UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

JULIANA JAMILLES SOUZA SOARES

**“Como Vai Minha Aldeia”:
Paisagens sonoras de Minas na obra de Tavinho Moura**

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**“Como Vai Minha Aldeia”:
Paisagens sonoras de Minas na obra de Tavinho Moura**

Versão Corrigida

(A versão original se encontra na biblioteca do IEB-USP)

JULIANA JAMILLES SOUZA SOARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Jaime Tadeu Oliva

São Paulo

2020

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S676

Soares, Juliana Jamilles Souza

“Como vai minha aldeia” : paisagens sonoras de Minas na obra de Tavinho Moura / Juliana Jamilles Souza Soares ; Jaime Tadeu Oliva, orientador -- São Paulo, 2020.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: “Como vai minha aldeia” : Minas soundscapes in the work of Tavinho Moura.

Descritores: 1 Moura, Tavinho, 1947- 2. Música popular – Brasil 3. Cultura popular 4. Mineiridade 5. Paisagem sonora 6. Geograficidade I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Oliva, Jaime Tadeu, orient. III. Título.

IEB/SBD92/2020

CDD 22.ed. 780.981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

Nome: SOARES, Juliana Jamilles Souza

Título: “Como Vai Minha Aldeia”: Paisagens sonoras de Minas na obra de Tavinho Moura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: 20/03/2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: Aprovado

Prof.^a. Dr.^a. Tânia da Costa Garcia

Instituição: Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

Julgamento: Aprovado

Para meu pai e irmãos, meus ouros de Minas.
Para minha mãe (*in memoriam*), exemplo maior.

Agradecimentos

Ao dar como concluída essa dissertação, e por força do que se tornou hábito, faço meus os versos de Ronaldo Bastos que foram musicados por Tavinho Moura, em uma interpretação e ressignificação pessoal e oportuna: “são folhas, são cadernos, são palavras. São indecifráveis madrugadas. Deixe-as seguir no vento”. Mas para que estas palavras se edificassem nestas folhas de papel, contei com contribuições várias de muitas pessoas e dois bichanos. Expressar agradecimentos não me ocorre agora como tarefa das mais fáceis, pois é um tanto dificultosa a disposição de palavras que consigam expressar em exata dimensão, a real importância do significado dos encontros, das oportunidades acadêmicas, dos afetos, dos ronrons e das considerações a mim direcionadas nesse caminhar. O que se segue resulta de um esforço movido por memórias e grande sentimento de gratidão.

Começo por meus pais Nelson e Olga (*in memoriam*), base de tudo que em mim se efetivou até aqui. Ao meu pai, homem do sertão, com cheiro de terra e jeito de gente, por ter plantando em mim o reconhecimento da importância das coisas simples da vida. À minha mãe, mulher das Letras, por constituir fonte maior de exemplo e inspiração e por ter deixado em mim a semente da força e da coragem de perseguir e conquistar meus objetivos. Aos meus irmãos Nelson e Jaqueline pela torcida, incentivo e por terem sido força quando me fiz fraca neste caminhar. A Alexandre, meu companheiro, com quem divido os dias e a vida, pelo carinho, presença, paciência, compreensão e por nunca ter me deixado desistir. Aos meus felinos, gata Leia e gato Frodo, pelas incontáveis horas de companhia, quando deitavam ao lado do computador, enquanto escrevia. Ou ainda, quando, às vezes – na verdade, muitas vezes – escolhiam deitar em cima dos livros e papéis que eu lia, chamando-me a atenção para a importância do parar, dar e receber carinho em forma de motorzinhos de ronrons ligados nesses potinhos de amor em pelos que chamamos de gatos.

Agradeço alguns professores que ainda quando isso era apenas um projeto, prontificaram-se a lê-lo e discuti-lo comigo: meu ex-professor da graduação, Prof. Dr. Denilson Meireles (História – Unimontes) que, quando tive uma ideia, ainda não muito bem elaborada, foi entusiasta e incentivador. Ao Prof. Dr. Marcos Silva (História-USP), por ter me recebido em sua casa, onde tivemos inspiradora conversa acerca da pesquisa pretendida. Ao Prof. Dr. Sean Purdy (História – USP), pela leitura e considerações quando o desânimo espreitava à porta. À Prof.^a. Dr.^a. Márcia Tosta Dias (Sociologia – Unifesp), pela leitura e por nosso “café sociológico” que abriu novas visões acerca do pretendido. Agradeço de forma especial ao

músico, violeiro e Prof. Dr. Ivan Vilela (Música – ECA-USP), pelas palavras e ações de incentivo desfazendo o desânimo que já havia se instalado.

Também de forma especial, agradeço enormemente ao meu orientador, o professor Dr. Jaime Tadeu Oliva por ter aceitado e se interessado em me orientar no desenvolvimento desta pesquisa, por todas as reuniões e contribuições de valores inestimáveis para a efetivação desse texto. A ele devo, em larga medida, a realização desse trabalho. Gratidão que é estendida à professora Dra. Vanderli Custódio.

Agradeço aos professores das disciplinas cursadas no decorrer do Mestrado: Dr. Edmir Perroti e Dr^a. Ivete Pieruccini, por alargar minha compreensão acerca do conceito de mediação cultural e sua aplicabilidade. Ao Dr. Jaime Tadeu Oliva e Dr. Paulo Teixeira Iumatti, por terem possibilitado reflexões críticas acerca do cânone produzido em torno dos chamados “intérpretes do Brasil”, pela percepção do alargamento do escopo do panteão desses intérpretes e pelo reconhecimento da música como viabilizadora de interpretações do país. Ao Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde por todo o aparato teórico no campo dos estudos culturais na Geografia que me foram muito caros na efetivação desta pesquisa. Ao Dr. Walter Garcia da Silveira Junior, pela introdução à crítica da Canção-Comercial Brasileira, de contribuição decisiva nas reflexões que possibilitaram as análises das canções aqui realizadas.

