ BORGES, Lô. BORGES, Márcio. Ruas da cidade. In: NASCIMENTO, 1978.

mineiro é também um retalho de corpos, lugares e narrativas que já não possuem materialidade e que se dissipam como uma nuvem. Esse repertório precisa ser, em alguma medida, perseguido à exaustão, ter seus emblemas, discursos, vozes, instrumentos, ruídos etc. nostalgicamente retomados, reelaborados e atualizados no tempo presente: ser uma nuvem que deságua em nosso tempo e demarca um lugar dentro de outro – que faz nascer o menor no maior, na língua não apenas diferente, mas imposta, e que faz do familiar algo estranho, e vice versa.

Não nos encontramos, portanto, diante de uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdo e formas de expressão, mas diante de uma máquina de expressão capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdos, para liberar puros conteúdos que se confundirão com expressões em uma mesma matéria intensa. (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p.57)

3.5. Outras perspectivas: “linhas evolutivas” para a MPB?

Ao pensar uma canção moderna de província e/ou uma canção menor a partir da posição descentrada de um grupo como o Clube da Esquina, reconfigura-se com certa facilidade o esquema da linha evolutiva proposta por Caetano Veloso e sustentado por tão diversos pesquisadores. A ideia do músico baiano não necessariamente é invalidada pela dinâmica entre maiores e menores, metrópoles e províncias, mas, assim como no caso do modernismo e da literatura kafkiana, passa a funcionar de maneira mais plural. Nesse caso, ao contrário de trabalhar com uma única e exclusiva linha, torna-se mais interessante perceber as muitas linhas da canção moderna no Brasil, o que inclusive pode ser estendido para os vários movimentos e regiões do país, em qualquer lugar no qual a Música Popular Brasileira foi repensada em termos de conteúdo e estrutura musical.

Mantendo um caráter crítico, a produção do Clube da Esquina constrói, à sua própria maneira, uma linha entre as linhas evolutivas, o que pode ser observado a partir de uma simples extensão dos paradigmas da canção de 1960, de forma a incluí-lo. Assim como fizeram os tropicalistas, os bossanovistas e mesmo uma parcela significativa dos músicos de protesto,²¹ os artistas mineiros que integravam o Clube da Esquina construíram um movimento de renovação inspirado pela “possibilidade de a Música Popular Brasileira [aqui no sentido de uma canção engajada com a tradição popular e folclórica, frequentemente interiorana] ceder lugar à

²¹ Marcos Napolitano chama a atenção para o fato de que, dentro do vasto grupo Canção de Protesto, existem vários artistas e projetos musicais distintos, dentre os quais o de Chico Buarque e o de Edu Lobo, por exemplo, que também propõem uma modernização musical que escapa ao reducionismo de uma leitura nacional-engajada. (NAPOLITANO, 2002, p. 65)

Moderna Música Popular” (CAMPOS, 2015, p. 189) – no sentido de problematizar uma posição estética e ideológica engajada com as coisas bem nacionais: o samba do morro, a música de protesto e/ou a “nordestização” absurda da música brasileira, para usar uma expressão de Gilberto Gil (GIL *apud* CAMPOS, 2015, p. 190).

Em termos formais, a canção mineira é marcada por uma recorrente sobreposição experimental de texturas sonoras e acordes, que incorpora instrumentos e padrões estrangeiros, compondo uma sonoridade mais densa e orgânica. Ao mesmo tempo, traz um repertório textual que se vale de referências da cultura tradicional interiorana e também da cultura *pop*, além da própria literatura brasileira. Como núcleo dessa heterogeneidade está o caráter ao mesmo tempo coletivo e fragmentário do Clube, composto por múltiplas referências, de múltiplos artistas com múltiplos letristas, que constrói um projeto autoral, moderno e nacional em permanente expansão.

Não seria interessante cair, aqui, no problema colocado por Sheyla Diniz, fazendo da linha evolutiva de Caetano Veloso, ou do próprio Clube da Esquina, uma ideia fora do lugar. Na verdade, a noção de linhas evolutivas procura contornar o problema próprio à singularização dessas linhas, que encontra seu limite quando pressupõe uma concepção linear do tempo, segundo a qual uma obra ou movimento é produzido depois de outro, em um processo de aprimoramento, pela via da sucessão, que muitas vezes se respalda em um jogo de influências entre distintos grupos e artistas. Nesse sentido, é importante pensar a singularidade do Clube da Esquina como uma linha distinta, ainda que em tensão e disputa (e, de certa maneira, continuidade) com a tradição hegemônica do ciclo que começa com a Bossa Nova, e que acaba justamente por reduzir todas as manifestações musicais àquela lógica de apropriação e evolução, segundo a qual:

MPB não é um ramo da música brasileira e sim a própria música. É uma grande árvore que pode receber galhos ou tendências, desde que tenha um elemento nativo que caracterize a produção brasileira. Mas a grande vertente da MPB é tudo que vem do Tom Jobim. (HOMEM DE MELLO *apud* NAPOLITANO, 1998, p. 92)

A própria utilização dessa metáfora biológica, tão comum para se pensar a MPB, é extremamente significativa. A imagem da árvore pode auxiliar e romper com o limite da dinâmica prevista pela linha evolutiva, na medida em que propõe várias ramificações. Porém, ela também pressupõe um percurso natural para o desenvolvimento da canção popular no Brasil, que pede o estabelecimento de uma origem – ou seja, saímos de um problema para cair em outro. Segundo essa imagem arbórea, pode até não ser possível determinar exatamente em qual

direção os galhos estão crescendo, mas é possível (e necessário) identificar a semente desse processo, o solo no qual a árvore cresceu e de que tipo de nutrientes seus galhos se alimentaram antes de crescer. Assim,

se aceitarmos a imagem da árvore, como metáfora do processo cultural, a função da história da cultura seria a de reconstituir seu desenvolvimento “natural”, observar as fontes de sua vitalidade, o lugar exato das raízes, a direção principal do tronco. Além de explicar as suas ramificações estéreis ou frutíferas. Enfim, o olhar regressivo do conhecimento histórico deveria reconstituir o movimento progressivo do tempo natural. (NAPOLITANO, 1998, p. 92)

O que não parece ser uma alternativa interessante para o trabalho aqui proposto.

Como escapar dessa abordagem? Faz sentido cortar o galho Clube da Esquina e observá-lo com exclusividade, fora da árvore? De certo modo, pode até ser que separar e colocar o Clube da Esquina em destaque auxilie na desconstrução da árvore e da linha evolutiva, já que suas referências extrapolam os limites de uma MPB definida como “tudo que vem de Tom Jobim”. Entretanto, é ingênuo pensar o coletivo de músicos mineiro/belo-horizontinos fora de uma relação com esse e com outros artistas e regiões do Brasil. Isso quer dizer que é problemático destacar a especificidade e a unidade dos mineiros, por exemplo, a partir de uma ideia totalizante de mineiridade – que simplesmente sobrepõe esse signo regional ao ideário da nação e/ou do nacional –, sob o risco de reproduzir os ecos românticos que compõem sua história, e de pressupor relações entre a geografia ou a geopolítica do estado de Minas Gerais com uma psicologia ou espírito mineiro, apartados de outros esquemas culturais.

Entre a cruz e a caldeirinha, a alternativa escolhida aqui é a de pensar a produção do Clube da Esquina como uma outra modernidade musical, sob o conceito de canção moderna de província, e como uma linha entre as múltiplas linhas evolutivas possíveis, levando em conta seus traços distintivos e aquilo que seus artistas pensam ser sua mineiridade, mas conjugando isso com os elementos característicos da canção popular e moderna em sentido mais amplo. Como fruto dessa aproximação, é possível identificar um aspecto marginal da produção mineira dos anos 1960 e da primeira metade da década seguinte, que passa ao largo dos esquemas tradicionais de leitura da MPB, e que contribuiu para que, nos últimos tempos, a turma do Clube tenha problematizado esses esquemas e reivindicado – enquanto movimento ou, no mínimo, como um grupo que segue certa tendência musical – uma nova condição histórica. Nesse caso, torna-se interessante desalojar a tradicional árvore/linha como metáfora definidora, para então repensar todo o seu esquema.

Lô Borges, Beto Guedes e os outros contornaram (ainda que sem negar) a ideia de uma linha evolutiva da canção moderna no Brasil e, por aproximação, de uma árvore que cresce e se ramifica naturalmente. De maneira não organizada como um movimento, mas em parcerias desorganizadas, eles propuseram um tipo de revolução aparentemente despreocupada com a tensão que amarrou, em um esquema teleológico, os movimentos hegemonicamente ressaltados pela história da MPB. O clima que atravessa a maior parte da obra do Clube da Esquina é informal e despojado (DINIZ, 2018, p. 3), não se impondo explicitamente no cenário de disputas e nem afirmando sua linguagem autoral enquanto uma sinédoque da condição cultural brasileira – o que teria sido feito, por exemplo, pelos músicos de protesto e pelos tropicalistas. Mas o fato de se elaborar de maneira paralela e despreziosa em relação aos grupos e artistas considerados centrais, sem com eles estabelecer uma relação de competição mais imediata, não faz da sonoridade específica dos mineiros nem uma linguagem musical fechada em si mesma e nem uma linguagem musical menos importante, uma “música menor” em sentido estrito. A bem da verdade, essa atitude *outsider* não é senão a maneira como o Clube da Esquina atua e participa da própria construção da MPB, e sua redução está relacionada sobretudo às leituras tradicionais da história musical.

Não há dúvidas de que com o Clube constituiu-se uma entre várias poéticas originais no Brasil, que podem ser entendidas ao mesmo tempo como modernas e de província. Porém, como procuramos demonstrar, seguir pela vertente da linha evolutiva inscreve distintas obras e sotaques musicais como galhos da árvore MPB, o que além de não representar uma transformação ou transgressão do seu típico lugar historiográfico, marginal ou regional, obscurece as disputas e cooperações que atravessam procedimentos poéticos distintos na moderna e popular canção brasileira. Ao mesmo tempo, não basta simplesmente acatar uma demanda por inclusão por parte dos músicos e compositores e colocá-los em destaque no panteão polarizado entre uma canção nacional-engajada e uma canção vanguardista tropicalista. É preciso desestabilizar a estrutura como um todo, mesmo que partindo de um coletivo específico e marginal. Porém, como nesse caso as discussões assumem um caráter mais amplo em termos histórico-musicais, será usado outro conceito dos filósofos franceses, que além de auxiliar na compreensão da condição menor, propõe uma possibilidade de leitura para todo o panorama da Música Popular Brasileira: a ideia de rizoma.

3.6. MPB: árvore sem raiz?

A apropriação e o deslocamento são determinantes na fundação da MPB e se estenderam para o complexo cultural que ela representa como um todo. Se nos atentarmos, por exemplo, específica e simplesmente à constante metamorfose da obra musical de Caetano Veloso, fica evidente o descompasso entre a constelação que se constrói a partir de sua música e a aposta na retomada da linha evolutiva da música popular, isto é, sua inscrição em meio ao crescimento da MPB como uma árvore orientada por uma espécie de princípio lógico. “A árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não para de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento” (DELEUZE & GUATTARI, 2021b, p. 35). E seria difícil, senão impossível, reduzir a obra do artista baiano a um simples contínuo da produção de João Gilberto, por exemplo.

Considerando a MPB enquanto árvore cujos elementos se articulam na lógica da dependência a uma referência central, como pode ser possível encontrar um centro, essa semente ou núcleo desencadeador? É a Bossa Nova, de fato? Ou seria o samba? Será possível arrancá-la da história pela raiz?

Não parece ser tão simples. Apesar da força e da disseminação de estruturas de poder no discurso histórico musical, a Música Popular Brasileira expressa uma inegável multiplicidade cultural – ou seja, esses dois vetores (unidade e multiplicidade), que frequentemente estão relacionadas no vocabulário crítico, são, de alguma maneira, a mesma coisa ou, no mínimo, estão intimamente relacionados. Isso é dito pensando que a música popular, assim como a literatura, a arte, a cultura, não cresce como uma árvore, que teria seu ponto desencadeador determinado em si mesma, seja em Tom Jobim, em João Gilberto, em Noel Rosa ou em qualquer que seja o artista ou gênero musical, por maior que seja sua influência e qualidade, ou por mais antigo que ele possa ser. A MPB são ritmos, é ritmo, e se espalha como um *rizhoma* (rizoma), ideia que faz jus à sua heterogeneidade, e que há de desconsiderar sua dimensão histórica radícula, que se inspira em hierarquias espaciais e temporais, em busca de uma suposta, mas frágil, unidade. Um rizoma não se assemelha a uma árvore, e também

distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (...) O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. (DELEUZE & GUATTARI, 2021b, p. 21-22)

Mas não gostaria, aqui, de fazer uma longa explanação sobre cada um dos princípios que fazem um rizoma acontecer. Por esse motivo, encerro esta seção do texto costurando as teorias de

Deleuze & Guattari àquela proposta de linhas evolutivas, tentando uma reformulação dos esquemas tradicionais de leitura da história da Música Popular Brasileira.

A abolição ou substituição da imagem da árvore possibilita, pela lógica do rizoma, que novas relações sejam propostas para a canção popular, sem que necessariamente grupos, movimentos e mesmo artistas sejam colocados enquanto caminhos distintos e que rivalizam dentro da história da canção. Na realidade, pode até ser que estejam em disputa no campo midiático ou acadêmico. Mas, uma vez que se desenvolvem como uma teia de referências cruzadas ou como um mapa de tráfego de uma grande cidade, os supostos centros da história da MPB, enquanto lugares fixos ou como metrópoles autônomas e inquestionáveis, desaparecem para se tornarem rodovias e avenidas, que se conectam e espalham na cartografia do rizoma da música popular. Elas se veem, nesse sentido, paralelas e atravessadas por vias marginais, ruelas, becos, pontes, viadutos etc. – isto é, por outros discursos e movimentos –, desconfigurando um esquema de privilégios, construído sob a tensão entre metrópoles e províncias, que passam, por necessidade, a ser observadas em sua amplitude e como multiplicidade, no sentido de fazerem parte de um sistema em comum: o movimento heterogêneo e contínuo da MPB.

Daí em diante, quaisquer conexões são possíveis: basta estabelecer um ponto de partida A e um destino B, e ambos podem começar ou terminar em qualquer lugar do crescente mapa. O caminho que conduz de um lugar a outro passa por várias rotas distintas, liberdade que faz com que os traços que caracterizam determinado coletivo musical sejam encontrados ou facilmente emprestados de outro coletivo totalmente distinto, escapando de polarizações e também de esquemas de sucessão. Dizendo de outra maneira, a narrativa da história da MPB passaria a ser regida por um princípio de conexão e heterogeneidade, muito interessante para a ideia de linhas evolutivas: de um desenvolvimento plural e descentralizado para a Música Popular Brasileira. Sobre esse preceito da pluralidade, os próprios Deleuze & Guattari trazem uma consideração importante, segundo a qual “há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha” (DELEUZE & GUATTARI, 2021b, p. 21-22). O rizoma é uma configuração múltipla, que não possui estrutura fixa/apreensível em sua totalidade e que procura se afastar de hierarquias de valor. Em um rizoma, “existem somente linhas” (DELEUZE & GUATTARI, 2021b, p. 24), é uma não-estrutura, na qual pontos ou posições pré-estabelecidas, como as que são encontradas em uma árvore ou em uma raiz, são deixados de lado. Os percursos, é claro, são criados pelo leitor ou historiador, pelo agente exterior, que se movimenta com seu aparato metodológico entre os muitos movimentos, grupos e artistas que

compõem a cidade MPB como vias de passagem. Porém, nenhum percurso pode ser tomado como absoluto e/ou principal, por mais coerente que sua narrativa possa parecer.