Agradeço também as valiosas contribuições dos professores que estiveram na banca do Exame de Qualificação e Defesa desta dissertação: Dr. Rodrigo Valverde, Dr. Fernando Paixão e Dra. Tânia da Costa Garcia.

Gratidão ao *Programa de Apoio à Pós-Graduação Capes - PROAP* pelo apoio financeiro quando de minha viagem a Belo Horizonte para realização da pesquisa nos arquivos do jornal Estado de Minas e a Jaime Araújo Vieira, do Serviço Técnico de Contabilidade – IEB/USP, pelas orientações e paciência.

Agradeço aos funcionários da *Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual “Luiz de Bessa”*, em Belo Horizonte, representados aqui por seu coordenador, Bernardo Pacheco Schuchter. Todos sempre muito atentos e prestativos.

Agradeço ainda a Alex Pereira Teles pela atenção e envio da fotografia, com a devida licença de uso, da escultura de seu avô, *Engenho Trapizonga*, do arquivo do *Museu Residência Geraldo Teles de Oliveira* – GTO, com sede na cidade mineira de Divinópolis.

Gratidão ao historiador Dr. Bruno Viveiros Martins, integrante do *Centro de Referência em Música de Minas* – CRMM/UFGM, pela interlocução sempre disposta e pela experiência propiciada pela visita à exposição “Canção Amiga – Clube da Esquina”, sob sua curadoria. Ao professor Dr. Mauro Rodrigues, da *Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais*

– UFMG e a Marcus Silveira da *Rede de Museus e Espaços de Ciências e Cultura* daquela Universidade, através dos quais me foi permitido o acesso à base de dados da *Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina*.

Agradeço aos colegas que tive nas disciplinas cursadas, pela rica e valiosa troca de conhecimentos propiciadas em nossos encontros e a todos os colegas de trabalho, familiares e amigos que torceram por meu sucesso.

Agradeço ainda a Tavinho Moura e sua esposa, Maria Sylvia Silva Dantas, pela cuidadosa revisão da versão final do texto desta dissertação com apontamentos que foram muito valiosos para conferir maior precisão ao mesmo.

Finalmente, agradeço ao Tavinho Moura, pela confiança, disponibilidade, atenção aos muitos e-mails trocados, pelo carinho demonstrado em palavras, pelo envio de informações, fotografias, textos e arquivos, e por existir assim tão bonito, passarinho, rico em humanidade, genialidade e cultura. Gratidão por tudo que realiza não só na música, mas na literatura, no cinema e na fotografia e por, através de sua arte nos lembrar, conforme o saudoso Fernando Brant muito bem expressou, “que a beleza existe” que está “ao nosso lado e dentro de nós”. A ele, devo muito do que vivi nesses anos de estudos e pesquisas. Gratidão e um momento de silêncio, que é para não acordar o rio. Em tudo existe carinho. Corto aqui minha palavra. Fica o que foi escrito.

EU PASSARINHO

nasci na zona da mata numa cidade então pequena com céu de vagalumes
e avencas pelos barrancos defronte onde morava era brejo um jardim
nativo propriedade de muitos matos arbustos e trepadeiras sem nome
pedreiras espaçadas donas de esconderijos onde preás construíam labirintos
e uma pequena nascente deixava aguadas espigadas de taboas a cada
temporada de chuva os bandinhos se atropelavam nos capinzais à cata de
sementes cantavam flauteavam seus chamados melódicos gorjeios e
cantos sem limites indispensável a cada um meu coração menino atendia
aos chamados cedo saltava da cama para ver quem chegou coleira do
brejo patativa papacapim canários e outros se revezavam naqueles
meses dispondo cores modos e voos pirotécnicos minha vida seguiu
passarinho música cinema rio são Francisco mulher filhos
amigos passarinho tornou-se hábito estou sempre de olhos e ouvidos
atentos identificando qual trinado rompeu o silêncio

(Tavinho Moura, em *Pássaros poemas – aves da Pampulha*)

CRUZADA

Não sei andar sozinho
por essas ruas
sei do perigo
que nos rodeia
pelos caminhos
não há sinal de sol
mas tudo me acalma
no seu olhar
não quero ter mais sangue
morto nas veias
quero o abrigo do seu abraço
que me incendeia
não há sinal de cais
mas tudo me acalma
no seu olhar

você parece comigo
nenhum senhor te acompanha
você também se dá um beijo
dá abrigo
flor nas janelas da casa
olho no seu inimigo
você também se dá um beijo
dá abrigo
se dá um riso dá um tiro

não quero ter mais sangue
morto na veia
quero o abrigo do teu abraço
que me incendeia
não há sinal de paz
e tudo me acalma
no seu olhar.

(MOURA; BORGES. In: MOURA, 1982)

Resumo

A obra de Tavinho Moura é, de forma recorrente, atrelada a seu estado de origem, quer sob a justificativa da forte presença em seu trabalho, de elementos considerados constitutivos de uma cultura popular mineira, quer pela afirmação, até por parte do próprio artista, da presença da chamada “mineiridade” em sua produção. A fim de compreender a força que o imaginário acerca da tal “mineiridade” possui na confecção da realidade, ou ainda o seu poder de dar sentido e conformar práticas e valores sociais, políticos e culturais, com destaque neste estudo, para este último, propomos analisar nas paisagens sonoras produzidas na obra musical de Tavinho Moura, a partir do final da década de 1970 até 2014, como se dá a presença da chamada cultura popular mineira em sua obra. E ainda, se há e de que forma a presença dessa tal mineiridade, na produção do artista, bem como vislumbrar o quanto a força do lugar pode ser condicionante na construção de uma obra artística, haja vista a existência de uma geograficidade intrínseca. Para tanto, selecionamos dezesseis canções que estão distribuídas em quatro de seus dezoito álbuns: *Como Vai Minha Aldeia* (1978 – RCA Victor), *Engenho Trapizonga* (1982 – EMI-Odeon), *Conspiração dos Poetas* (1997 – Independente) e *Minhas Canções Inacabadas* (2014 – Dubas).

Palavras-chaves: Música Popular Brasileira; Tavinho Moura; cultura popular; mineiridade; geograficidade.

Abstract

The work of Tavinho Moura is usually intertwined to his birthplace, which is either justified by the strong presence of elements considered constitutive of a popular culture of Minas Gerais State in his work, or by the assertion of the presence of the so-called “mineiridade”, in his production even by the artist himself. In order to get a better understanding about such an imaginary power evoked by such “mineiridade” in the reality creation, or even its power in giving sense and to combine social practices and values, politics and cultures – which is highlighted in this study. We intent to analyze how the so-called Mineira Popular Culture in his production takes place, in the soundscapes produced in the musical work of Tavinho Moura, from late 1970s to 2014. Furthermore, whether exists and how the presence of such “mineiridade” takes place in the artist production, as well as to glimpse how the influence of the place can be determining in the creation of the artistic work, considering the existence of an intrinsic geograficity. To this, we selected sixteen songs that are distributed in four of his eighteen albums: *Como Vai Minha Aldeia* (1978 – RCA Victor), *Engenho Trapizonga* (1982 – EMI-Odeon), *Conspiração dos Poetas* (1997 – Independente) e *Minhas Canções Inacabadas* (2014 – Dubas).

Keywords: Brazilian Popular Music. Tavinho Moura. Popular culture. Mineiridade. Soundscapes. Geograficity

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACCINE	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
AI	Ato Institucional
APM	Arquivo Público Mineiro
CD	<i>Compact Disc</i>
DOI-Codi	Departamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna
EMI	<i>Electric and Musical Industries</i>
FIFA	<i>Fédération Internationale de Football Association</i>
FHC	Fernando Henrique Cardoso
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IHGMG	Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
CENIBRA	Celulose Nipo-Brasileira
DNA	<i>Deoxyribonucleic Acid</i>
FEC	Festival Estudantil da Canção
FIC	Festival Internacional da Canção
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FPA	Fundação Palácio das Artes
G.T.O	Geraldo Teles de Oliveira
LP	<i>Long Play</i>
MC	Mestre de Cerimônias
MOM	<i>Mars Orbiter Mission</i>
MPB	Música Popular Brasileira
NASA	<i>National Aeronautics and Space Administration</i>
RCA	<i>Radio Corporation of America</i>
SLMG	Suplemento Literário de Minas Gerais
UDN	União Democrática Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1.....	29
Vozes de Minas	30
1.1 – Tavinho Moura: influências e produção	30
1.2 – Belo Horizonte e o cenário musical	37
1.3 – Identidades e “mineiridade”	45
1.3.1 – Identidades	45
1.3.2 – Região e regionalismos	47
1.3.3 – A mineiridade	48
1.3.4 – Crítica ao discurso essencialista da mineiridade	57
1.4 – Paisagem Sonora, mineiridade, geograficidade e memória na obra musical de Tavinho Moura.....	60
Capítulo 2.....	66
Tavinho Moura nos apresenta sua aldeia	67
2.1 – Como Vai Minha Aldeia.....	68
2.1.1 – Ribeirão Encheu	74
2.1.2 – Como Vai Minha Aldeia	78
2.1.3 – Montanhez Danças	83
2.1.4 – Calix Bento.....	88
2.2 – Engenho Trapizonga.....	93
2.2.1 – Engenho Trapizonga	97
2.2.2 – Paixão e Fé	101
2.2.3 – O Trem Tá Feio	105
2.2.4 – Reis de Janeiro	108
2.3 – Conspiração dos Poetas	111
2.3.1 – Cy	117
2.3.2 – Ah, Se Eu Me Apanho Em Minas	118
2.3.3 – Meu Jeito Sonhador.....	121
2.3.4 – Nosso Herói.....	123
2.4 – Minhas Canções Inacabadas	125
2.4.1 – Oratório	128
2.4.2 – Ciranda Inhangatú	133
2.4.3 – Confidências do Itabirano	135
2.4.4 – Peixe Vivo	140
2.5 – Considerações gerais dos álbuns e canções.....	142
Capítulo 3.....	144
Inconfidências Gerais.....	145

3.1 – Tavinho Moura, por outros: recepção e crítica.....	145
3.2 – Tavinho Moura por ele mesmo	164
Conclusão:	169
Para além da “mineiridade”: o ser mineiro	170
Referências bibliográficas e fontes	176
Referências bibliográficas	177
Fontes	187
Artigos e/ou matérias de jornais:.....	187
Estado de Minas:	187
O Estado de S. Paulo	188
Jornal do Brasil.....	189
Outros jornais/revistas	190
Entrevistas e depoimentos	191
Documentários	192
Textos presentes em encartes de LPs e CDs	192
Discografia	193
Faixas destacadas neste estudo:.....	194
Sites consultados:	195
Anexos.....	196
Anexo I – Do Clube da Esquina: amigos e parceiros musicais	197
Tavinho Moura com alguns amigos do <i>Clube da Esquina</i>	197
Registro realizado pelo cartunista Paulo Caruso.	198
Tavinho entre amigos e parceiros musicais.....	198
Com Beto Guedes.....	199
Tavinho Moura em foto mais recente com músicos do <i>Clube da Esquina</i>	199
Com Márcio Borges	200
Com Fernando Brant	200
Com Lô Borges	201
Com Almir Sater e Flávio Venturini	201
Com Milton Nascimento	202
Com Fernando Brant, Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges.....	202
Com Hamilton de Hollanda.....	203
Com Beto Lopes.....	203
Tavinho Moura	204
Anexo II – Tavinho Moura: escritor e fotógrafo	205
Capa do livro: “Maria do Matué: Uma estória do Rio São Francisco”	205
Tavinho Moura mostrando mapa da região relatada no livro “Maria do Matué”	205
Tavinho Moura fotógrafo	206
Capa do livro: “Pássaros poemas: aves na Pampulha”.	207
Capa do livro: “Vale do Mutum: Aves da Mata Atlântica”.	207
Anexo III - Tavinho Moura e o cinema:.....	208