Ainda assim, vias muito frequentadas, de tráfego mais intenso, são justamente aquelas que marcaram de forma determinante o discurso historiográfico, sendo sempre colocadas enquanto caminho lógico, de mais rápido e fácil acesso ao ponto a que se objetiva chegar. A questão é que, em dado momento, a história musical se vê, de alguma maneira, congestionada e, diante disso, torna-se não só possível como necessário encontrar caminhos alternativos, redesenhar o mapa. É exatamente aqui que entra, por exemplo, o Clube da Esquina, que seria uma linha/rua distinta daquelas que frequentemente são tomadas como horizonte na narração da história da MPB. Para encerrar a metáfora rodoviária, é possível dizer que, enquanto Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicália podem ser lidas como vias principais, a sonoridade do Clube da Esquina funciona como uma marginal, com evidentes conexões com essas outras vias, mas que dá acesso a lugares diferentes e que é atravessada e ligada também a outras linhas, também alternativas.

Pensando suas diferenças fundamentais, cabe perguntar: onde começa o Clube enquanto modelo musical? A Bossa Nova pode/deve ser entendida como um marco originário para seus artistas? O Clube se inscreve na historiografia pura e simplesmente como uma vertente “pós-tropicalista” da canção? Qual sua especificidade, pensando que se trata de uma produção tão vasta e muitas vezes difícil de enquadrar em uma definição precisa? Para encontrar respostas a essas perguntas, são múltiplas as entradas. Existem, como já foi mencionado, leituras que seguem um viés político engajado, como também aquelas que procuram destacar o caráter especificamente regional da produção de Minas Gerais – e, mesmo dentro de cada um desses blocos, encontram-se paradigmas e conclusões diferentes. Sem resposta única, as perguntas remontam à própria questão ontológica que abre muitos dos trabalhos a respeito dos artistas mineiros: o que é o Clube da Esquina? Dúvida que, em termos poéticos, pode ser respondida com uma imagem que descreve de forma aberta a sensibilidade musical e literária cultivada em Belo Horizonte, a da “nuvem cigana”, nome de uma das canções do elepê de 1972, e que está no centro da discussão proposta por Sheyla de Castro Diniz (2012).

A nuvem é matéria imprevisível, impalpável, gasosa; uma mancha no céu, no horizonte, no topo da montanha; nunca fixa, mas que frequentemente aparenta estar estática. Assim, sendo a imprecisão parte fundamental de sua constituição poética, aquilo que vale para a obra de Franz Kafka – na leitura feita por Deleuze & Guattari – pode ser estendido também para os artistas belo-horizontinos:

Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio (...). Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. (DELEUZE & GUATTARI, 2021a, p. 9)

Respondendo em termos mais concretos (e de maneira talvez mais simples) à questão ontológica sobre o Clube da Esquina, ele pode ser definido como uma série de discos e canções, lançados mais ou menos entre 1967 e 1981; uma produção que se divide em etapas ou fases que se sobredeterminam, já que, tratando-se de uma estética que tem como um de seus motes principais a coletividade, essas fases nunca desaparecem de todo. Porém, é preciso destacar que, quando comparado o percurso musical e midiático de cada uma das figuras do Clube da Esquina, são encontradas posições distintas com relação a vários temas considerados essenciais na constituição da MPB: tradição, identidade nacional, história etc. Isso é importante, porque, algumas linhas acima, procurei demonstrar como a música popular funciona como um rizoma que a história musical se propõe frequentemente a interpretar e domesticar. Agora, gostaria de complementar, dizendo que essa complexa articulação é composta, ela mesma, por outros esquemas rizomáticos, no sentido de que cada artista pode até ser aparentemente uno e coerente em si mesmo, mas suas obras frequentemente desconstróem uma progressão linear e lógica. Além disso, quando nos movimentos, o artista integra coletividades de difícil mapeamento, constrói cidades e encontra suas próprias esquinas.

Tenho a certeza que foi a mistura destas fontes criadoras – o Lô Borges e o Beto Guedes com sua influência pop, o Wagner Tiso com sua concepção e formação erudita, as minhas referências de jazz e bossa nova, o Nelson Ângelo pela mineiridade das melodias, o lado country/pop do Tavito, a descontração e o *swingue* dos tambores de Robertinho Silva, além da voz divina e eterna de Milton Nascimento, com suas raízes, de cantador rural ao das igrejas, e sua visão musical sobre-humana, o que tornou este álbum [*Clube da Esquina*, de 1972] único e maravilhoso, admirado em todo o planeta (HORTA apud BUENO, 2008, p.48).

Por último, mais interessante do que ficar somente na discussão teórica sobre diferenças e semelhanças entre os artistas que compõem o Clube da Esquina, e com relação àqueles que participam de movimentos musicais diferentes, é observar, na obra produzida pelos músicos e letristas que habitaram a Belo Horizonte dos anos 1960, 1970 e 1980, seus traços distintivos.

4. MUSICALIDADE NÔMADE: MINEIRIDADE E DIFERENÇA COMO PROJETO MUSICAL

Uma vez debatido mais detidamente o lugar do Clube da Esquina na historiografia musical, que relembra o de um modernismo de província, e ecoa uma literatura menor, e tendo também sido discutida aqui a possibilidade de ler esse lugar a partir de uma noção de canção moderna de província, o que será feito agora é uma análise que busca identificar na história específica e na obra produzida pelo Clube da Esquina sua posição *outsider* em relação à canção moderna de maneira geral, isto é, tentar identificar e comentar seus procedimentos e sua “expressão” a fim de esclarecer as diferenças e especificidades de seu projeto.

Em uma subdivisão já canônica, a produção do Clube da Esquina – quando esse é visto em sentido mais amplo – é segmentada em três fases distintas, sendo a primeira fase do ano de 1963 até 1969, mais especificamente do momento em que Milton Nascimento estabelece relação com, entre outros, Fernando Brant e Márcio Borges, até o lançamento do elepê *Milton Nascimento* (Odeon, 1969); depois há uma fase de 1970 a 1974, entendida como o período de maior experimentação e de consolidação de uma estética particular – é, por exemplo, a fase em que são produzidos *Som Imaginário* (Odeon, 1970), *Clube da Esquina* (Odeon, 1972), *Lô Borges* (Odeon, 1972) e *Milagre dos peixes* (Odeon, 1973), para citar apenas alguns. Por fim, há uma fase final, de 1975 a 1979, quando, aparentemente, o lançamento de álbuns ainda muito coletivos – como *Clube da Esquina 2* (1978), *A página do relâmpago elétrico* (1979) e *Via-láctea* (1979) – encerra um ciclo cujas “tendências retrospectivas e de síntese da trajetória discográfica (envolvendo tanto motivações ‘artísticas’ quanto ‘mercadológicas’) entraram em conflito com a disposição criativa e incorporativa do Clube” (GARCIA, 2000, p. 1).

Nessa periodização, o que temos é uma faixa extensa e segmentada, que desperta certa desconfiança quanto a seus marcos, uma vez que, ao se manter em constante movimento e atualização, os artistas tornam difícil uma apreensão precisa dessas fases e também de suas origens. Teria o coletivo de amigos de fato começado com o encontro de Nascimento, Borges e Brant, no começo dos anos 1960, ou o gatilho estaria ligado ao encontro do primeiro com Wagner Tiso, antes de ambos se fixarem em Belo Horizonte? Será que o grupo pode ser reconhecido enquanto tal apenas a partir da gravação do elepê duplo, de 1972, ou poderíamos tomar como marco a própria canção “Clube da Esquina”, de 1970, feita por Lô Borges e Milton Nascimento? A ideia de pensá-los como uma formação cultural, sustentada por Garcia (2000; 2006) e também por Diniz (2012), faz com que nenhuma resposta seja inteiramente adequada

ou inadequada para as perguntas anteriores. Além do mais, seguindo pela lógica da canção menor, caracteristicamente rizomática, encontrar pontos exatos ou a raiz da sonoridade mineira/belo-horizontina é tarefa dispensável.

Na verdade, o comportamento poético musical itinerante, que sempre prevê uma lógica de retorno e também de abandono dos lugares já visitados ou familiares (e que, à maneira da explicação drummondiana, às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota [ANDRADE, 2015, p. 38]), está presente desde a participação em shows e apresentações em bares de Belo Horizonte até a defesa de canções nos festivais internacionais; da escrita de canções em esquinas e durante macarronadas, à gravação de álbuns em estúdios e gravadoras conceituadas. Está também em tudo que foi contado/cantado, e no que não foi e está sendo: nas velhas gravações, mas também nas recentes, de Milton Nascimento com Criolo e Tiago Iorc, e nas parcerias entre os Borges e Samuel Rosa. Com isso, é possível dispensar uma análise cronológica das obras, ainda que em certos momentos o fator temporal faça sentido e seja relevante, a título de contexto.

Agora, no que se refere a um sentido coletivo da obra do Clube da Esquina, parece ser importante lembrar aqui mais um trecho do célebre poema “Explicação” – publicado em 1930, no livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade –, e que foi mencionado apenas brevemente no parágrafo anterior. O autor itabirano faz, entre outras coisas, uma boa síntese para o descompasso entre o sujeito e sua realidade imediata, o que causa um desconforto capaz de colocá-lo em ação. Isso acontece, especialmente, nos versos “No elevador penso na roça/ na roça penso no elevador”, que são conseguidos pela construção: “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra/ e eu gosto bem de ter nascido com essa tara” (ANDRADE, 2015, p. 38). São versos que consideram tanto a condição de nativo, de sujeito apegado à terra, quanto a de cidadão do mundo, de cosmopolita, envolvido com a modernização e com as questões do estrangeiro, entendido em duplo sentido: estrangeiro em relação à capital, uma vez que o poeta se despreendeu de sua terra natal em direção ao coração da modernidade no estado; e também em relação ao internacional, pensando a condição provinciana do processo modernizador encontrado pelo poeta.

A partir de um movimento com ares um tanto quanto narcísicos, mas também identitariamente afirmativos, essa condição a que se chamou *gauchesca*, encontrada em boa parte da obra de Drummond, que sobredetermina lugares, desejos e afetos – entre a modernidade da casa de nove andares comerciais e o provincianismo da casa colonial –, também está expressa em alguma medida na obra musical dos artistas do Clube da Esquina e

será um dos componentes de sua feição nômade ou cigana. Por isso, considerando essas múltiplas frentes, este capítulo está dividido em três partes, que procuram evidenciar justamente a construção de uma obra cindida entre as várias Minas Gerais e o próprio mundo, que tenta ser múltiplas coisas, sem que seja preciso deixar de ser uma para ser a outra. Procuo também marcar certas diferenças com relação ao projeto de Drummond, na medida em que há um componente de coletividade na produção do Clube que escapa à fórmula do poeta itabirano, mas que talvez seja encontrado no Modernismo mineiro, de maneira mais ampla. Enquanto uma nuvem cigana, o Clube da Esquina alcança não apenas a oscilação temática entre uma realidade campesina e uma considerada urbana, como também as frequentes tensões entre passado, presente e futuro, e moderno, arcaico e primitivo. Toca e amarra também a cultura ocidental, ameríndia e afro-americana. O capítulo termina com uma visitação às perceptíveis diferenças entre os projetos dos artistas no interior do Clube da Esquina, que, não fosse o elo fraternal e histórico que os agrupa em um mesmo clube, poderiam ser tratados não apenas como independentes, mas também como contrários, no amplo cenário da música mineira e brasileira.

4.1. Os rapazes de Belo Horizonte fazem uma e outra MPB

Foi ao longo da década de 1960, em Belo Horizonte, que os jovens artistas mais tarde identificados como a turma do Clube da Esquina expandiram e ressignificaram sua formação estética, política e social. Nascidos nas décadas de 1940 e 1950, parte significativa deles teve como primeira escola cultural sua experiência de vida nas cidades interioranas do estado ou de outras regiões do país, cujos habitantes eram também detentores e praticantes de costumes e festas consideradas tradicionais. Anos mais tarde, ocupando na capital mineira as pensões espalhadas pelo centro da cidade – região na qual ou trabalhavam, ou estudavam ou simplesmente vadiavam –, aqueles jovens passaram a frequentar as casas uns dos outros, além de cinemas e bares da metrópole belo-horizontina, nos quais cultivavam uma crescente e produtiva amizade, que se tornou parte essencial e característica de sua produção.

A esse tempo, a cidade de Belo Horizonte passava por um período de intenso desenvolvimento demográfico, que levaria a capital mineira a integrar, na década de 1970, o restrito grupo de cidades brasileiras com mais de um milhão de habitantes (CASTRO, 1994, p. 22). Essa agitação e desenvolvimento descontrolados afetava incisivamente a percepção dos moradores e artistas belo-horizontinos, pois escancarou a participação da capital do estado nos processos de modernização nacional, levando os músicos a lidar de maneira improvisada com um crescimento multifacetado. Assim, a típica e desarmônica coexistência dos vários estratos

sociais, que é característica das cidades modernas, passa a fazer parte do cotidiano de Belo Horizonte, no qual

Convivem vários e diferentes “processos de morar” – as famílias que se amontoam sob os novos viadutos, as favelas, a periferia, os bairros de tradição operária, o centro tradicional, as moradias de classe média, os novos condomínios fechados, os conjuntos habitacionais – enfim, uma extensa lista de probabilidades que expressam menos que possibilidades de escolhas familiares ou individuais, mas, sim, a condensação, no plano urbano, da complexidade da vida social contemporânea. (CASTRO, 1994, p. 32)

Com isso, torna-se evidente que, ainda que ligados muitas vezes às tradições interioranas e supostamente “ilhados por montanhas”, os artistas/habitantes de Belo Horizonte se viam vinculados às cenas musical e cultural não só das regiões em que nasceram e cresceram, como também de todo um complexo nacional e internacional. Esse fenômeno de amarração entre a realidade regional e as “estrangeiras”, um tanto quanto inevitável, envolveu, no plano musical, a própria consolidação da Bossa Nova como produto brasileiro precioso para o cenário musical mundial e a explosão do *rock'n'roll* no Ocidente. Já nos campos social e político, entre outras coisas, destacam-se a chegada dos eletrodomésticos e de bens da indústria cultural às casas de muitos brasileiros e também a instauração da truculenta ditadura civil-militar no Brasil.

Outro ponto interessante a se destacar é como todos esses elementos considerados modernizantes tensionaram uma identidade imaginária construída e alimentada pelo e para o próprio estado, misturando a suposta lentidão do tempo de Minas Gerais à ebulição dos problemas febris da modernização do país (ARRUDA, 1996, p. 405). Esse processo era uma via de mão dupla, considerando que

Imersos num ambiente que respirava música, cinema, teatro e política, [os artistas de Belo Horizonte] agregaram à Bossa Nova e ao jazz outras informações cruciais à gênese do ainda inexistente Clube da Esquina: experiências como músicos de bares e bailes, “paisagens” tradicionais de Minas Gerais, sonoridades da América Latina, rock, contracultura e crítica à ditadura militar. (DINIZ, 2015, p. 224)

É nesse contexto que nascem as primeiras canções que compõem o acervo do Clube da Esquina. Mas, da fase dos anos 1960, resultaram algumas produções curiosas dos artistas que fariam parte do disco de 1972 – no sentido de serem ainda bem diferentes do que mais tarde seria colocado como sua sonoridade específica. É o caso, por exemplo, do elepê *Muito pra frente* (1965), do Quarteto Sambacana,²² de assinatura de Pacífico Mascarenhas, e das inúmeras

²² Grupo vocal belo-horizontino, de estilo parecido com Os Cariocas, que contou com Milton Nascimento na voz principal. De aspirações claramente bossanovistas, o elepê gravado pelo Quarteto Sambacana trazia composições

apresentações e formações de grupos musicais excêntricos, entre *jazzísticos* e bossanovistas, dos quais Milton Nascimento e Wagner Tiso, principalmente, participaram de forma ativa, cantando e tocando nos bares e casas de espetáculo de Belo Horizonte – segundo contam biógrafos e parceiros.

Com toda certeza, esse momento precursor de uma estética do Clube da Esquina representa uma etapa de gestação poética e musical. Tratava-se de um período em que, aparentemente, os artistas mais imitavam uma perspectiva geral no plano musical internacional e brasileiro (estando atentos ao *jazz*, ao samba e à Bossa Nova) do que produziam algo que fosse compreendido como especificamente seu. Márcio Borges, um dos principais letristas da turma de Belo Horizonte, relata em diversos episódios sobre os anos 1960 essa sintonia entre a capital mineira e um projeto musical moderno em sentido mais amplo no Brasil. Por isso, não espanta que nos primeiros trabalhos de Milton Nascimento – os álbuns *Travessia* (Codil, 1967), *Courage* (A&M Records, 1968; produzido nos Estados Unidos) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969), que levam sua assinatura, mas que já contam com a presença constante do próprio Márcio Borges, mas também dos letristas Fernando Brant e Ronaldo Bastos – o *jazz* e, por vezes, a Bossa Nova sejam frequentemente colocados como horizontes determinantes. Até aí, a dita sonoridade do Clube não se desvencilha dos paradigmas propostos para um modelo crítico de canção, aos moldes do que constrói Santuza Cambraia Naves. Sobre isso, “podemos pensar na obrigatoriedade de toda música boa possuir uma harmonia sofisticada, como se só a harmonia pudesse atestar a sofisticação de uma música. O que dizer do contraponto, das texturas, da prosódia, dos ritmos?” (VILELA, 2016, p. 130).

Isso não significa, entretanto, que os artistas que construíram a sonoridade do Clube da Esquina não estivessem desenvolvendo maneiras distintas de lidar com as transformações da realidade nacional, o que ficaria cada vez mais evidente conforme foram lançando novos trabalhos ao longo dos anos, cuja experimentação e incorporação harmônica de outras sonoridades tornava evidente um refinamento de suas poéticas individuais. Segundo algumas das histórias que compõem *Os sonhos não envelhecem* (1996), livro biográfico e literário escrito por Borges, mesmo antes de Milton Nascimento sair de Belo Horizonte e de gravar seus primeiros elepês autorais, o meio musical da capital mineira já passava por intensas modificações, o que estava diretamente associado ao intercâmbio cultural feito com as referências que chegavam do exterior, e também à consolidação de uma indústria cultural de

de Pacífico Mascarenhas, Marcos de Castro e Wagner Tiso, e pode ser considerado uma das referências para a elaboração de uma identidade sonora do Clube da Esquina, uma vez que é um projeto bem diferente do que hoje se reconhece como a sonoridade específica do Clube. (Cf. DINIZ, 2010)

fôlego no Brasil, na qual o cinema internacional e o *rock* emergentes eram as principais referências para muitos dos jovens. Com a atualização desse cenário urbano e cultural, a típica descentralidade dos artistas de Minas Gerais dava lugar a outras formas de articulação, que fomentaram a produção de trabalhos coletivos, porém autorais:

Uma coisa muito significativa estava acontecendo naquele período. Os músicos (...) começavam a se juntar em trios, quartetos, septetos e tocar números próprios, sem nenhuma finalidade dançante. Os palcos eram as boates de jazz, como a Berimbau, já mencionada, ou os pequenos festivais locais, realizados em locais modestos e sem muitos recursos. Os modelos eram Tamba Trio, Zimbo Trio, o septeto de Sérgio Mendes, os trios do Beco das Garrafas, Os Cariocas (imitados pelo Evolussamba), Coltrane, Modern Jazz Quartet, o *jazz set* internacional. (BORGES, 2010, p. 100)

Essa guinada autoral vinha carregada de certo incômodo quanto àquela atmosfera de imitação vivida por, entre outros, Milton Nascimento, o que se expressa com força em frases trocadas entre ele e Márcio Borges, como: “seus arranjos são mais bonitos do que as músicas que você escolhe para arranjar. Encare a realidade, bicho. Você não é datilógrafo” (BORGES, 2010, p. 54). Ou, ainda, comentários posteriores de Fernando Brant:

Milton, mesmo antes de compor, tocava Bossa Nova. Mas a maneira que ele tocava e interpretava era completamente diferente do que tocava no rádio. Ele fazia umas introduções, verdadeiras outras melodias. Tanto que o pessoal falava: “mas isso que você está fazendo é outra música”. (BRANT *apud* DINIZ, 2015, p. 228-229)

É possível, a partir disso, pensar que mesmo antes de 1967, data de lançamento do elepê *Travessia*, já se esquadriavam diferenças significativas entre um projeto sonoro moderno desenvolvido pelos músicos de Belo Horizonte, e as outras modernidades musicais brasileiras – aqui incluídas, é claro, a Bossa Nova e seus desdobramentos mais destacados. Diferente daquelas que, como o Tropicalismo, alcançaram o coração midiático da nação, almejando uma revolução, o Clube da Esquina opera como uma singela e localizada rebelião musical, que mais tarde se faria perceber não apenas por sua própria força, como também por de alguma maneira se voltar contra os outros métodos e canções, ainda que se valendo de pontos comuns a todos eles.

Outro ponto determinante tem a ver com o fato de que, diferente de ter um projeto bem contornado e de manifestos, com o Clube da Esquina parece haver uma relação cigana ou itinerante com a cultura: eles não procuram se apropriar do que é do outro, no sentido de trazer seus traços e bens para sua própria identidade, mas circulam com naturalidade entre os vários territórios, de maneira desgarrada, mas levando consigo sempre seus mecanismos de expressão.

Isso torna difícil, inclusive, observar as motivações que levam a essa postura crescentemente distintiva, que estão sobredeterminadas e impossibilitam especificar as origens específicas da musicalidade do Clube da Esquina. Ainda assim, é possível destacar alguns pontos fundamentais que a constituem, como: as experiências dos artistas como músicos de bares e bailes; a tematização de paisagens tradicionais de Minas Gerais, que impregnam o imaginário dos letristas e músicos, deslocados de suas cidades natais, frequentemente interioranas; a apropriação de sonoridades latinas e do *rock*; uma guinada contracultural; e, também, a resistência contra a ditadura civil-militar (DINIZ, 2015, p. 224).

Muito embora tenham vivido um momento de efervescência cultural na própria cidade de Belo Horizonte – e por mais que alguns dos músicos da turma, como Wagner Tiso e Toninho Horta, já tivessem feito uma migração para outras regiões do país, a fim de construir uma carreira musical –, é nítido que a saída de Milton Nascimento da capital mineira para as capitais paulista e carioca representou um marco decisivo no que diz respeito à visibilidade da sonoridade do Clube da Esquina no panorama da MPB. Nessa fase inicial de sua carreira, além da gravação de seu primeiro álbum, Milton também participou de alguns festivais de canções na televisão, sendo mais notoriamente reconhecido no II Festival Internacional de Canção, de 1967, no qual a canção “Travessia”, de sua autoria com o parceiro e amigo Fernando Brant, ficou em segundo lugar. Esse evento possibilitou a projeção de uma musicalidade que era desenvolvida por todo um grupo de pessoas de Belo Horizonte, cujas obras eram “aclimatada ainda por uma fusão de elementos estéticos que aludem à religiosidade e à cultura popular em Minas Gerais” (DINIZ, 2018, p. 2).

O sucesso no festival e a gravação do elepê *Travessia* inauguraram o que alguns críticos consideram como a primeira fase da estética atribuída ao Clube da Esquina, que é refinada e desenvolvida também nos dois elepês seguintes do artista de Três Pontas. De 1967 em diante, a produção musical mineira, a partir de Milton Nascimento, ganhou um crescente reconhecimento no que tange à qualidade e à modernidade musical, nunca se perdendo de vista também seu caráter experimental e coletivo, levando a alcunha “pessoal do Clube da Esquina” (DINIZ, 2012, p. 23) a vários artistas que conviveram em Belo Horizonte – ainda que amarrados à figura de Nascimento. Foi nessa situação que Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta e, mais tarde, Lô Borges e Beto Guedes ganharam maior destaque no cenário nacional. Com o passar do tempo, esse grupo heterogêneo de compositores, nascido entre apartamentos, bares, esquinas, cinemas e casas de show, e que não chegou a

formalizar um movimento ou um grupo musical propriamente dito, agregou também outros nomes sob o guarda-chuva de sua denominação:

Tavinho Moura, Nivaldo Ornelas, Novelli, Nelson Ângelo, Murilo Antunes, Flávio Venturini e a banda Som Imaginário. As amizades, sociabilidades, oportunidades, negociações e conflitos que permearam as relações desses artistas propiciaram o desdobramento de uma sonoridade ao mesmo tempo plural e singular. (DINIZ, 2012, p. 23-24)

O interesse por essa musicalidade a um só tempo moderna e provinciana alcançou um de seus picos com o lançamento de *Clube da Esquina* (1972), que teve não só uma recepção calorosa por parte da mídia jornalística e da crítica musical, como também popularizou aquela poética que se desenvolvia com força em Minas Gerais. Esse maior acolhimento do Clube da Esquina passa também por uma desilusão generalizada com projetos internacionais e nacionais, ligada ao fracasso na realização da maior parte das ambições do movimento *hippie*, mas também à institucionalização da violência promovida pela ditadura civil-militar, o que, de alguma maneira, estabelecia um limite para o projeto nacional-modernizador associado à Bossa Nova e que foi expandido pelo movimento tropicalista no fim dos anos 1960. Sobre o elepê de 1972, não há dúvidas de que ele representa um marco no que se refere ao reconhecimento da estética do Clube: “diga-se de passagem, é o disco que melhor contempla o caráter coletivo, artesanal, informal e despojado partilhado por aqueles artistas” (DINIZ, 2018, p. 2).

Aqui, é relevante destacar que, no mesmo ano em que é lançado *Clube da Esquina*, Lô Borges produziu também um álbum solo, homônimo, que ficou conhecido como “Disco do tênis” (Odeon, 1973), por conta da imagem de capa, e que traz uma proposta diferente daquela que era feita na primeira fase do Clube, estando muito mais envolvida com a tradição do *rock* do que com a propriamente jazzística ou bossanovista. Além deste elepê, há também o “Disco dos quatro no banheiro” (que leva o nome de seus autores: *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta*), lançado em 1973 (EMI-Odeon, 1973), álbum que também seguia uma direção alternativa, fazendo ainda mais polifônica a expressão Clube da Esquina, pois contava com a presença de sonoridades de outras regiões, sem perder o caráter integrador de um álbum bem fechado. Essa rápida descrição vem no sentido de questionar a suposta unidade do coletivo, que pode e costuma ser um empecilho para a crítica, uma vez que o elepê duplo capta para si grande parte da atenção, funcionando como síntese da especificidade do grupo e reafirmando o destaque de Milton Nascimento, se comparado a outros artistas que recebem a alcunha mineira, o que é reproduzido inclusive nas historiografias musicais, como comentado anteriormente.

O ponto é que, por mais que represente um momento chave, o lançamento e consagração de *Clube da Esquina* é também paralelo à experimentação e ao aprimoramento de procedimentos de composição individuais dos artistas de Minas Gerais, e que, com toda certeza, não termina com o lançamento do elepê de 1972. Seja no campo musical, ou ainda nas letras, conforme os anos avançaram, as obras dos muitos membros do Clube da Esquina se tornam progressivamente mais polissêmicas, e o resultado pode ser encontrado nos discos instrumentais *Milagre dos Peixes* (1973), de Milton Nascimento com o grupo Som Imaginário, *Matança do Porco* (1973), do próprio Som Imaginário, e *Terra dos pássaros* (1980), de Toninho Horta; como também nos álbuns *Minas* (1976) e *Gerais* (1976), de Milton Nascimento, *A página do relâmpago elétrico* (1977), de Beto Guedes, e *A Via-láctea* (1979), de Lô Borges. Por mais que apresentem soluções poéticas distintas e que tenham sido compostos em tempos distintos, todos esses álbuns demonstram um refinamento dos traços que permitem o registro e a alcunha “canções do Clube da Esquina”, cujas características principais passaram a ser, além do saibo romântico mineiro e de uma frequente organização dos discos como um conjunto progressivo:

A extensão e variação tonal da voz de Milton [como também de Beto Guedes], o uso inovador de dissonâncias, a mistura de baixo/guitarra/bateria com instrumentos “interioranos” (viola de 12 cordas) ou eruditos (violino) e as melodias pop “perfeitinhas” na melhor escola Lennon/McCartney – dotadas, no entanto, de um trabalho harmônico de sofisticação só comparável às faixas mais ousadas de *Sgt. Peppers*. (AVELAR, 2004, p. 2)

Essas características, que possibilitam o agrupamento de propostas díspares, ficam mais nítidas quando a estética do Clube é analisada ao lado dos movimentos e outros gêneros musicais que compõem a MPB, sejam os favoritos da historiografia (como o Samba, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Canção de Protesto e a Tropicália) ou, ainda, os que não recebem tanto destaque (como a fase pós-tropicalista e psicodélica de Os Mutantes e os projetos do Secos e Molhados e dos Novos Baianos). Entretanto,

No caso do Clube da Esquina, a escrita coletiva não teve um caráter uniformizador, de adequar os elementos a um ideal musical pré-estabelecido. Os músicos que faziam parte do movimento tinham oportunidade de exercitar suas particularidades nos momentos de composição e execução. Foi-lhes dada a oportunidade de deixar transparecer suas escolhas subjetivas de identidade dentro de uma estética que, hoje em dia, pode-se pensar como o “som” do Clube da Esquina. (COELHO, 2010, p. 42)

É importante dizer, contudo, que apesar da fácil apreensão de sua canção moderna de província, o Clube da Esquina não representa uma proposição estética estritamente bairrista ou

regionalista, que visa somente reivindicar uma alteridade regional, contra um “mito nacional”, por exemplo. Disse-se isso pensando, inclusive, que uma visão mais ampla do conjunto de artistas mineiros que compõem aquela sonoridade específica, em suas dissonâncias com alguns movimentos musicais distintos, também torna possível a extensão da categoria canção moderna de província para entender e caracterizar outros grupos e artistas – como Sá, Guarabyra e Rodrix; Walter Franco; os grupos O Terço e Grupo Raízes etc. “Ser do Clube da Esquina”, no caso dos músicos, letristas e compositores que chamam para si esse significante, não tem a ver simplesmente com fazer música dentro das fronteiras imaginárias e concretas da capital mineira, mas sim – entre as tantas respostas já formuladas e discutidas – com fazer canções de uma maneira moderna, pensada a partir de um lugar particular, excêntrico, provinciano ou menor.

Assim como ocorre com o Modernismo mineiro, no qual distinguem-se bastante as revistas literárias e as obras individuais dos poetas e romancistas que são lançadas com o progredir do movimento, as diferenças internas ao conjunto que participou do elepê *Milton* e também do elepê duplo *Clube da Esquina* podem ser vistas “a olho nu”, por mais que permaneçam os procedimentos que caracterizam esse projeto coletivo como uma canção moderna de província. Se possível fosse fazer uma cisão definitiva das frentes musicais do conjunto mineiro, poderíamos destacar, grosseiramente, a sonoridade produzida por artistas como Tavinho Moura, Wagner Tiso e Milton Nascimento, pertencentes a uma tradição mais ligada ao tradicional regional e ao clássico, enquanto, em outra via, estariam os projetos de Lô Borges, de Beto Guedes e do Som Imaginário, que seguem em uma direção mais beatlemaníaca ou envolvida com o *rock* progressivo. Mesmo os principais letristas do Clube da Esquina podem ser reconhecidos e diferenciados por suas produções, mas em nenhum dos casos – nem musical, nem literário – se perde de vista o caráter comercial e popular da canção brasileira do período, parte indispensável à modernização musical vivida pela MPB.

É certo que não há nenhuma novidade na constatação de que as obras dos artistas mineiros foram se espalhando e sendo atravessadas por informações, formações e linhas distintas, sendo o conjunto uma pulsão musical revolucionária, fadada a uma espécie de estilhaçamento ou expansão em múltiplas direções, processo comum também a outras frentes musicais, como a própria Tropicália. Por esse motivo, a suposta falta de coerência aparentemente crescente do Clube da Esquina não deveria ser um empecilho no que diz respeito à historicização do grupo, mas sim deve ser transformada em paradigma, já que se trata de um conjunto heteróclito e polifônico.