Colagem com destaques para alguns dos filmes para os quais Tavinho Moura realizou a trilha sonora.....	208
No “Cabaret Mineiro”, de 1980.	208
No “Noites do Sertão”, de 1983.....	209
Anexo IV – Letra de música com parecer do serviço de censura.	210
“Boquinhos Pintadas” (Tavinho Moura e Murilo Antunes).....	210
Anexo V – Manuscritos de canções	211
“Cy” (Tavinho Moura e Fernando Brant)	211
“Amormeuzinho” (Tavinho Moura e Fernando Brant).....	212
Anexo VI – Letra da canção que gerou “Minhas Canções Inacabadas” ...	213

Introdução

Consideramos esta pesquisa como consequência da nossa curiosidade sobre o papel da música popular brasileira na construção ou (re) afirmação de identidades e memórias sobre um povo de um lugar e ainda sobre a força do lugar na obra de um artista. Inicialmente, colocamos a ler e analisar estudos em formas de artigos, monografias, dissertações, teses e livros sobre o movimento musical mineiro que ficou conhecido como *Clube da Esquina*. Queríamos saber de tudo que já havia sido produzido sobre o grupo para, então, definirmos que vertente seguiríamos no estudo que pretendíamos fazer sobre a obra do mesmo.

Dentre as leituras realizadas, no sentido supracitado, destacamos o livro, considerado memorialista, de Márcio Borges, um dos integrantes do *Clube: Os sonhos não envelhecem: História do Clube da Esquina*, cuja primeira edição se deu em 1996. O livro é recorrentemente citado nos estudos que têm como objeto o *Clube da Esquina*. Embora tenha sido escrito, conforme o próprio autor, sem pretensões de fazer uma obra *scholar*, o mesmo afirma que tentou ser o mais fiel possível às próprias lembranças, suas principais fontes. Há também, entre outros, os livros *Palavras Musicais: letras, processos de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*, de Paulo Vilara, de 2006; *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*, organizado por Andréa Estanislau, de 2008; *Milton Nascimento: letras, histórias e canções*, de Danilo Nuha, de 2017 e, mais recentemente, *A Música de Milton Nascimento*, de Chico Amaral, de 2018.

Dáí se seguiram vários estudos acadêmicos, entre dissertações e teses, dentre os quais destacamos alguns: *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*, de Luiz Garcia, de 2000; “*Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*”, de Rodrigo Oliveira, *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*, do já citado Luiz Garcia, de 2006; *Som Imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*, de Bruno Martins, 2007; *Nuvem Cigana: A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*, de Sheyla Castro Diniz, de 2012 e *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários*, de Vinícius José Fecchio Gualdo, de 2017.¹

¹ Destes, destacamos dois trabalhos que foram publicados em forma de livro: *Som Imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*, de Bruno Viveiros Martins que foi publicado pela Editora UFMG, em 2008 e “...De Tudo que a Gente Sonhou”: Amigos e Canções do Clube da Esquina, resultante da dissertação de mestrado de Sheyla Castro Diniz, publicado pela Intermeios, Fapesp, em 2017.

Na realização dessas leituras, naturalmente vimos citados, também de forma recorrente, nomes e produções dos integrantes do *Clube*. E foi numa nota de rodapé (ou numa esquina de texto) da dissertação de Ciro Canton, que encontramos nosso objeto de estudo. Assim dizia:

[...] A dedicação de Tavinho Moura à cultura popular mineira em seus trabalhos “individuais” (lembrando que, no Clube, é difícil separar o individual do coletivo) certamente mereceria um estudo específico. No entanto, em virtude do recorte proposto, a atuação do artista limita-se, aqui, às suas participações na obra de Milton. (CANTON, 2010, p. 118)

Daí, desviamos nosso olhar para Tavinho Moura. Inicialmente, passamos a pesquisar sobre a obra desse artista e nos deparamos com uma rica, grandiosa e significativa produção musical que passa por trilhas sonoras de filmes, álbuns de canções e instrumentais de viola, além de alcançar a fotografia e a literatura.² Tavinho Moura é autor de três livros: *Maria do Matué*: uma história do Rio São Francisco, que é acompanhado pelo CD *Rua do Cachorro Sentado*, lançado em 2007; *Pássaro Poemas: Aves na Pampulha*³, de 2012 e que recebeu, segundo Marques (2016, p. 4) os prêmios *Gentileza Urbana/IAB*, *Professor Hugo Werneck de Ecologia/Revista Ecológico* e *Bom Exemplo FIESP/TV Globo* e, de 2015, *Vale do Mutum: Aves da Mata Atlântica* que recebeu, conforme o mesmo autor, o prêmio *JK de Cultura e Desenvolvimento/FIESP/Mercado Comum*. Os dois últimos contam com fotografias de aves, realizadas pelo próprio Tavinho Moura. Além dos livros, Tavinho também é autor de contos, alguns destes publicados no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG).⁴

De nosso levantamento, realizamos o seguinte quadro, onde contém toda a produção musical, cinematográfica e literária de Tavinho Moura entre os anos de 1972 e 2019.