4.2. Mineiridade e Clube da Esquina: a diferenciação musical nos anos 1960

Para além de uma história comum e de um nome, o que mais mantém essas obras tão distintas amarradas como pedras em um mesmo colar? Uma boa hipótese pode ser encontrada em meio às considerações de Ivan Marques sobre o modernismo em Minas Gerais, quando, ao discutir de maneira mais aprofundada a questão da mineiridade e um de seus anseios mais arraigados, o autor comenta sobre a recuperação do lugar central do estado no estabelecimento de uma nova ordem para a República, retomada inspirada pela nostálgica ideia de que, como acontecera em tempos idos, o estado mineiro, com sua floração urbana e artística, constituía “o centro intelectual da colônia, um modelo de civilização em terra semibárbara, um ponto de partida para a cultura de todo o Brasil” (MARQUES, 2011, p. 30-31). Em um momento marcado por uma atmosfera sombria, ante a ditadura e a “modernização que eliminava as marias-fumaças e os becos barrocos, pré-modernos das vilas coloniais” (AVELAR, 2004, p. 33), a mineiríssima melancolia reaparece como uma profunda cicatriz ideológica, capaz de unir vários artistas em um projeto comum, sob o signo da mineiridade. Mas o que seria esse elemento tipicamente moderno?

A impossibilidade de se conceituar uma dada mineiridade talvez seja, em si, a própria síntese dessa mesma mineiridade: seria Minas Gerais um berço de contradições, de paradoxos, de antagonismos? Seria Minas um local onde (con)vivem aspectos diferenciados, que se completam e se anulam mutuamente, uma arena de duplos multifacetados e ambivalentes? (COELHO, 2010, p. 13)

Tópico complexo, a mineiridade é muito frequente nos estudos feitos a respeito do Clube da Esquina, como também nos estudos sobre a literatura produzida em Minas Gerais, pedindo, nesse caso, alguma consideração. Isso porque essa característica ou comportamento de fato funciona como um pilar da cosmovisão atribuída a toda a produção artística do estado – de “tendências não obstante contraditórias como o ‘saibo de romantismo’ e o espírito clássico, a interiorização e o universalismo, o devaneio inspirado pela rotina e o desencanto produzido pela reflexão” (MARQUES, 2011, p. 34-35) – e oscila no vocabulário crítico e historiográfico por conta de sua constituição, entre a ficção e a realidade. Ainda que seja um conceito utilizado para esclarecer determinados traços recorrentes nas obras de vários autores mineiros, passando por constantes problematizações, mas também por análises profundas, para este trabalho não será feito um longo estudo sobre a mineiridade em si mesma e nem mesmo um julgamento quanto à sua validade ou não.

Por se tratar de um elemento recorrente nas pesquisas sobre o Clube da Esquina, se torna necessário tecer alguns comentários que parecem pertinentes, começando por destacar a parcialidade de uma aposta na mineiridade, nessa maneira regional de ser. É importante fazer esse questionamento, pensando sobretudo que tratar o mitológico “modo mineiro” como uma metonímia para a condição social e, em alguma medida, psíquica do estado encontra seu limite ao presumir a existência de um sujeito-tipo-mineiro, apreensível e bem delimitado, que avança de maneira linear sobre o território estadual e ao longo da história da região. Com isso, queremos dizer que, apesar de aparentar não ter bordas e de ser a própria definição da contradição, o discurso sobre a mineiridade pode não se adequar às várias Minas dentro de Minas Gerais, e a todos os artistas mineiros, que são muitos e diversos entre si.

À parte a insuficiência e seu caráter evidentemente fictício, é preciso reconhecer que, por mais controversa e questionável que seja a ideia de mineiridade, ela tem impactos diretos no imaginário de muitos cidadãos do estado – dentre eles, os músicos e letristas do Clube da Esquina. Traço que pode estar associado à expectativa dos artistas em contribuir com o desenvolvimento da cultura e com a resistência política à ditadura civil-militar, inspirados pela ideia de que Minas Gerais é uma região que guarda, em sua memória política e social, “discursos, depoimentos, articulações políticas e avaliações sobre as possibilidades da região frente à sociedade brasileira” (BOMENY, 1994, p. 16). Veremos esse posicionamento com certa frequência em comentários de Fernando Brant e de Márcio Borges, para ficar com apenas alguns dos nomes do Clube da Esquina.

Nessa linha, não cabe pensar a mineiridade apartada do que produziram os artistas discutidos – o que já foi feito com primazia por, entre outros, Maria Arminda do Nascimento Arruda (1986). Na verdade, a ideia interessa aqui porque, a mineiridade serviu pelo menos para deixar evidente um distanciamento entre a canção moderna de província feita em Belo Horizonte e uma canção moderna em sentido amplo, proposta nas outras regiões do país, criando uma sintonia entre o Modernismo segundo Ivan Marques e a história da MPB.

Ao trabalhar com a inflexão provinciana do modernismo belo-horizontino, o pesquisador deixa claro que a mineiridade, enquanto mito, atravessa boa parte dos textos produzidos pelos modernistas mineiros, estando presente em incontáveis momentos de suas obras. É claro que a ideia não aparece sob a mesma e simples máscara, mas assume algumas feições distintas, compartilhadas e ao mesmo tempo singulares, como no caso da “tortuosidade gauche”, encontrada em Drummond (MARQUES, 2011, p. 34), ou do “destino mineral”, de Emílio Moura (MARQUES, 2011, p. 118), que as inscreve em uma dinâmica simbólica e regional de

significações compartilhadas, porém com estes significantes muito específicos. Dessa maneira, associados a essa projeção fantasmagórica da história e da cultura do estado, a noção é utilizada também para delimitar os traços específicos que fazem do modernismo de província ao mesmo tempo provinciano (localista e tradicional) e moderno (cosmopolita e vanguardista), mas sobretudo diferente daquele que foi plasmado na Semana de Arte Moderna.

Quando o caso é a historiografia da MPB e a crítica musical, já foi comentada acima a típica associação entre a obra do Clube da Esquina – na cauda de Milton Nascimento – e certa mineiridade, sendo a própria produção musical dos artistas tomada como um dos objetos que constituem essa identidade estadual imaginária. Mas é importante lembrar que, à maneira do modernismo de província, também no caso da canção feita em Minas Gerais existiu uma distinção entre as mineiridades no interior do Clube da Esquina. O que não impede, é claro, que elas sejam agrupadas e componham um mesmo mosaico sonoro representativo, estando ao mesmo tempo afetados e atravessadas por uma bagagem comum, a que se pode chamar de mineira.

Atentos às suas obras, identificamos que já naquele momento inaugural de certa musicalidade moderna é explícita uma diferença entre os projetos do Clube da Esquina e os bossanovistas, porque o caráter frequentemente chamado de regional se sobressai e dá sentido diferente àquele que era entendido como o padrão nacional ou “universal”. É desse ponto que são extraídas algumas das características principais do conjunto: no campo musical, a complexidade das composições, que conjugava múltiplas referências, contemporâneas e tradicionais, nacionais e estrangeiras, para a construção das melodias e harmonias; e, no campo textual, a tematização de questões que escapam às cenas “descompromissadas”, muito frequentes sobretudo na Bossa Nova *standard*, e uma constante representação tanto da cidade moderna, quanto das cidadezinhas interioranas, que no interior da obra do Clube da Esquina criam um contraste singular, ora harmônico, ora desarmônico.

Para certo consenso da historiografia tradicional, o período que vai do fim da década de 1950 até o fim da década seguinte – ou seja, o tempo da invenção e estruturação de uma ideia de MPB – contém um “corte epistemológico e sociológico da música popular”, como o chamou Marcos Napolitano (2002, p. 62), que passa primeiro pela Bossa Nova e, depois, pela divisão e disputa cultural entre emepistas nacionalistas-engajados e tropicalistas. O próprio Napolitano indica como a construção dessa narrativa é problemática, porque não leva em conta as ambiguidades que fazem parte dos movimentos musicais em questão, como também do intenso pensamento crítico que se formou em torno e a partir deles (NAPOLITANO, 2002, p. 63). De

qualquer forma, parece que esses consecutivos cortes operam ainda com muito vigor, sendo responsáveis por criar a dinâmica de abertura e fechamento dos elementos constituintes da MPB e impactando diretamente na construção do conceito e de sua história.

A Tropicália, segundo esse esquema, seria o gênero a concretizar definitivamente essa lógica do abre e fecha na cultura, que estava no centro dos debates acerca do elemento nacional, porque representou:

Abertura para uma outra herança musical do passado (negada pelos padrões de “bom gosto” vigentes após a eclosão da Bossa Nova e da MPB [nacionalista-engajada], tais como gêneros considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas populares dos anos 40 e 50); *abertura* também para outra corrente que lhe era contemporânea (o *pop*); *fechamento* para a MPB [aqui restrita à nacionalista-engajada] e seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela ideia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela linha evolutiva dos gêneros tradicionais “choro-samba-bossa nova-MPB”. (NAPOLITANO, 2002, p. 68.)

Considerando a explosão de projetos musicais ao longo dos anos 1960, sobretudo no final dessa década, essa articulação não dá conta de toda a complexidade constitutiva da Música Popular Brasileira e nem leva em conta a possibilidade de uma canção moderna de província. A sonoridade do Clube da Esquina, por exemplo, não está inscrita nessa articulação tradicional – basta lembrar a posição de Sheyla de Castro Diniz (2010, p. 20-21), que problematiza a tentativa de inclusão do Clube em meio às disputas entre Canção de Protesto e Tropicália, tendo argumentos muito bem construídos para o porquê dessa exclusão. Aqui, no entanto, é adotada uma perspectiva distinta da dela, pois não parece ser possível pensar a canção moderna de província fora de suas articulações com esses grupos considerados fundadores da canção moderna no país.

Inscritos em meio a esse movimento pendular da MPB, os músicos e letristas mineiro/belo-horizontinos demonstram certo descompasso com as aspirações de ambas as partes, o que está diretamente associado à sua relação com a mineiridade. De alguma maneira, o fato de assumir uma posição mineira os coloca entre uma canção nacional-engajada e uma canção vanguardista/tropicalista, mas sem que caibam em nenhuma dessas categorias. Fugindo do típico binarismo e também do evolucionismo que condiciona a narrativa da invenção da moderna música popular, o Clube da Esquina tem, como um traço determinante, a ambiguidade com relação aos signos modernos e também em relação à tradição. Na verdade,

essa ambiguidade se encontra em tudo em que botamos a mão, em tudo o que o mineiro se propõe fazer. É um andar com os pés bem firmes no chão e os

olhos vislumbrando os sonhos, os projetos, a distância, a criação. É conviver e ser o barro do chão, mas enxergar o mundo. Somos, os artistas mineiros, uma espécie de doido da montanha, a viver o cotidiano do nosso lugar e a contemplar a Terra e os homens, aqui do alto. (BRANT, 2007, p. 130)

Trata-se, nesse caso, de uma identidade composta por uma dinâmica de altos e baixos, segundo a qual o compositor mineiro – de letras, de músicas, de canções – mais se assemelha a um *alpinista*, subvertendo aqui a expressão usada por Luiz Tatit, que usa a figura do *malabarista* para se referir ao cancionista (TATIT, 2012, p. 9). Seguindo ainda essa metáfora, há um comentário de Toninho Horta, que apareceu em uma entrevista um tanto coloquial feita por Nelson Faria, em seu canal no YouTube, cujo ponto principal é a ideia de que a sonoridade do Clube da Esquina estaria diretamente associada aos altos e baixos das montanhas e da paisagem de Minas Gerais, a principal marca de suas melodias.

Como dito antes, para este estudo, mais interessante do que sustentar e construir hipóteses sobre a mineiridade em si mesma é encontrar e discutir, no tipo de comentário feito por Horta e outros artistas que compuseram o Clube da Esquina, suas interpretações para a inflexão regional ou, melhor dizendo, a forma como eles se definem enquanto mineiros e os impactos disso em suas músicas e letras. E, nessa linha, um texto escrito por Fernando Brant parece dar o tom do discurso que se disseminou entre as obras musicais feitas pelo coletivo musical de Minas Gerais. Trata-se de “Música e Mineiridade”, no qual Brant propõe, entre outras coisas, que:

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

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

A mistura de tradições católicas com elementos místicos africanos encontrou aqui, nesta farofa de cores e semblantes que somos, o lugar ideal para se materializar. A riqueza da música mineira vem daí; é do beber nessas tradições que está o principal veio de nossa musicalidade. (BRANT, 2007, p. 130)

Essa descrição breve ecoa em todo o texto de Fernando Brant, que se debruça apenas sobre o que se poderiam chamar de tradições populares: as serestas, os corais, as bandas “furiosas”, as marchas e procissões, muitas das quais remontam ao período colonial no estado. Na visão do letrista, é com esse acervo que os músicos, cantores e compositores mineiros contam no momento em que começam sua travessia pela canção (BRANT, 2007, 136). Apesar

de parecer uma generalização (de certo modo, até pretensiosa), esse comentário faz saltar aos olhos um traço característico principalmente da obra de Milton Nascimento – que para boa parte da crítica representa metonimicamente o Clube da Esquina –, que não passa despercebido a nenhum ouvinte de suas canções: uma esperança apaixonada no universo religioso, tradicional e conservador do catolicismo mineiro, no qual residiria “um núcleo emancipatório e fraternal de compaixão politicamente disponível” (AVELAR, 2004, p. 4).

O conteúdo e o tom religioso marcam profundamente aquela que pode ser considerada a primeira fase do Clube da Esquina, que corresponde, como apresentado antes, aos anos de 1963 a 1969. Há, por exemplo, um uso constante de palavras polissemicamente religiosas nos três álbuns de 1960 – como as evocações ao “irmão” e ao nome de “Maria” –, além da presença de elementos sonoros que remetem à tradição religiosa e do barroco, como o coro e o órgão, por exemplo. Sobre isso, pesquisadores como a própria Sheyla Diniz (2012), mas também Luiz Henrique Garcia (2000) e Bruno Martins (2007), já desenvolveram longas e preciosas análises, caracterizando e descrevendo essa possível primeira fase da sonoridade moderna e mineira. O que parece ser um ponto de concordância entre todos eles é que, nessa fase inicial, já encontramos um primeiro retrato do que ganharia ainda mais força sobretudo na obra de Milton Nascimento, tanto ao longo da década seguinte como no período de redemocratização do Brasil, isto é, na primeira metade dos anos 1980: a atualização ou, ainda, a mesclagem entre a tradição popular e clássica de Minas Gerais com signos modernos, musicalmente e poeticamente, o que afasta a obra do artista de movimentos como Tropicália e Bossa Nova.

Canções como “Travessia”, “Três Pontas”, “Morro Velho”, “Canção do Sal”, “Maria Minha Fé”, “Pai Grande”, “Beco do Mota” e “Rosa do Ventre” – citando apenas algumas das faixas que figuram nos três primeiros elepês de Milton Nascimento, e que são assinadas por ele, junto com Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos – vão tornar evidente que, apesar de se pautar também por uma lógica do excesso (textual e musical), que se desprende da Bossa Nova *standard*, o Clube da Esquina não segue por uma direção similar à tropicalista, de desconstrução irreverente de um modelo da canção. É importante ressaltar também que o apego às culturas tradicionais, que poderia facilmente colocar o Clube da Esquina como uma vertente da Canção de Protesto, não assume necessariamente uma feição politizada e engajada com um ideal de povo e de nação, mas antes têm um tom de nostalgia, de proximidade e afeto com uma tradição regional, que precisa também ser deixada para trás. Basta lembrar aqui os versos finais da canção “Fazenda”, de Nelson Ângelo e Milton Nascimento, que colocam o jipe na estrada, mas que deixam o “coração lá”: na fazenda, lugar de memória, de um tempo em suspensão:

E na despedida
 tios na varanda
 jipe na estrada
 e o coração lá²³

Sobre essa “travessia” do veículo novo na paisagem antiga, que serve como carta de entrada dos mineiros na MPB, é muito comum encontrar críticas que os aproximam de um trejeito fruto da Bossa Nova, do *samba-jazz* e do *cool-jazz*. Certamente, os álbuns incorporam essas referências, com planos musicais que se valem de técnicas cinematográficas, além de harmonias e sessões improvisadas e jazzísticas (DINIZ, 2015, p. 226-227). Contudo, mesmo em relação a essas referências, a obra daquele primeiro Clube traz uma estrutura melódica marcada por distinções, com o uso de uma matéria instrumental e sonora que poderia ser chamada de não-convencional para o período: os apitos, os órgãos e o coro, por exemplo, e também as características vocalizações, ligadas principalmente à voz de Nascimento, um contratenor. Há também casos como os de canções do tipo de “Manuel, o Audaz”, de 1969, escrita por Brant para uma melodia de Toninho Horta, que, distante do padrão bossanovista, mas sendo diferente também de um tom e de um instrumental clássico ou tradicional mineiro, constrói a partir do *pop* e do *rock* uma estrutura melódica rica, e que procura fazer valer a ideia de seu autor, ao sugerir os altos e baixos da paisagem de Minas Gerais.