² Tavinho é ainda orquidófilo e ornitólogo, além de marceneiro e artesão de pipas, algumas das quais premiadas em campeonatos do gênero

³ O livro ganhou uma exposição na Casa de Cultura Cássia Afonso de Almeida, em Mateus Leme, entre maio de junho de 2015. Cf. CASA de Cássia recebe Tavinho Moura hoje para abertura de exposição. Jornal de Juatuba: Cultura, 11 mai. 2015. Disponível em: www.joranldejuatuba.com.br/noticias/cultura/item/201-casa-de-cassia-recebe-tavinho-hoje-para-abertura-de-exposicao Acesso 05 out 2015

⁴ Como exemplar, temos a última edição do SLMG (n. 1. 384), referente à Maio/Junho de 2019, que traz da página 16 a 19, um conto de Tavinho Moura, intitulado: *Carneirada da Vazante*. Ver: Suplemento (2019).

Álbuns: de canções, instrumentais de viola e trilhas veiculadas em LP ou CD:	Trilhas sonoras incluindo documentários e filmes de curta e longas-metragens:	Literatura (inclui livros e contos)
<p>1 - Como Vai Minha Aldeia (1978) – RCA Victor;</p> <p>2 - Tavinho Moura (1980) - RCA Victor;</p> <p>3 - Cabaret Mineiro (1981) – EMI- Odeon;</p> <p>4 - Engenho Trapizonga (1982), EMI – Odeon;</p> <p>5 - Noites do Sertão (1983) - Estúdio Bemol;</p> <p>6 - Caboclo D'Água (1992) - VELAS.</p> <p>7 - Trindade (1993) - Com Carla Villar e Marcus Viana – Sonhos e Sons;</p> <p>8 - O Aventureiro do São Francisco (1994) – Warner Music;</p> <p>9 - Diodorado (1995) – VELAS;</p> <p>10 - Conspiração dos Poetas (1997), com Fernando Brant – Dubas;</p> <p>11 - O Tronco (1999) - Lapa Discos;</p> <p>12 - Cruzada (2001) - Lapa Discos;</p> <p>13 - Tavinho Moura e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (2004) – independente;</p> <p>14 - Fogueira do Divino – Uma História do Povo Brasileiro (2005) com Fernando Brant – Dubas;</p> <p>15 - Rua do Cachorro Sentado (2008), que acompanha o livro <i>Maria do Matué</i>;</p> <p>16 - Minhas Canções Inacabadas (2014) – Dubas;</p> <p>17 - Beira da Linha (2015) – Dubas;</p> <p>18 - O anjo na varanda (2017) – Dubas.</p>	<p>1 - <i>O Homem de Corpo Fechado</i> (1972), de Schubert Magalhães;</p> <p>2 - <i>Fazendas mineiras do século XVIII</i> (1974), de Flávio Werneck;</p> <p>3 - <i>Perdida</i> (1976), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>4 - <i>Cabaret Mineiro</i> (1980), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>5 - <i>Por detrás das câmeras</i> (1980), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>6 - <i>O Bandido Antônio Dó</i> (1980), de Paulo Leite Soares;</p> <p>7 - <i>Os Verdes Anos</i> (1981), de Paulo Augusto Gomes;</p> <p>8 - <i>Noites do sertão</i> (1983), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>9 - <i>Idolatrada</i> (1983), de Paulo Augusto Gomes;</p> <p>10 - <i>Dois homens para matar</i> (1984), de Paulo Leite Soares;</p> <p>11 - <i>Minas Texas</i> (1989), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>12 - <i>Famigerado</i> (1991), de Aluizio Salles Júnior;</p> <p>13 - <i>Amor e Cia.</i> (1999), de Helvécio Ratton;</p> <p>14 - <i>O Tronco</i> (1999) de João Batista de Andrade;</p> <p>15 - <i>O Homem que Bota Ovo</i> (2004), de Rafael Conde;</p> <p>16 - <i>Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais</i> (2007), de Carlos Alberto Prates Correia;</p> <p>17 - <i>O mineiro e o queijo</i> (2012), de Helvécio Ratton.</p>	<p><u>Livros:</u></p> <p>1 - <i>Maria do Matué</i>: uma história do Rio São Francisco, pela editora <i>Hardy Design</i> (2007);</p> <p>2 - <i>Pássaros Poemas</i>: Aves na Pampulha, ed. Gomes (2012);</p> <p>3 - <i>Vale do Mutum</i>: Aves da Mata Atlântica, <i>Hardy Design</i> (2015).</p> <p><u>Contos:</u></p> <p>1 - <i>Caneirada da Vazante</i>, publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais, mai./jun. 2019.</p> <p>2 - <i>O Violeiro Que Ouvia Tchaikovsky</i>, publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais, nov./dez. 2019.</p> <p>3 - <i>Borboleta Oitenta e nove</i>, publicado no site oficial de Tavinho Moura.</p> <p>4 - <i>Manoel Quatrocentos</i>, publicado no site oficial de Tavinho Moura.</p> <p>5 - <i>O Escritor Morfinômano</i>, inédito.</p> <p>6 - <i>Interregno</i>, inédito.</p> <p>7 - <i>Anjo Seco</i>, inédito.⁵</p>

Figura 1 – Tabela elaborada pela autora, onde consta a produção artística de Tavinho Moura, entre os anos de 1972 e 2020, incluindo álbuns de músicas e canções, trilhas sonoras de filmes e produção literária e fotográfica.

⁵ As informações sobre os contos ainda inéditos foram transmitidas por Tavinho Moura à autora, através de e-mail datado de 26 de dezembro de 2020, quando da revisão final do texto desta dissertação.