Quando se trata de uma diferenciação pela via da releitura e afirmação de uma tradição mineira, atenção especial pode ser dada a canções como “Beco do Mota” e “Sentinela”, ambas de Nascimento e Brant, lançadas no álbum de 1969. O caso desta última, por exemplo, é paradigmático. Apesar de sair pela primeira vez no elepê *Milton Nascimento* (de 1969), ela foi cantada no ano anterior por Cynara & Cybele, como participação dos mineiros no IV Festival de Música Popular Brasileira. Inclusive, essa participação apresenta alguns detalhes históricos curiosos, que são uma boa pista na tentativa de marcar a diferenciação entre a canção moderna de província e a canção moderna, na medida em que a derrota no festival de canção foi vista com certa mágoa por parte de alguns participantes do Clube da Esquina, o que é recontado e discutido por Sheyla Diniz (2012, p. 185):

Esse desfecho manifestou em Fernando Brant grande incômodo para com o louvor da mídia, dos fãs e dos críticos aos tropicalistas, sentimento que ainda ecoa em seus relatos recentes. O artista assegura que “Sentinela” foi estrategicamente boicotada pelos jurados, os quais preferiram eleger as obras de Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rita Lee, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Sérgio Ricardo. (DINIZ, 2012, p. 185).

²³ ÂNGELO, Nelson. NASCIMENTO, Milton. Fazenda. In: NASCIMENTO, 1975.

O boicote, que na visão de Brant favorece canções tropicalistas ou engajadas, certamente está inscrito na dinâmica de privilégios para uma tradição mais restrita à matriz bossa-novista da canção moderna no Brasil. Mas, por falta de maiores detalhes e outras perspectivas sobre a situação envolvendo o festival de 1968, não faz sentido, aqui, dedicar maior atenção à análise desse episódio em específico.

Em termos mais objetivos e analisando de fato a canção “Sentinela”, é possível observar que ela remete aos “rituais de sentinela”, típicos principalmente do nordeste brasileiro e já praticamente extintos, sendo cantada como um lamento que relembra as “incelenças”, ou cantos de grupo. Essa tradição está ligada a ritos fúnebres, nos quais o canto é utilizado não apenas para persuadir uma alma a deixar seu corpo e seguir seu caminho em direção à morte, mas que tem também função consoladora, sendo praticado nas cabeceiras de enfermos em situação terminal. A canção diz o seguinte:

Morte, vela, sentinela sou
 Do corpo desse meu irmão que já se vai
 Revejo nessa hora tudo que ocorreu
 Memória não morrerá
 Vulto negro em meu rumo vem
 Mostrar a sua dor plantada nesse chão
 Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e flor
 Histórias vem me contar
 Longe, longe, ouço essa voz
 Que o tempo não vai levar

Precisa gritar sua força, é irmão
 Sobreviver, a morte ainda não vai chegar
 Se a gente na hora gente unir os caminhos num só
 Não fugir nem se desviar
 Precisa amar sua amiga, é irmão
 E lembrar que 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 levar.²⁴

Em linhas gerais, a canção conduz o ouvinte, desde a abertura até o fim da letra, por uma espécie de narrativa na qual o eu-sentinela do texto antecipa a morte de seu irmão – um parente, amigo ou conhecido –, para depois constatá-la na simples mudança temporal criada para o verso

²⁴ BRANT, Fernando. NASCIMENTO, Milton. Sentinela. In: NASCIMENTO, 1969.

“do corpo desse meu irmão que já se vai”, que se transforma, ao final, em “do corpo desse meu irmão que já se foi” (mudança que também se faz presente na subida de um semitom na escala musical). A partir de uma estrutura melódica que se vale de temas barrocos, e mais especificamente de uma escala menor antiga, “Sentinela” faz não apenas menção, mas procura pastichar a tradição clássica e religiosa, sem deixar de associá-la também à tradição popular, presente desde o título. A aparente sacralidade se sustenta sobretudo na melodia e na harmonia, no modo como o violão e o coro são usados, com um acompanhamento musical que apoia uma letra com frequentes paronomásias (rimas internas, aliteraões e palavras visualmente parecidas), mas que dispensa menções diretas a um plano divino e mesmo um clamor dedicado exclusivamente a Deus. Ainda assim, não há dúvidas de que há uma certa sacralidade na canção, que faz também referência a uma tópica clássica da arte e da filosofia ocidental, a do *memento mori*.

Há que se considerar, ainda, a releitura que a canção recebe em 1980, no álbum que se chama também *Sentinela* (Ariola, 1980), lançado por Milton Nascimento. Nessa releitura, há um profundo amadurecimento estético, que busca ressignificar uma série dos signos tradicionais da cultura musical mineira, e também da cultura chamada clássica, que estavam presentes de maneira mais discreta na versão de 1969. Na nova versão, eles também estão presentes, mas de forma potencializada, pois não aparecem sozinhos: ao lado do coro, por exemplo, está o solo de guitarra e uma percussão marcada, o que faz parte do procedimento de montagem – como o chama Sérgio Molina (2017) – que busca valorizar aquilo que já tinha sido apresentado na primeira fase, após toda a trajetória construída com a segunda e a terceira, de 1970 a 1979. Também o texto passa por modificações significativas, com a incorporação de citações de São Tomás de Aquino e do Evangelho de Mateus, que abrem a versão de 1980:

Tantum ergo sacramentum
 Veneremur cernui
 Et antiquum documentum
 Novo cedat ritui
 Praestet fides supplementum

Meu Senhor, eu não sou digna
 De que visites a minha pobre morada
 Porém se tu o desejas, queres me visitar
 Dou-te meu coração
 Dou-te meu coração²⁵

²⁵ BRANT, Fernando. NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. In: NASCIMENTO, 1980.

Essa intensificação na tomada de elementos da tradição ocidental (seja pela via da guitarra ou dos textos clássicos) demonstra uma posição solene, que inscreve a obra de Milton Nascimento na “tradição da analogia”, usando os termos de Octávio Paz (1984, p. 145). A ideia enfatizada pelo pensador mexicano é conservadora, pois submete os artistas a uma familiaridade e compromisso com as conquistas do passado, questionando o ímpeto renovador presente na “tradição da ruptura”, no lançar-se apaixonado atrás da novidade, que teria sido feito, por exemplo, pela primeira Bossa Nova e pela Tropicália. Mas é preciso dizer que a analogia com a tradição ocidental, proposta por Nascimento em 1980, não se realiza como uma simples conformidade com a centralidade e influência da cultura europeia, mas também está marcada por problematizações e tensionamentos, um dos traços mais característicos da segunda fase do Clube da Esquina, entre os anos de 1970 e 1974, e que jamais desapareceu da obra de seus artistas.

Para uma exemplificação rápida, basta lembrar as vinhetas presentes em *Sentinela* – “O velho”, “Povo da raça Brasil” e “Peixinhos do mar” –, que buscam realocar justamente uma tradição a que se poderia considerar marginal, popular, negra e indígena, e que problematizam a centralidade da canção que dá título ao elepê. Outras canções, como “Cantiga (Caicó)”, também parecem cumprir com essa função. Nesse caso, o movimento de estar atento e se apropriar de signos estrangeiros é amplo e conduz a leitura a uma linha que escapa ao apego à tradição restritivas, seja a dos temas clássicos, ou dos regionais.

Por esse motivo, chamamos a atenção agora para outro ponto discutido no ensaio de Fernando Brant, mais especificamente no encerramento, quando o autor comenta que bastava acrescentar “à fortuna musical da tradição popular” os conhecimentos novos, “ouvir o que se faz nos outros mundos”, para “seguir a viagem de encantamento” (BRANT, 2007, 136). Em termos simples, essa passagem pode ser lida como uma referência à novidade conjugada com a tradição, o antigo elo entre o novo e o velho, que na visão de Maria Arruda é o traço maior da contribuição de Minas Gerais para a literatura: “tipicamente mineira no conteúdo manifesto das suas personagens, empurra a visão para além-montanhas. Mineira e universal, com um pé na terra e o outro após-fronteira” (ARRUDA, 1986, p. 34). É possível enxergar certo excesso nessa visão da autora, mas pode ser que esse traço também deixe marcas profundas na tradição da canção popular.

4.3. *Milton (1970) de mil tons: um clube das esquinas do mundo*

Se, por um lado, os artistas do Clube da Esquina têm boa parte de sua individualidade calcada na imagem interiorana e de um passado tradicional, religioso e colonial, por outro há que se considerar também seu caráter urbano e cosmopolita. Assim, enquanto no álbum *Milton Nascimento* (1969) o ouvinte se via diante de uma diferença marcada por composições com instrumentos e paisagens da província mineira, em *Milton* (1970), quarto álbum do artista, há uma abertura dos parâmetros estéticos, também renovadora, na medida em que se expande pela via do urbano e do internacional, presente não só na adoção da guitarra, mas que se manifesta desde o tema das canções.

Diferente do que é comumente dito sobre os álbuns da década anterior, a força principal do álbum de 1970, que inaugura uma nova fase do Clube da Esquina, está em seu caráter desestabilizador de toda uma narrativa sobre a sonoridade de Milton Nascimento e de seus parceiros até então. Com *Milton*, embaralham-se ainda mais as origens musicais da longa obra Clube da Esquina, que passa por um profundo desenraizamento. Há no disco uma mudança significativa no modo de entender o mundo e a própria tradição mineira – dos casarões e das cidadezinhas –, que estabelece com ela um elo curioso, na medida em que representa outra faceta possível para um mesmo projeto.²⁶ Além disso, esse é o álbum que traz pela primeira vez o “nome que pegou” do conjunto de músicos e letristas belo-horizontinos, que dá título a uma das canções: “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento em parceria com o jovem Lô Borges.

Pensando que o disco representa um momento de transição, alguns apontamentos breves devem ser feitos sobre esta e outras canções que dialogam com as ideias expressas anteriormente. Portanto, eis a letra de “Clube da Esquina”:

Noite chegou outra vez de novo na esquina
Os homens estão, todos se acham mortais
Dividem a noite, lua e até solidão
Neste clube, a gente sozinha se vê, pela última vez
À espera do dia, naquela calçada
Fugindo de outro lugar.

²⁶ Parece necessário destacar, contudo, que essas mudanças propostas para as obras musicais do Clube da Esquina e de seus artistas, sobretudo no que se refere ao distanciamento de uma tradição mineira, nunca se dão por completo. Como exemplo, basta lembrar o caso dos discos *Geraes* (1976), *Encontros e despedidas* (1985) e *Tambores de Minas* (1998), todos assinados por Milton Nascimento, que reafirmam a presença da tradição popular mineira, em composições de Nascimento, parceiros e outros, e que marcam presença no projeto musical do artista, anos após a “virada modernizante” apresentada em *Milton* (1970). Possivelmente, essa presença do traço regional (que não cessa) está ligada ao fato de ele não elidir a perspectiva cosmopolita, o que o pode ser notado não apenas em arranjos, instrumentações e performances das composições de origem folclórica, como também na mescla, em mesmos projetos fonográficos, de canções tradicionais e outras ligadas a musicalidades urbanas e estrangeiras. Agradeço, aqui, ao professor Roniere Silva Menezes, que fez esta observação durante a defesa.

Perto da noite estou, o rumo encontro nas pedras
 Encontro de vez, um grande país eu espero
 Espero do fundo da noite chegar
 Mas agora eu quero tomar suas mãos
 Vou buscá-la onde for
 Venha até a esquina, você não conhece o futuro
 Que tenho nas mãos.

Agora as portas vão todas se fechar
 No claro do dia, o novo encontrarei
 E no curral D'el Rey
 Janelas se abram ao negro do mundo lunar
 Mas eu não me acho perdido
 Do fundo da noite partiu minha voz
 Já é hora do corpo vencer a manhã
 Outro dia já vem e a vida se cansa
 Na esquina fugindo, fugindo pra outro lugar.²⁷

Em primeiro lugar, nessa faixa observamos o aparecimento de alguns signos conhecidos de certa tradição mineira, já familiarizados da fase anterior: o ritmo de toada, com o uso de poucos instrumentos, e as vocalizações feitas por Milton Nascimento, acompanhados por uma flauta, que, em alguns trechos, reproduz o barulho de um apito de trem; além das menções à estrada, à noite e à distância. Mas já não se trata mais nem de uma sonoridade e nem de uma composição literária como a que encontramos em “Sentinela”. Em “Clube da Esquina” se estabelece uma tensão característica, que coloca os sujeitos daquela típica mineiridade reivindicada por Fernando Brant em uma situação ao mesmo tempo de liberdade ou superioridade e de clausura ou isolamento, que remete a contradições entre viagem e permanência.

Na canção, a esquina aparece como um lugar de partida e de destino, de encontros e despedidas, como estava destinada a ser – ambiguidade criada pela indeterminação da pessoa nos seguintes versos: “à espera do dia, naquela calçada/ fugindo pra outro lugar (...)/ outro dia já vem e a vida se cansa/ na esquina fugindo, fugindo pra outro lugar”. Aqui, não sabemos se é esse ponto de encontro entre ruas ou estradas que foge para outro lugar, ou se é ele mesmo um lugar de refúgio, sendo o local para o qual se foge, como sugerido nos versos: “venha até a esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos”. É importante pensar também como, nesse caso, a própria cidade de Belo Horizonte acaba por ser ela uma esquina, na qual aportam os artistas, que vêm do interior para crescer em sua vida profissional não artística, para

²⁷ BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. Clube da esquina. In: NASCIMENTO, 1970.

acompanhar a família ou buscar outro lugar para viver, movimento comum que foi feito por Brant, Nascimento, Wagner Tiso, Beto Guedes e outros.

Outro ponto que parece importante é a posição de diferença em relação ao que normalmente é encontrado em discursos engajados com a luta contra a ditadura no período, para os quais “faz escuro mas eu canto:/ porque a manhã vai chegar”, verso que dá nome a um dos célebres livros do poeta Thiago de Mello, publicado em 1966. A canção cantada por Nascimento coloca, ao contrário disso, o tempo futuro – no qual a cor do mundo mudaria – em suspensão, pois a ideia de permanência se mistura com a de partida no signo da esquina, e a menção ao curral D’el Rey, velho vilarejo, cuja construção de Belo Horizonte deslocou/destruiu, coloca o tempo passado sobreposto a um tempo presente e futuro. Nesse sentido, a noite para esse clube está mais próxima da relação que o Drummond de *Claro Enigma* (1951) tem com a treva:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.²⁸

Em um panorama musical, anteriormente procuramos demonstrar como teria sido atribuída ao Tropicalismo a tarefa de estabelecer a antitradição da música popular, ou sua permanente evolução, discurso que continua a ecoar em novas proposições históricas para a MPB e que tem passado por algumas desconstruções. Isso não prejudica, contudo, o fato de a Tropicália ter proposto, à sua maneira, uma torção de uma das vertentes mais admiradas entre os padrões musicais brasileiros feitos até então – principalmente no que diz respeito à relação entre a canção tradicional/popular, as referências estrangeiras e o mercado fonográfico, este que já seguia de maneira bastante internacionalizada. Não prejudica também a relevância do movimento tropicalista para o próprio Clube da Esquina, que assumiu sobretudo a partir do disco *Milton* (DINIZ, 2015, p. 233), uma sonoridade mais agressiva, que certamente está ligada, entre outras coisas, à reformulação celebrativa da cena simbólica carnavalesca, que foi proposta pelos tropicalistas e que remontava o lugar do carnaval como “acontecimento religioso da raça”

²⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Dissolução. In: ANDRADE, 2015, p. 219.

(ANDRADE, 2017, p. 21), desestabilizava os padrões musicais encontrados na consolidada tradição bossanovista.

Agora, diferente do que foi feito na Tropicália, o processo de renovação suscitado por Milton não parece se dar por via dos arranjos ao avesso e da estridência da paródia. Ainda assim, ele também faz a canção “explodir colorido”, ao exemplo do “sujeito superbacana” de Caetano Veloso, reivindicando alteridades multifacetadas e que escapam às limitações colocadas pela ideia de nacional em sentido restrito. A letra de “Para Lennon e McCartney”, música que abre o elepê de 1970, e que é fruto de uma parceria entre Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges, é um bom exemplo dessa tomada de posição:

Porque vocês não sabem
Do lixo ocidental
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver

Porque 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 o mundo, sou Minas Gerais²⁹

O texto da canção apresenta uma forma simples, com poucos jogos de sentido nos *enjambement*, girando em torno de duas estrofes e um refrão que se repete três vezes ao longo da versão de 1970. Ainda que pareça uma fórmula banal, a engenhosidade poética dos compositores transparece na ausência de rimas e no vocabulário, os quais, ao contrário de prejudicar a sonoridade, são parte essencial dela na passagem para a canção. No nível do conteúdo, a canção se abre com um endereçamento explicitado desde o título (“Para Lennon e McCartney”), em uma crítica e diálogo com a tradição e prática hegemônicas do “velho mundo”, que autoriza apenas identidades que estejam estritamente ligadas ao círculo dos “ídolos universais do amor pop e industrial” (AB’SABER, 2017, s/p). Esse direcionamento procura incorporar a sonoridade estrangeira ao arranjo proposto por Milton Nascimento e pelo

²⁹ BORGES, Lô; BORGES, Márcio; BRANT, Fernando. Para Lennon e McCartney. In: NASCIMENTO, 1970.

grupo Som Imaginário, para cotejá-la com fragmentos de outros ciclos, de valores musicais distintos.

Com produção de Nelson Motta, a composição traz arranjos singulares e faz a inclusão de um componente que até então não estava presente na obra musical de Milton Nascimento: a violenta eletricidade do *rock* – “baixo descendente nos acordes em Lá menor, guitarra-base marcante, *riff* de baixo no refrão, solo com alguma distorção” (GARCIA, 2006, p. 197), além das palavras ininteligíveis, pronunciadas por um dos músicos, na virada para o refrão. Todos esses são elementos tipicamente reconhecidos pela crítica musical brasileira do período como causadores de desarmonia e desarranjo, que provocavam no ouvinte uma sensação de estranhamento. Nesses termos, é possível entender a canção como uma leitura crítica do próprio universo fonográfico, porque alcança também a Bossa Nova e, conseqüentemente, suas derivações. Observamos como isso se dá não só na letra, mas também no arranjo, no qual a tradição percussiva de matriz popular, religiosa e africana, ao lado dos improvisos jazzísticos do Som Imaginário, empresta à canção um aspecto distinto da paródia e do tom irônico e pomposo das orquestrações elaboradas por, por exemplo, Júlio Medaglia.

Somando-se a essa tessitura complexa do som, a letra de “Para Lennon e McCartney” se abre com duas estrofes causais, num apelo construído a partir de uma imposição cultural às avessas, dado que procura fazer ver o novo mundo – lado do “lixo ocidental” – por meio de uma colocação extremamente negativa e violenta. Na posição de poder em relação à Europa e seus astros, quem dita as recomendações de “não temer” e “não precisar da solidão” são os músicos latino-americanos, dos quais aqueles não sabem, nem verão. Além disso, a sobreposição dos complementos “lixo ocidental” e “lado ocidental” reivindica uma nova posição, uma dialética da superioridade quanto ao que é distribuído como signos do nacional e do internacional. Constatando seu lugar marginalizado, que ecoa no verso que abre o refrão (“eu sou da América do Sul”), o sujeito da canção também faz uma enumeração de predicativos que procuram ombrear lixo e lado ocidental (“ser cowboy”, do ouro, vocês, o mundo e Minas Gerais).

Antes da enumeração, no entanto, “eu sou da América do Sul/ eu sei, vocês não vão saber” – haja vista ser possível saber da América do Sul apenas pelos olhos de quem nela vive, pela pele de quem nela sofre, pelo lápis de quem nela produz, alguém que vê o lixo não por escolha ou interesse, mas porque está mergulhado nele. A adversativa, colocada logo depois desses dois versos, representa a mudança de postura do sujeito, que passa de um signo desconhecido, esvaziado e conciso – América do Sul – para aqueles que são amplamente divulgados nos

veículos de comunicação de massa não só nacionais, mas internacionais: o *cowboy* e o ouro, em síntese, “vocês”. Assim, o sonho a que Nascimento empresta a voz se abre e se retrai, substituindo e tensionando uma identidade expansiva – o mundo, o todo – pelo estado desconhecido de Minas Gerais. A partir da incorporação completa dos ruídos estrangeiros e de referências múltiplas, Milton Nascimento e seus parceiros nos apresentam uma maneira musical pela qual talvez eles sejam escutados no mundo todo, inscrevendo Minas Gerais e toda sua fortuna histórica, identitária e cultural dentro do mundo globalizado. Assim, quando, na letra, o sujeito afirma “ser *cowboy*” e “ser vocês”, a utilização descontraída da guitarra elétrica e do violão o reafirmam, em incorporações do ruído que confronta qualquer perspectiva tradicionalista da canção brasileira até aquele momento.

Certamente, essa costura de referências, a leitura crítica de múltiplas tradições, o diálogo propositivo e a guinada dos músicos mineiros para uma canção que possivelmente teria sucesso no mercado podem ser lidos em sintonia com a veia antropofágica aberta pelos tropicalistas, cujos métodos se assemelham a procedimentos de vanguarda, utilizados por dadaístas e surrealistas, por exemplo, para transformar a arte ocidental no fim do século XIX e começo do século XX, e que acabam afastando o Clube da Esquina daquela mineiridade regionalista e idealizada. Não encontramos uma celebração ou reafirmação da província, como a que parece haver em “Beco do Mota” ou “Sentinela”. Porém, a referência à América do Sul e a maneira de pensar a condição local em relação às outras tradições também não propõe uma assimilação ou um apaziguamento puramente mercadológico da tradição de Minas Gerais, isto é, ela não desaparece em meio à polifonia desejada para o álbum. Na verdade, parece se escancarar com *Milton* a ideia justamente de uma “árvore sem raiz” para a tradição musical.

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

Um ponto importante a destacar com essa citação é que ela corrobora a ideia de que, em uma canção como “Para Lennon e McCartney”, a tradicional mineiridade não se fecha entre montanhas. Também não se faz um aceno positivo às sensibilidades estrangeiras, mas representa-se uma rebelião contra elas, mais uma vez dialogando com o projeto feito pelos tropicalistas e com aquele feito décadas antes pelos modernistas brasileiros.

Nesse caso, assim como no poema “Explicação”, de Carlos Drummond de Andrade, mencionado no começo deste capítulo – que coloca a afirmação identitária local como uma chave irônica contra a centralidade de um discurso europeu –, é possível destacar também no Clube da Esquina certa relação de inconformidade (e talvez mesmo certa irritação, mascarada de desinteresse) com sua condição menor no seio da cultura ocidentalizada. Parte dessa rebelião e angústia no campo das influências, tanto em *Milton* (1970) como também em *Clube da Esquina* (1972) e em álbuns subsequentes, é expressa pelos elementos fônicos de tradições não-europeias (sobretudo os aspectos modais apresentado em suas canções, de clara inspiração africana e pré-colombina, mas também medievais e populares), que estão massivamente presentes e são, em alguma medida, naturais aos músicos mineiros, usados para atualizar as canções e o arranjo musical como um todo, sem contudo abrir mão das fórmulas conhecidas da Europa. Trata-se, dizendo de maneira simplificada, de mudar parte dos mecanismos de expressão, dando novo sentido a seus elementos e, de modo geral, à canção.

Por conta das fortes marcas de uma inquietude com sua própria condição na modernidade, talvez o *gauchismo* possa ser uma boa porta de entrada para compreender o caráter dissonante do Clube da Esquina a partir de 1970. Sobretudo se pensarmos que se trata de uma palavra que passou de vocabulário específico a chave de leitura, a uma espécie de paradigma estético que se faz presente de diversas maneiras na produção literária, e que inclui vários escritores mineiros, como Emílio Moura, João Alphonsus e Cyro dos Anjos, além do próprio Drummond (MARQUES, 2011, p. 43). Mas, para isso, seria necessário outro trabalho, que seguiria por vias distintas.

Porém é preciso destacar que esse mecanismo disruptivo da província literária mineira não é o único utilizado pelos artistas do Clube da Esquina, por mais que seja usado com certa regularidade por praticamente todos eles. Isto significa que, para além de uma inquietude caracteristicamente drummondiana, aparecem maneiras distintas de interpretar e experimentar a modernidade musical no desenrolar das muitas obras que compõem o acervo mineiro, sobretudo no campo musical. Assim, enquanto o caráter jazzístico e bossanovista aparece como elemento fundador e transformador de uma obra como a de Milton Nascimento, outras aberturas para o elemento musical moderno e estrangeiro foram apresentadas nas obras de Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta. Em suas harmonias, não encontramos, por exemplo, aquele imaginário sonoro e tradicional ligado a Minas Gerais. Enquanto alguns letristas e músicos se sentiam apegados ao passado e manifestavam uma desilusão com a modernidade – fruto do clima de tensão política e social da ditadura, que era simultâneo a um intenso desenvolvimento

urbano em várias cidades do Brasil –, outros se viam alheios à perda desse suposto emblema compartilhado, ainda que também expressassem certa desilusão com o cenário brasileiro.

4.4. *Lô Borges (1972) e as diferenças no interior de um projeto coletivo*

Praticamente dez anos separam Milton Nascimento e Salomão Borges Filho, conhecido mais pelo seu nome artístico: Lô Borges. Isso significa que, quando lançado o elepê *Travessia*, em 1967, Lô – embora um Borges também familiarizado com música, que tinha contato direto com vários artistas, incluindo o próprio Nascimento – era um jovem de apenas quinze anos de idade, que pouco espaço tinha para participar das aventuras musicais dos irmãos e do grande “Bituca”, que saíam pela cidade afora para tocar em bares e boates e começavam a desenvolver uma carreira musical. O rapaz ficava a maior parte do tempo com Beto Guedes e outros colegas, construindo e participando de uma produção um pouco distinta da dos irmãos mais velhos, Márcio e Marilton Borges, já que era marcada sobretudo pelo *rock* e pelo *pop*, que circulavam com força entre os jovens do período. Mas essa diferença de idade e também de referências talvez tenha sido decisiva para que, no fim de 1971, Milton Nascimento convidasse Lô Borges para produzir e assinar um disco com ele, que veio a ser justamente o célebre *Clube da Esquina*, o que também possibilitou àquele rapaz de vinte anos a gravar, na antiga EMI-Odeon, seu primeiro disco solo – trabalho que merece algumas considerações.

Preservando o caráter coletivo e de experimentação que marcaram sua parceria com Milton Nascimento, o “Disco do tênis” (como ficou conhecido o álbum de Lô Borges, de 1972) vai se apartar bastante de uma tradição mineira reconhecida como campesina e interiorana, e que se faz presente em algumas das canções mais célebres do elepê duplo do coletivo mineiro, mesmo as que levam a assinatura de Lô Borges.³⁰ Mais do que isso, o disco dá continuidade sobretudo à veia cosmopolita que vinha sendo proposta com mais fôlego desde *Milton*, construindo uma musicalidade ainda mais envolvida com o cenário musical internacional e urbano. Apesar de ser assinado apenas por Lô Borges, as melodias e letras do álbum homônimo são uma “parceria apressada” entre ele e outros membros do Clube da Esquina, dentre os quais estão Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Nelson Ângelo, Flávio Venturini, Beto Guedes e

³⁰ Aqui, cabe lembrar os exemplos clássicos de “O trem azul”, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, e “Paisagem da janela”, de Lô e Fernando Brant, que justamente propõem um mergulho no cenário interiorano mineiro, tanto pela via instrumental quanto pela temática. A mudança de tom encontrada em *Lô Borges* possivelmente está ligada à ausência de Milton Nascimento e dos dois letristas na construção do elepê solo, já que, de alguma maneira, são Nascimento, Brant e Bastos os que, com mais força, mantêm viva a veia regional na obra do Clube da Esquina. Bastos participa apenas da segunda faixa do disco – “Canção postal”

Toninho Horta – com os quais o artista reforçava um aspecto revolucionário da juventude musical de Minas Gerais, tocando vários instrumentos, de maneira descompromissada e improvisada, que deixavam o domínio técnico em segundo plano (NUNES, 2005, p. 37). Além disso, assim como em casos anteriormente mencionados, também em *Lô Borges* a coletividade e o cosmopolitismo do trabalho sonoro buscam transcender o restritivamente regional, já que as canções são marcadas por uma apropriação de tradições populares brasileiras e internacionais, como o *blues*, o baião, as baladas, além dos já citados *rock* e *pop*, contando com a participação de figuras como Sirlan de Jesus, Tenório Júnior e Danilo Caymmi, que deixam marcas profundas no elepê.

A expressão “parceria apressada” se justifica porque, segundo conta a historiografia, o álbum precisou ser feito em tempo mínimo, exigindo dos músicos um intenso e acelerado comportamento criativo. Só que, ao contrário de a pressa ser simplesmente prejudicial à produção, gerando um resultado negativo, ela de alguma maneira fez do elepê um intenso laboratório minimalista, que manteve aceso o experimentalismo encontrado em canções como “Um girassol da cor de seu cabelo”, “Nuvem cigana” e “Tudo que você podia ser”, assinadas por Lô Borges e outros e presentes em *Clube da Esquina*. Por conta dessa concepção mais enxuta, enquanto o célebre elepê duplo de 1972 pode ser entendido como um macrocosmo da musicalidade e da experiência na província mineira (pensando que conta com pelo menos duas formações maiores e distintas, encabeçadas por Nascimento e Borges, mas compartilhada com outros quatorze músicos), o “Disco do tênis”

(...) compõe um microcosmo. Anotando pequenas vivências ou projeções, ajuizando experiências passadas e presentes, mapeando opções de comportamento e reação, o que vemos é um roteiro fragmentado de uma subjetividade que busca o isolamento, de uma personalidade intimista, insubmissa e, mesmo, agressiva, quando precisa manter sua integridade ameaçada. A música, por outro lado, tendo sua própria linguagem e orientação, comparece geralmente em sistemática sintonia ou em contra-voz com os apelos de fala, quando esta se faz presente. (POLITO, 2003, s/p)

Neste caso em específico, é preciso lembrar que não só as conquistas dos membros do Clube da Esquina, mas igualmente as tropicalistas, pela via sobretudo da antropofagia, já estavam em boa medida assentadas na MPB de então e começavam a passar por uma intensa democratização, no sentido de serem espalhadas, descaracterizadas e interpretadas de maneiras distintas por vários projetos alternativos. É importante considerar também que essa mudança de chaves está ligada ainda à força com que a ditadura civil-militar atingia os artistas e à entrada massiva de bens culturais internacionais no Brasil – experiências que foram recebidas e

elaboradas pelo jovem musicista nas canções que compõem o elepê. Em síntese, *Lô Borges* é um trabalho político, com um projeto intimista e que também se colocou disponível para o mercado e para o consumo, mas sem jamais perder de vista um intenso e frutífero experimentalismo.