Além dos trabalhos elencados acima, destacamos ainda que Tavinho Moura também realizou trabalhos para o teatro e o ballet, dentre os quais destacamos, de acordo com informações que nos foi passada pelo próprio Tavinho, o Ballet *O Padre a Moça*⁶, com o corpo de baile do Palácio das Artes, comemorando os oitenta anos de Carlos Drummond de Andrade.⁷

Na sequência, iniciamos a pesquisa de trabalhos que tivessem como objeto de estudo essa obra ou partes dela e constatamos que tudo que existe no meio acadêmico sobre a produção de Tavinho está restrito aos trabalhos que o citam enquanto participante do *Clube da Esquina*, o que nos causou certa perplexidade, embora com alguma dose de alegria. Perplexidade por atestar um certo descaso, que consideramos em grande parte, fruto de desconhecimento em relação a esse artista e sua obra ou ainda da insistência de focar nos cânones. Alegria, no sentido de que estava definido nosso objeto de pesquisa que em decorrência da perplexidade, apresentasse como um estudo que transcorre num campo mais aberto, ou ainda pouco explorado, pois, embora constitua um importante nome da música, Tavinho Moura ainda não recebeu dos estudos acadêmicos a atenção que achamos que ele merece.

O *Clube da Esquina*, concebido aqui como um extraordinário agrupamento de talentos, teve significativa produção desde fins da década de 1960 até fins de 1970, quando houve sua gradativa diluição, a partir da qual, alguns de seus membros, a exemplo de Tavinho Moura, Lô Borges, Beto Guedes, entre outros, passaram a priorizar suas carreiras individuais, embora parcerias entre si continuem a existir, ainda que de forma menos frequente.

A importância de Tavinho Moura no *Clube* foi uma vez mais reafirmada, em 2017, quando aconteceu entre julho e setembro, no Espaço do Conhecimento da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, a exposição *Canção Amiga – Clube da Esquina*, com vistas a permitir aos visitantes conhecer um contexto de importantes transformações políticas, culturais e sociais, no qual uma nova musicalidade foi criada a partir da fusão da bossa nova, samba, jazz, rock, sons da América Hispânica e as tradições do interior. Foi explorada a consolidação do *Clube da Esquina* no cenário artístico nacional, de 1972 a 1978, período que compreende os lançamentos dos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2*. Sendo ainda, 1978, um marco na carreira de Tavinho, haja vista que foi o ano de lançamento de seu primeiro LP. Sob curadoria de Bruno Viveiros Martins, a exposição foi resultante de pesquisas interdisciplinares do Centro de Referência da Música Mineira da UFMG, que investiga as

⁶ Baseado no poema *O Padre, a Moça* de Carlos Drummond de Andrade, lançado no livro *Lição das Coisas*, em 1962.

⁷ Informação que nos foi passada por Tavinho Moura, quando da última revisão deste texto, por e-mail datado de 21 de dezembro de 2020.

sonoridades produzidas e em circulação no estado. Consideramos importante falar aqui desta exposição porque há nela um destaque dado, obviamente entre outros integrantes do *Clube*, a Tavinho Moura. Dividida em três esquinas, sendo a primeira, entre a cidade e a natureza, apresentou o espaço urbano como lugar de encontros, de festas e também de preocupação com a natureza, com destaque para canções como *Sol de Primavera* e *O Sal da Terra*, de Ronaldo Bastos e Beto Guedes; a segunda esquina tinha como tema a realidade e a utopia e abordava a restrição da liberdade e questões políticas presentes em *Nada Será Como Antes* e *Fé Cega, Faca Amolada*, ambas de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos e na terceira esquina, estava reafirmada a importante participação de Tavinho Moura no *Clube*, haja vista que esta estava voltada para a infância e a transcendência, representando ao mesmo tempo, o sagrado e as brincadeiras de crianças, o quintal de casa e o passeio pelo interior. Entre as músicas escolhidas para esta esquina, estava *Paixão e Fé*, de Tavinho e Fernando Brant e *Calix Bento*, de Tavinho com letra adaptada de folia de reis do Norte de Minas. Ao longo da exposição, podiam ser ouvidos arranjos que compunham uma trilha sonora específica, desenvolvida pelos professores e alunos da Escola de Música da UFMG, coordenados pelo professor Mauro Rodrigues e cujas gravações contaram com a participação de Toninho Horta, Túlio Mourão, Titane e Tavinho Moura.

Nesse sentido, destacamos aqui Tavinho Moura, um dos integrantes do *Clube*, que segue ativo no meio artístico e propomos uma análise de sua particular significação social e cultural. Definido o assunto, o passo seguinte foi delimitar o foco e este foi pensado à medida que percebemos que ainda que estejamos tratando de um artista contemporâneo, cuja produção é marcada por diversas influências, sua obra revela ao ouvinte uma essência profundamente conectada com a história de seu estado natal, Minas Gerais. Percepção que foi reforçada nas audições das canções que muitas vezes têm Minas como mote, quer através de citação de lugares, momentos históricos ou ainda nas adaptações de canções populares de tradição oral que circulam no estado. Seja nas letras e nas melodias, há algo presente em suas canções que denunciam sua identidade. Soma-se a isso o fato de que fomos notando, através das leituras realizadas de textos jornalísticos ou em muitas situações em entrevistas, escritas ou televisionadas, que Tavinho é muitas vezes apresentado como representante de uma cultura popular mineira, ou como possuidor ou propagador de uma certa “mineiridade”, mineiridade esta que, inclusive, é citada, no próprio site oficial do artista, como uma de suas fontes de inspiração. Daí, sentimos a necessidade de identificar os traços da mineiridade de que Tavinho se apropria, se é que se apropria, não só como referência norteadora, mas talvez também num

esforço de construção de um novo paradigma para pensarmos em alguns traços da identidade mineira que são apresentados como inerentes a todo e qualquer ser nascido nas Minas Gerais.

Isto posto, propomos como nosso foco de estudo, analisar nas canções de Tavinho Moura, se há a presença ou não do que vem sendo chamado de “mineiridade” nas mesmas. Tomando a mineiridade como termo que foi construído historicamente com intuito de conferir ao “ser mineiro” traços que o diferissem da população do resto do país, assunto que será tratado de forma um pouco mais minuciosa no primeiro capítulo, consideramos importante já colocar aqui que não compreendemos a mineiridade como conformadora da identidade ou de uma pretensa identidade mineira, mas uma das expressões da mesma que é aceita ou reconhecida em nível regional e nacional. Não intentamos, no entanto, discutir sobre sua validade ou não. Nossa ideia é pensar: como esse imaginário da mineiridade inspirou o fazer musical de Tavinho Moura? De que forma se dá tal presença? Ele utiliza-se do viés essencialista da mesma, ou realiza críticas ou atualizações? Os críticos musicais e outras pessoas que escreveram sobre sua obra estabelecem a relação da mesma com a tal mineiridade? Ou ainda, é da mineiridade tal qual a conhecemos pelos inúmeros estudos que já se debruçaram sobre ela – a maior parte das ciências sociais – que estão falando? Ou seria uma mineiridade relativa ao posicionamento geográfico do artista e restrito à alusão ao espaço – em suas expressões culturais e históricas – onde sua obra é produzida, sem a carga de estereotípias? E se for isso, não estariam tratando como “mineiridade”, a resultante da relação do artista com esse espaço-Minas, que culminaria, através de interações múltiplas, numa singularidade de sua obra, caracterizada pela estreita ligação com o lugar de onde se propaga? Não estariam, assim, falando de sua geograficidade?

Desta forma, acreditamos poder, no estudo de canções de Tavinho Moura, verificar como se dá a articulação entre os elementos formadores de uma pretendida identidade mineira, sugerida pela “mineiridade” e se há essa tal mineiridade na produção do artista, bem como vislumbrar o quanto a força do lugar pode ser condicionante na construção de uma obra artística, haja vista a existência de uma geograficidade do homem que, conforme Eric Dardel (2011), expressa a relação Homem-Terra, cujas interações se apresentam de forma teórica, prática, afetiva e simbólica. Neste sentido, a Geografia é apreendida no estudo de significados, articulando pessoas, ideias, sensibilidades e experiências que se refletem na configuração do presente, nas constituições identitárias que são criadas e recriadas na obra do artista. No caso específico da música, George Carney (2007) nos diz que ela ajuda a criar uma ligação emotiva a um lugar específico que pode ser desde um lar, cidade, estado ou país e através da audição de um álbum musical, memórias podem ser ativadas. Assertiva que nos parece apropriada para pensarmos a música de Tavinho Moura.

Apontamos a hipótese de que a produção musical de Tavinho Moura se dá, em larga medida, na evidência de seu esforço em revelar novas interpretações de sentidos da chamada cultura popular mineira, através do resgate e reinvenção da mesma, com sua consequente preservação criativa. Acreditamos que Tavinho Moura acaba por se revelar também como um construtor dessa mineiridade a qual atribui novos significados. Ressaltamos aqui que, ainda que apresentada ao longo do trabalho de forma singularizada, essa “cultura popular mineira” é por nós pensada como conformadora de um conjunto de manifestações culturais, modos de existência e de ser, sendo assim compreendida a partir da diversidade implicada nesse bloco. Pensamos que a atuação de Tavinho é fundamental para a construção de determinadas memórias sobre Minas Gerais, bem como de paisagens sonoras que nos remetem àquele estado ou ao que está no imaginário sobre o mesmo. Essa hipótese é colocada no sentido de avaliar dentro da obra do artista, se, e como se dá a presença da mineiridade na mesma ou ainda, onde a geograficidade é catalisada a ponto de proporcionar a identificação de sua obra.

Para tanto, definimos como objeto deste estudo, a produção artística musical de Otávio Augusto Pinto de Moura ou simplesmente Tavinho Moura, a partir do final da década de 1970 até 2014. Para a efetivação dessa pesquisa, selecionamos quatro de seus dezoito álbuns⁸: *Como Vai Minha Aldeia* (1978 – RCA Victor), *Engenho Trapizonga* (1982 – EMI-Odeon), *Conspiração dos Poetas* (1997 – Independente) e *Minhas Canções Inacabadas* (2014 – Dubas). Essa escolha se deu por se tratarem de álbuns de canções, por estarem dispostos em décadas diferentes e porque consideramos que através deles, poderemos vislumbrar o avanço do processo de produção e em que medida sua obra se deixou contaminar pelo que de novo surgia no campo musical, tendências ou modismos, se houve permanências ou rupturas.

Imersos nessa pesquisa, vimo-nos numa condição interdisciplinar e, partindo de nossa formação em História, procuramos estabelecer relações com a Sociologia, a Antropologia, a Literatura, a Etnomusicologia, a Música e a Geografia, centradas nas paisagens humanas e culturais.

Concordamos com o historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2000), que entende a música – numa concepção que estendemos à canção – como uma forma artística que organiza os sons e ruídos que fazem parte do nosso cotidiano, inserindo-se, dessa forma, na nossa vida diária, atingindo amplo alcance na sociedade e constituindo-se num rico acervo para a pesquisa. Quanto ao conceito de música popular, tomamo-lo conforme Marcos Napolitano (2002), que a

⁸ Conforme Fabrício Marques (2016), existe um projeto, criado por iniciativa do violeiro e amigo Ivan Vilela e já aprovado no Banco Itaú, de Tavinho Moura ganhar uma caixa incluindo seus álbuns, cadernos com partituras de suas músicas e livro sobre seu universo sonoro e suas referências.

considera um produto do século XX, adaptado a um mercado urbano e que incorporou elementos das músicas erudita e folclórica, sendo seu surgimento marcado pela urbanização e nascimento de novas classes populares e médias. Ainda segundo esse autor, a música popular ocupa no Brasil um lugar de mediações, fusões, encontros de etnias, classes e regiões.

Tal como a definição de cultura que se apresenta ainda bastante elástica e ainda não totalmente delimitada, a mediação cultural enfrenta dificuldades de definição. De acordo com Ana de Souza (2016), é em fins da década de 1970 que encontramos as primeiras referências ao conceito de mediação⁹ aproximando-o da cultura.