O resultado dessa soma de fatores salta aos ouvidos desde a primeira audição do disco: um sabor melancólico, surrealista e impaciente, como também “triste, sorumbático, ainda que nunca linear ou repetitivo” (POLITO, 2003, s/p), muito diferente do que normalmente se encontra na música popular, e mesmo dentro de algumas obras do acervo do Clube da Esquina. Em termos estruturais, o disco de Lô Borges parece estar marcado pela ilogicidade, tanto na construção das paisagens descritivas quanto nas sonoras, e também demonstra uma relação ligeiramente desconexa de temas, atirando para todos os lados, aspectos que são reforçados por melodias que passeiam despudoradamente entre várias tradições. O uso massivo da sonoridade do *rock* e do *pop*, com guitarra, baixo, distorção e teclado, associado a uma geometria na distribuição das faixas³¹ dos lados A e B do elepê, faz uma espécie de amarração desse conjunto disperso de elementos e discursos, mas não evita que, de maneira similar ao que acontece em *Clube da Esquina*, mas seguindo por outras vias, o “Disco do tênis” acabe trazendo consigo um leque de contradições e questões estéticas, filosóficas, sociais e políticas.

O disco de Lô Borges traz alguns aspectos interessantes à compreensão da multifacetada modernidade musical de Minas Gerais, que auxiliam na compreensão da canção moderna de província, como também à própria heterogeneidade do álbum duplo *Clube da Esquina*. Para começar, no que diz respeito ao caráter musical, *Lô Borges* relembra algumas experiências únicas do período. Além de sua parceria com Milton Nascimento, podem ser acrescentados à lista dessas experiências únicas o célebre disco *Jards Macalé*, do artista homônimo, de 1973, e também faixas como “De cara/Eu quero essa mulher”, de *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, também de 1973. Com este último, o elepê de Borges compartilha um caráter de desconstrução, levado ao limite pelo tropicalista baiano, mas que chega ao ápice no trabalho do artista mineiro com a canção “Não foi nada”, um baião que beira a atonalidade e que leva o minimalismo textual e o descompromisso temático herdados da Bossa Nova ao limite. À moda de um aforismo, a faixa é formada por apenas dois versos, repetidos à exaustão e abertos à

³¹ Sobre isso, Ronald Polito aponta que o primeiro lado do disco traz duas canções com a sonoridade do rock, na primeira e na última faixa. Já no segundo lado, o rock está presente justamente na faixa central: “Os rocks são as faixas 1 (‘Você fica melhor assim’) e 8 (‘Para onde vai você’) do lado A, também demarcando o território, e 4 (‘Aos barões’) do lado B, que ocupa o seu centro. São posições, portanto, que obedecem a alguma geometria.” (Cf. POLITO, 2003, s/p)

significação, muito diferentes daqueles que trazem significações explícitas, como nas *work songs*³² de Milton Nascimento. A canção gira ao redor da máxima:

Sonhei que eu nunca existi
e vi que eu nunca sonhei³³

Trata-se de uma construção baseada na circularidade dos verbos, que levam de “sonhar” a “não existir”, e de “ver” a “nunca sonhar”, o que cria um movimento que por si só tem uma potência desestabilizadora do discurso, similar à que aparece no *Araçá Azul* do tropicalista baiano, que também conta com canções feitas com até três versos, mas acompanhadas de um instrumental carregado.

Sobre esse detalhe específico, a experimentação e a incorporação do ruído feita ao longo do “Disco do tênis” escapa quase que totalmente ao modelo inventado por João Gilberto e disseminado por parte do movimento carioca: dizendo de outro modo, propõe também uma antitradução à Bossa Nova. A própria canção “Não foi nada”, assim como outras que a acompanham no elepê, é composta por uma mistura alucinada de referências musicais (do *pop*, do *rock* e dos ritmos nordestinos) e instrumentos (piano, guitarra, violão, flauta, triângulo, entre outros), e pela sobreposição experimental de texturas sonoras, em uma lógica renovadora que se dá pela via do excesso, permanecendo, contudo, crítica à verbosidade e à altissonância de uma certa canção brasileira, encontrada em produções até mesmo de Milton Nascimento e de outros músicos do Clube da Esquina. Mas ainda que guarde essas divergências, que aparentemente afastariam o “Disco do tênis” de uma ideia que se tem do Clube da Esquina, há dentro dele também uma musicalidade que volta a se aproximar do que é visto no elepê duplo de 1972: na parte final de “Aos Barões”, por exemplo, ecoam referências à tradição erudita – como as que existem no encerramento de “Cais” e “Um gosto de sol”, que lembram os momentos mais sóbrios das composições de Villa-Lobos para violoncelo (MARCELLO, *s/a*, p. 2).

A partir de uma perspectiva de matriz literária, utilizada aqui para observar essa multiplicidade mais atentamente, os elementos musicais e especialmente o texto das canções de *Lô Borges* sugere não uma tropicalização da MPB em Minas Gerais, mas sua repaginação e atualização pela via da tragicidade caracteristicamente *gauche*. Isso se dá na medida em que,

³² As *work songs* ou “canções de trabalho” mencionadas aqui se referem especificamente a algumas produções de Milton Nascimento e de seus parceiros, que tematizam nos primeiros discos do artista a questão do trabalho, assumindo a voz dos trabalhadores, sobretudo de uma perspectiva decolonial, que discute a posição e a vida dos negros escravizados.

³³ BORGES, Lô. Não foi nada. In: BORGES, 1972.

apesar de construir um mosaico contraditório e ecoar a herança tropicalista, tanto a musicalidade quanto as letras se afastam de uma celebração carnavalesca, que se acreditava capaz de acabar com a situação mórbida, ferida pela esterilidade e pela violência da ditadura, a partir da festa e de uma liberdade libidinal. Seguindo por essa linha, uma vez que o “Disco do tênis” está atravessado pela ideia de que “uma festa não apaga/ um estranho silêncio na rua”,³⁴ é possível pensar que a faceta borgesiana do longo projeto do Clube da Esquina remonta, com as devidas especificidades, o descompasso entre *gauchismo* e *carnavalização*, discutido por Ivan Marques em sua análise do modernismo de província e do Modernismo da Semana de Arte Moderna. “O Carnaval emperrado e melancólico figura o impasse que está na base do modernismo brasileiro: a hesitação entre o refúgio na torre (o medo da ‘realidade brutalíssima’) e os convites da praça, que se perpetuam entre o fascínio e o fracasso” (MARQUES, 2011, p. 115). Com isso, se objetiva dizer que o pensamento desse dilema vivido pelos modernistas, refinado e ressignificado ao longo dos anos 1950 a 1970, parece ter encontrado lugar entre os músicos e letristas mineiros.

Por outro lado, mesmo que se pareça com o que é visto no modernismo belo-horizontino, essa contrariedade/dubiedade em relação ao carnaval não está relacionada necessariamente àquele imaginário mineiro encontrado no modernismo de província e na primeira fase do Clube da Esquina. Ela pode ser relacionada, talvez, à constatação da própria imobilidade e às tentativas de criar soluções para ela, em um cenário no qual a juventude brasileira estava mergulhada na falta de perspectivas, sintetizada em versos simples e diretos:

Para onde vai você?
Que pressa você tem?
O sangue das paredes nunca foi o seu³⁵

Nessa situação, já não há uma crença na resistência revolucionária contra a ditadura, como também não há um apelo ao nacional-engajado, dissolvido com a intensificação do regime militar, desde o AI-5. O que resta é uma típica resignação e resistência, da ordem do tédio e da apatia, marcas que se misturam a outros comportamentos de uma contracultura internacional. É por isso também que se sobressai no “Disco do tênis” uma atmosfera de espera, com uma frequente recusa à transcendência, que se limita à anunciação de uma obra-sonho e de uma transformação que virá, mas que nunca chega a se realizar no presente. Vemos isso aparecer com força em uma canção como a já mencionada “Aos barões”, de melodia e letra do próprio

³⁴ BORGES, Lô. Homem na rua. In: BORGES, 1972.

³⁵ BORGES, Lô; BORGES, Márcio. Prá onde vai você. In: BORGES, 1972.

Lô Borges, que foi dedicada aos amigos e companheiros com os quais ele se encontrava nas esquinas e ruas do bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte:

Uma rua
Um buraco
Ficam sentadas umas pessoas
E eu fico vivendo com elas
E a gente é a paisagem
E os outros olham pra gente
Como se a gente fosse gente
E a gente fica esperando
Uma coisa, uma coisa
Que eu não sei o que³⁶

Aqui, a sobreposição da imagem da rua à do buraco, no qual determinadas pessoas ficam esperando acontecer “uma coisa”, enquanto observam e são observadas, parece acrescentar a cumplicidade e o isolamento à imobilidade do sujeito, em contradição com a própria prática musical coletiva e revolucionária levada adiante pelos músicos do Clube da Esquina. É possível encontrar, também, uma sintonia entre as evocações de liberdade, implícitas no texto de Lô Borges, e o poema “Festa no brejo”, de *Alguma Poesia* (1930):

A saparia desesperada
coaxa coaxa coaxa.
O brejo vibra que nem caixa
de guerra. Os sapos estão danados.

A lua gorda apareceu
e clareou o brejo todo.
Até à lua sobe o coro
da saparia desesperada.

A saparia toda de Minas
coaxa no brejo humilde.
Hoje tem festa no brejo!³⁷

Todavia, se na primeira poesia de Carlos Drummond de Andrade o descompasso com a festa dos modernistas paulistas era sintoma de uma cidade com ares lentos e arcaicos – consequentemente melancólicos e incompatíveis com a liberdade e a celebração industrial e popular que a modernidade prometia –, no tempo de Lô Borges o clima de repressão, perseguição, medo e censura é o que suscita a desilusão, que leva o sujeito que canta a não querer se mover, pelo menos não no sentido da revolução, promessa vazia. Seu refúgio, em geral, é a viagem interior, o sonho e a realidade inventada, rival de um campo prático e material,

³⁶ BORGES, Lô. Aos barões. In: BORGES, 1972.

³⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Festa no brejo. In: ANDRADE, 2017, p. 25.

tomado por “caçadores”, paisagens estáticas, noturnas e repetitivas. Ele quer apenas ficar na rua, ou no buraco, esperando, ou então jogar “... sua vida na estrada/ como quem não quer fazer nada”.³⁸

Sobram menções, inclusive, à jornada e às caminhadas descompromissadas pelas vias. Esse *flâneur*, ao qual Lô Borges empresta os tênis da capa do disco e a voz, peregrina pelas ruas sem encontrar lugar certo, segue coletando fragmentos de um mundo no qual não é possível “ir em paz”, e vivendo na pele as consequências da consciente falta de transformação (que, em alguma medida, é indesejada). Este caso faz pensar também nos célebres versos da canção “Revolution 1”, do “Álbum branco”, de 1968, do The Beatles, que também sugerem uma posição dividida, que ao mesmo tempo admite e desconfia da revolução. O desejo maior é uma resolução pela via pacífica, que recusa posições destrutivas e muito intensas:

*You say you want a revolution
Well, you know
We all want to change the world
You tell me that it's evolution
Well, you know
We all want to change the worl
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out (in)
Don't you know it's gonna be
Alright?*³⁹

Tendo em vista essa aproximação, talvez uma das coisas que o álbum do jovem mineiro melhor elabore seja a desilusão com a guinada neo-desenvolvimentista, iniciada desde os governos da década de 1950, que não afetou apenas os becos e centros históricos no interior de Minas Gerais e de outros estados, mas que também impactou os centros urbanos, onde ganhou nova roupagem, tendo sido apropriada e misturada à violência ditatorial. Por conta disso, já não há mais no “Disco do tênis” uma interpretação restrita da noite como momento de liberdade e confabulação, e também não há uma insistência e expectativa com a chegada do dia e do sol, como a que encontramos em faixas de *Clube da Esquina* e de *Milton*. *Lô Borges* começa por sentenciar, desde a primeira canção: “pise no sol da manhã/ nunca depois do jantar/ limpe o sangue das mãos/ você fica melhor como está”,⁴⁰ que guarda uma ambiguidade interessante no primeiro verso, sugerindo passeios sob a guarda do sol, mas também uma agressividade contida quanto ao emblema matutino, concentrada no verbo “pisar”, que faz do sol objeto de desprezo.

³⁸ BORGES, Lô; BORGES, Márcio. Faça seu jogo. In: BORGES, 1972.

³⁹ LENNON, John. *Revolution 1*. In: BEATLES, 1968.

⁴⁰ MOURA, Tavinho. BORGES, Lô. Você fica melhor assim. In: BORGES, 1972.

Mesmo que em análises rápidas seja descolado das melodias, e por mais pobre e enxuto que possa parecer, o texto é um rico jogo de palavras poeticamente acessíveis, um lembrete de que, muito mais que a habilidade musical ou de composição sonora, também a literatura é única e distintiva nas mãos de Lô Borges e de seus parceiros. Essa escassez voluntária, que está certamente ligada à confecção acelerada do disco, é inclusive um aspecto importante dele, por criar uma sensação de incomunicabilidade que reforça o teor intimista do trabalho, para o qual há um incômodo e estranho silêncio nas ruas, mas um incêndio calado nos homens.

5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

*No meio do meu caminho
Sempre haverá uma pedra*

(Milton Nascimento e Fernando Brant)

Quando estava ainda na graduação, um amigo me disse, em comentário sobre sua própria dissertação, que finalmente poderia começar de fato a pesquisar e a escrever, já que tinha terminado a escrita do texto e até mesmo publicado. Essa ideia, que na época me soou apenas como uma simples autoironia, ganha agora um novo sentido para mim, pois me vejo diante das considerações finais deste trabalho e começo a pensar que, por fim, talvez agora eu tenha o necessário para começar a escrevê-lo.

É preciso, certamente, terminar. E a pesquisa, apesar dos imbricamentos, encontrou um *timing* bom, já que é entregue agora, no ano de 2022. Para a tradição cultural e literária brasileira, este é um ano um tanto quanto cabalístico, pois concentra acontecimentos de destaque – como as eleições presidenciais e a Copa do Mundo –, mas sobretudo algumas comemorações significativas, entre as quais está o aniversário de cem anos da Semana de Arte Moderna e os duzentos anos de independência do Brasil. Também é um ano importante para a Música Popular Brasileira, em consequência dos cinquenta anos de alguns dos álbuns mais conceituados de nossa tradição musical: *Transa* (Caetano Veloso), *Expresso 2222* (Gilberto Gil), *Jards Macalé* (do cantor homônimo) e os próprios *Clube da Esquina* e *Lô Borges*, analisados ou pelo menos mencionados neste trabalho. Mas há que se destacar um evento em especial: o ponto final colocado por Milton Nascimento, que encerra, agora neste ano, sua carreira de mais de cinquenta anos acima dos palcos do Brasil e do mundo, com a turnê *A última sessão de música*.

Este trabalho, sob essa perspectiva, vem como uma espécie de celebração a tudo isso, agregando à inumerável bibliografia publicada recentemente, tanto sobre o Modernismo quanto sobre a canção popular, e também sobre o Clube da Esquina e a obra de Nascimento.

Ao longo da dissertação, procurei construir e sustentar uma leitura que apreende a produção musical do Clube da Esquina a partir dos ecos do Modernismo mineiro, de maneira a repensar o lugar que o coletivo de músicos e letristas mineiro/belo-horizontinos assume na historiografia da MPB, e identificando os pontos de encontro entre a obra modernista e aquelas feitas por dois dentre os músicos mais destacados do Clube da Esquina. No caminho, observei

também algumas alternativas metodológicas para compreender a própria Música Popular Brasileira, pensada de uma perspectiva literária, mas fora da dinâmica linear e evolutiva, o que foi feito a partir principalmente das ideias de província e literatura menor. Assim, para além da análise da obra musical do Clube da Esquina, o objetivo principal desta pesquisa foi também conhecer e discutir mais profundamente a MPB e, mais especificamente, o processo de modernização musical no Brasil, do qual os artistas mineiros participaram ativamente, ainda que não recebam tanta atenção da crítica e da historiografia musical de uma maneira mais ampla.

A partir da leitura das obras de Milton Nascimento e Lô Borges, observamos como o Clube da Esquina estabeleceu sua própria modernidade na Música Popular Brasileira, mantendo seus pés bem firmes em solo mineiro e valendo-se das temáticas e elementos regionais para produzir uma sonoridade afetada pelas tradições populares, a que se poderia considerar distinta da proposta cosmopolita empreendida pela Bossa Nova, uma de suas principais referências, como também da aposta tropicalista. Por outro lado, o uso de procedimentos inovadores recupera o tom revolucionário do minimalismo da Bossa Nova e da carnavalização da Tropicália, que reafirmam uma característica aversão ao modelo antinatural dos *crooners* anteriores a *Chega de Saudade* (1958), de João Gilberto, e às tentativas de essencialização da música e da cultura nacional por uma perspectiva social e engajada. Com esses últimos exemplos rápidos, desejo apenas lembrar mais uma vez que a musicalidade dos belo-horizontinos se manteve ligada a uma tradição regional, mas se abriu também para “os sonhos, os projetos, a distância e a criação” (BRANT, 2007, 136), sobretudo às interferências estrangeiras – as nacionais, em relação a Minas Gerais, e as internacionais, em relação ao Brasil –, que desconstruíam o aspecto estritamente local de sua MPB.

Não foram a fazenda e o campo, mas o bar e as ruas da grande capital os pontos de encontro entre os artistas que compuseram o coletivo mineiro; lugares que deixavam entrever o papel das formas de sociabilidade urbana e que tiveram grande impacto na construção de uma sonoridade específica, principalmente no que diz respeito ao seu caráter coletivo (GARCIA, 2000, p. 31). Com toda certeza, a veia do cosmopolitismo está nas obras do Clube da Esquina e se manifesta também em sua coletividade, construída pelos vários artistas que se envolveram com o conjunto e mais especificamente com o álbum de 1972. Ainda assim, não se perderam de vista a cidadezinha do interior, as marias-fumaças, becos e tradições religiosas. E, nesse vai e vem com relação às influências e heranças múltiplas, o Clube da Esquina construiu sua própria

travessia, que leva de uma canção considerada tradicional, feita em Minas Gerais, a uma canção menor e/ou a uma canção moderna de província.

Para finalizar, gostaria de chamar a atenção para um ponto específico no que se refere à ideia de província, isto é, a maneira como frequentemente se historiciza a produção artística de Minas Gerais. Há uma curiosa, para não dizer estranha, dubiedade da ideia de provincianismo mineiro presente nas interpretações da crítica e no registro histórico, funcionando de maneira pendular, ora positiva, ora negativamente. Essa operação cria uma espécie de atraso na recepção da obra mineira, que, se não existe enquanto uma demora ou lentidão de fato, resta pelo menos enquanto uma impressão de descompasso e adiamento. Exemplificando: em um primeiro momento, o elemento provinciano é capaz de distinguir e embasar a recusa do estatuto moderno para a arte feita na província, por conta, principalmente, de sua faceta mais apegada às tradições passadistas (aqui incluídas tanto a cultura popular quanto a fortuna literária do estado – simbolista, arcadista e barroca). Essa visão, se entendida como verdadeira, desconsidera alguns detalhes fundamentais sobre a modernidade belo-horizontina, como, por exemplo, que a construção de Belo Horizonte – enquanto capital e cidade moderna, alinhada com um discurso modernizador internacional – representou um salto civilizador para os muitos poetas mineiros que vinham das pequenas cidades nas zonas rurais do estado:

A nova capital começava a construir-se como polo a fornecer alguma centralidade à dispersão característica de Minas; de repente, os mineiros tinham um lugar para se fixarem; em poucos anos, a moderna Cidade de Minas começou a conviver com mentes inquietas, seduzidas pela vida que corria depois das montanhas. (ARRUDA, 1996, p. 400)

Contudo, no que diz respeito aos músicos da década de 1960, será justamente o chamado provincianismo o elemento que desaloja o Clube da Esquina de um lugar específico em meio à dinâmica entre nacionalistas e vanguardistas, detalhe que parece atrasar e dificultar a recepção das primeiras obras dos artistas mineiros, ainda que eles estivessem mergulhados no processo de modernização da música nacional.

Mas há, ainda, a outra face dessa dualidade do signo da província, que aparece justamente quando estão acabados os momentos de euforia com as transformações técnicas, que apelam à intensa modernização. Na síntese marioandradina, “passada a revolta, continua a tradição” (ANDRADE apud BOMENY, 1994, p. 114). A partir desse ocaso das revoluções consideradas vanguardistas (o Modernismo de 1922 ou a Bossa Nova e o Tropicalismo, em seus sentidos mais restritos), torna-se possível reinterpretar aqueles que eram tidos como signos negativos em uma obra como a dos músicos mineiros, reconhecendo a contrapelo sua legitimidade e,

curiosamente, seu modernismo e/ou sua modernidade musical, na relação com a tradição. Para os modernistas de Belo Horizonte, essa abertura ao provincianismo cria a possibilidade de não apenas questionar o costumeiro atraso em relação à Semana de Arte Moderna – a procrastinação destacada por uma parcela da crítica –, mas também de atribuir perigosamente aos poetas de Minas Gerais o estatuto de paradigma nacional, que tem em Carlos Drummond de Andrade sua realização máxima.

Processo semelhante parece ter ocorrido com Milton Nascimento, que se transformou em um dos ícones mais emblemáticos da MPB, ao ponto de receber mais de setecentos mil acessos em sua *live* durante a pandemia de Covid-19 – não só o único dentre os músicos do Clube que alcançou números assim, tão expressivos, como também um dos poucos da MPB. Para além do destaque adquirido especificamente por Nascimento, mais recentemente o álbum *Clube da Esquina* parece ter ganhado, mais uma vez, lugar de prestígio, já que o elepê duplo foi colocado como ponta de lança, em uma lista que avalia mais de quatrocentos álbuns brasileiros.⁴¹ Mais interessante do que simplesmente acatar ou questionar essa hierarquização dos muitos discos da MPB é tentar entender as transformações que levam o *Clube da Esquina* para o topo dessa lista, o que, para mim, está diretamente relacionado ao processo de canonização a contrapelo, pelo qual Drummond também passou, bem como tantos outros artistas frequentemente considerados regionais.⁴²

Por fim, se, como dito antes, observamos desde o começo deste milênio uma redescoberta crítica e histórica do Clube da Esquina, ela alcança neste instante um de seus pontos mais altos, corroborando também a realização desta pesquisa. Quanto à canção moderna de província e a canção menor, não há, com toda certeza, saídas definitivamente conclusivas. Porém, espero ter apontado algumas direções, a partir das quais será possível repensar não apenas a fortuna musical produzida em posições excêntricas, mas toda uma estrutura que compõe a Música Popular Brasileira e sua historiografia.

⁴¹ Trata-se da lista produzida pelo jornalista Ricardo Alexandre, que encabeça o podcast *Discoteca Básica*. A partir de uma pesquisa em várias revistas de avaliação musical, Alexandre e sua equipe produziram uma obra chamada *Os 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos*, que coloca *Clube da Esquina* em primeiro lugar.

⁴² Gostaria de destacar aqui que a questão sobre essa suposta “modernidade regionalista” não se refere apenas aos artistas e músicos mineiros, pois, em segundo lugar na lista de Ricardo Alexandre está o disco *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, também de 1972, em relação ao qual boa parte das considerações sobre a canção moderna de província também parece funcionar.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Referências citadas

- AB'SABER, Tales. Um clube no céu do Brasil. In: *Radiola Urbana*. Agosto de 2017. Disponível em: <<http://www.radiolaurbana.com.br/um-clube-no-ceu-do-brasil/>>. Acesso em 10/10/2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Jorge Schwartz e Gênese Andrade (organização e coordenação editorial). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento; SIMÃO, Azis. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. 1987. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-26012022-172054/>> DOI: 10.11606/T.8.1987.tde-26012022-172054.
- AVELAR, Idelber. De Milton ao Metal: política e música em Minas. Em: ULHÔA, Martha Tupinambá. OCHOA, Ana María. ESPINOSA, Christian Spencer (org.) *Actas del V Congreso de la IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.
- BOMENY, Helena. *Guardiões da razão: Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994.
- BRANT, Fernando. Música e Mineiridade (depoimento). *Cadernos de História*. Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 129-136, 2007.
- BUENO, Andréa dos Reis Estanislau. *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Andréa Estanislau (org.). Belo Horizonte: Prax, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. ed. 9. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANTARINO, Carolina. Semana de Arte Moderna: o mito de origem do Modernismo Brasileiro faz 90 anos. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 64, nº. 2. Abril/Jun., 2012.

- CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola. *Longe é um lugar que não existe*: Um estudo sobre as relações entre comunicação, sociabilidade e política, em Belo Horizonte, nos anos 70. 1994. 457 f. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1994.
- COELHO, Rafael Senra. Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina. 2010. 114 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-rei, São João del-rei, 2010.
- DANTAS, Laura Figueiredo. *O canônico em xeque na MPB*: processos de legitimação e ideário de modernidade. 2016. 106 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka*: Por uma literatura menor. Cíntia Vieira da Silva (Tradução). Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*: Vol. 1. ed. 2. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; e Célia Pinto Costa (Tradução). São Paulo: Editora 34, 2021b.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*: Vol. 4. Suely Rolnik (Tradução). São Paulo: Editora. 34, 1997.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da Zona Sul carioca*: a Bossa Nova em Minas Gerais. Monografia de graduação em Ciências Sociais. Uberlândia: UFU, 2010.
- DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 249 f. Dissertação (mestrado) – Departamento de Sociologia, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.
- DINIZ, Sheyla Castro. Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira. *ouvirouver*. Uberlândia, v. 11, nº. 1, p. 218-236, Jan./Jun., 2015.
- FRAGA FILHO, Cid Seixas. Do Modernismo Paulista ao Regionalismo do Nordeste. In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patrícia Gomes (organização). *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: Eduerp, 2014, p. 60-71.
- FERRANTE, Ivana. Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do modernismo de 22. *SCRIPTA*, v. 25, n. 55, p. 212-246, 3º quadrimestre de 2021.
- GARCIA, Luiz Henrique. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*: o Clube da Esquina como

- formação cultural. 2000. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- GARCIA, Luiz Henrique. *Na esquina do mundo: trocas culturais na Música Popular Brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 2006. 288 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.
- GARCIA, Walter. Linha evolutiva da Música Popular Brasileira: da canção ao *jingle*. In: *Presses Sourbone Nouvelle*. Jacqueline Penjon et José Antonio Pasta Jr (dir.) Disponível em: <<https://books.openedition.org/psn/9485#notes>>. Acesso em: 11/02/2022
- GRANATO, Guilherme Azevedo. Tradição, ruptura e autoconsciência: reflexões sobre a questão da “linha evolutiva” dentro da Música Popular Brasileira. *Anais do SEFiM*. v. 2. n. 2, p. 223-243, 2016.
- JARDIM, Eduardo. O caminho de uma obra. In: NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono e leituras sobre Música e Modernismo*. Eduardo Jardim (org). Casa da Palavra: Rio de Janeiro, 2013.
- JERONYMO, Aline Maria. Minas e o Modernismo: a origem de uma poética moderna. *Travessias interativas – artigos*. Ribeirão Preto, nº 10, vol. 5, p. 41-51, 2015.
- LACLAU, Ernesto. Universalismo, particularismo e questão de identidade. *Novos Rumos*, n. 21 (8), p. 30-36. 1993.
- LAJOLO, Marisa. Literatura e História da Literatura, senhoras muito intrigantes. *Remate de Males* (13). Campinas, p. 105-112. 1993.
- LUGÃO, Clara. “Tenho séculos de espera nas contas da minha costela”: o Clube da Esquina e os grupos étnicos. *Fonogramas*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, março, 2012.
- MARCELLO, Nicole Alvarenga. *Clube da Esquina: um discurso poético musical desviante*. 2017. 13f. Ensaio (não publicado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, s/a.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: Amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “MPB”, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em Primeira Mão*. Santa Catarina, p.

- 1-12. 2009.
- MERQUIOR, José Guilherme. Um clássico moderno. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O elixir do apocalipse*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983, p. 141-144.
- MOLINA, Sérgio. *Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1, p. 92-105, spring/summer, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Revista Varia História*. Belo Horizonte, v. 21, nº 34, p. 504-520. 2005.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. COELHO, Frederico; JABOR, Juliana; RIBEIRO, Júlio Naves; BRITTO, Paulo Henriques; Bacal, Tatiana (organização e seleção). São Paulo: Zahar, 2015.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 177 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. 423 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: Letra x Estrutura Musical. *Aletria*, jul. a dez. 2006, p. 323-333.
- PACHECO, Mateus de Andrade. *Milton Nascimento: Num canto do mundo, o conto do Brasil*. 2014. 389 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- PASINI, Leandro. A mediação local – Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n.2, p. 767-790, jul./dez. 2020.

- PAZ, Octavio. O ocaso das vanguardas. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 131-204.
- PENNA, Alícia Duarte. Livre pensar sobre o Modernismo Mineiro-belo-horizontino. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 165-170, dez. 2005.
- POLITO, Ronald. Lô Borges e a MPB. In: *Digestivo Cultural*. Disponível em: <[https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=70&titulo=Lo Borges e a MPB](https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=70&titulo=Lo_Borges_e_a_MPB)>. Acesso em: 21/05/2022.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. 1977.
- SCHEFFEL, Marcos Vinicius. Saudades da roça, saudades do elevador. *Revista Estação Literária*. Londrina, vol. 11, p. 359-364, jul. de 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [Online], vol. 2, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em: 03/03/2022.
- SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Lúcia Lobo. Produzir subjetividades: o que significa?. *Estudos e pesquisas em psicologia* [online], 2009, vol. 9, n. 2. p. 408-424.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.
- TREECE, David. Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da Música Popular Brasileira. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [4 | 5]; São Paulo, p. 332-350, 2004.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora,

2010.

VILELA, Ivan. Canonizações e esquecimentos na Música Popular Brasileira. *Revista USP*, n. 111. São Paulo, p. 125-134, outubro/novembro/dezembro, 2016.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

6.2. Referências consultadas

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular, de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e Regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v. 23, n. 2, 2011, p. 191-212.

CURY, Maria Ferreira Zilda. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. Literatura e Canção Brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 22, ano 15, p. 209-226, 2006.

DE MELLO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais: uma parábola*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Cultura popular e nacionalismo musical: uma discussão das ideias folcloristas sobre a música popular no Brasil. In: *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.2, n.2, pp. 289-310, 2013.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II – de 1964 a 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.). *A MPB em discussão* (Entrevistas). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: MORICONI, Ítalo (org). *35 ensaios de Silvano Santiago*. ed. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 423-438.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ensaio. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. ed. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das música*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

6.3. Fonográficas

Coletivos

BEATLES, The. *The Beatles: “The White Album”*. London: EMI; Trident, 1969.

BORGES, Lô. NASCIMENTO, Milton. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

GUEDES, Beto et al. *Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi*. EMI, 1973.

TISO, Wagner et al. *Som Imaginário*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

TISO, Wagner et al. *Matança do Porco*. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

Beto Guedes

A Página do Relâmpago Elétrico. Rio de Janeiro: EMI, 1977.

Lô Borges

Lô Borges: “Disco do tênis”. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1972.

A Via Láctea. Rio de Janeiro: EMI, 1979.

Milton Nascimento

Travessia. Rio de Janeiro: Codil, 1967.

Courage. Estados Unidos: A&M Records, 1968.

Milton Nascimento: Beco do Mota. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1969.

Milton. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970.

Milagre dos Peixes. Rio de Janeiro: EMI, 1973.

Clube da Esquina 2. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.

Sentinela. Rio de Janeiro: Ariola, 1980.

Toninho Horta

Terra dos Pássaros. Rio de Janeiro: EMI, 1979.