No Brasil, vários estudos acerca da mediação surgiram na década de 1990 com pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Nesta pesquisa, adotaremos a definição de mediação cultural de Jean Davallon, segundo o qual, esta:

[...] pode ser definida, sem dúvida, a nível funcional: visa fazer aceder um público a obras (ou saberes) e a sua ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro. Mas, na prática, ele não deixa de cobrir coisas tão diversas como a prática profissional dos mediadores [...]; uma forma de ação cultural por oposição à animação cultural; a construção da relação com a arte; produtos destinados a apresentar ou a explicar a arte ao público; etc. (DAVALLON, 2016, p. 2)

Em relação à música de forma geral, mas com ideias pertinentes para pensarmos também a música popular, Myriam Chimènes (2007, p. 26) alerta para o fato de que esta “oferece um conjunto de investigações particularmente rico, que não se reduz a um criador e a uma obra”. E ainda que seus mediadores merecem ser “igualmente pesquisados e questionados”. Desse modo, ressaltamos a importância de estudar a obra de Tavinho Moura, reiteramos compreendido como mediador cultural, entendendo que os temas musicais e poéticos trabalhados por ele se constituem num *entre-lugar*, situado numa fronteira imaginária entre a metrópole e o campo/cidade interiorana, origem de algumas de suas referências. Seu interesse pelas expressões culturais locais é evidenciado na busca de recuperação de algo perdido no tempo ou de alcance restrito. Tavinho, ao tratar de temas folclóricos e históricos, aciona um conjunto de memórias comuns, ligando o passado ao presente através da atualização da tradição. Tradição esta que, segundo Eric Hobsbawn e Terence Ranger (2002), pode ser (re) inventada,

⁹ Em seu livro *Palavras-Chave*, Raymond Williams faz um apanhado histórico dos significados deste conceito.

viabilizando uma continuidade artificial com o passado, conferindo legitimidade a um conjunto de práticas de caráter ritual ou simbólico.

Entendemos Tavinho Moura como mediador, no espaço da metrópole e nos meios de comunicação, de manifestações constituintes de uma cultura popular mineira que estão presentes, principalmente, no meio rural ou nas cidades do interior, contribuindo através das adaptações de músicas populares de tradição oral que realiza, para sua aceitação e incorporação por um público mais amplo que o de origem, diga-se nacional e mesmo internacional. Como exemplo dessa internacionalização, apontamos, de acordo com AM Galeria (2018), o fato de Tavinho ter participado da semana de música brasileira na Dinamarca, a convite da *Rhythmic Music Conservatory*, de *Copenhagen*, oferecendo um curso sobre sua música, ritmos e harmonias da música mineira. Fato este que corrobora com a ideia da reconhecida estreita ligação de sua obra com o lugar onde ela é produzida.

Para Marcos Napolitano (2002, p. 79), a canção vem sendo bastante utilizada como fonte de pesquisa em função de ser indicativa das mudanças sociais e de “nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”. Neste sentido, Marcos Silva (2002) nos fala das deficiências que ainda podem ser constatadas nos trabalhos que se utilizam da música, principalmente concernentes à dificuldade dos pesquisadores de abarcar os aspectos da linguagem musical como, por exemplo, as partituras. Contudo, o autor não tira o mérito desses trabalhos. Tal tarefa é complexa e carrega em si armadilhas, como a de se traçar uma equivalência ingênua entre a obra e a sociedade. Um preceito básico para evitar cair nessas armadilhas é a compreensão de que o social também reside no interior da obra, embora não se apresente em relação direta com a realidade. Como aponta Pierre Francastel (1973), as obras artísticas possuem uma lógica própria que conjuga três dimensões: o real, o percebido e o imaginário. E ainda, tomando o materialismo cultural tal como concebido por Raymond Williams (1992), pressupomos que as obras culturais não são apenas *produtos* sociais, elas também *produzem* significados e valores constitutivos da sociedade, tendo participação ativa no processo de produção, reprodução e transformação da mesma. São criações e nem sempre processamento e cópia do existente.

Apreender a obra de Tavinho Moura em relação à sua trajetória musical é pensá-lo também enquanto autor, haja vista que muitas das letras de suas canções foram compostas por ele sozinho ou em parcerias. Para tanto, recorremos a Raymond Williams (1979) e defendemos a autoria como parte de um processo historicamente construído. Partimos da premissa de que as realizações do autor Tavinho Moura ainda que perpassada pelas circunstâncias sociais e pela colaboração de outros profissionais remetem a sua trajetória e tem nele o principal responsável.

Não temos o intuito erigir a biografia formal de Tavinho, no sentido de apreender sua vida e obra como unidade coerente que seguem um encadeamento lógico e um sentido determinado. Trajetória, aqui, assume o significado de um percurso que não tem um fim previamente determinado, mas que comporta sinuosidades, ambiguidades e contradições. Pretendemos adotar recursos metodológicos que permitam cotejar informações sobre o músico no que tange à origem social, formação escolar e cultural, trajetória e itinerário profissional.

Essa pesquisa se insere, ainda, num esforço de situar a produção de Tavinho Moura na história da música popular brasileira, partindo da premissa desta constituir, em alguma medida, representações – compreendidas aqui como expressões de algo e não necessariamente algo que tenha sido forjado por uma dada realidade – do contexto social de Minas Gerais. Consideramos, desta forma, que essa obra tem relação com o “lugar” onde foi/é produzida. Lançaremos mão dos supracitados trabalhos realizados sobre o *Clube da Esquina*, especialmente, claro, em suas referências a Tavinho Moura, bem como de uma bibliografia que abarque parâmetros e conceitos aqui necessários.

Por exemplo, na área de História e música popular, utilizaremos trabalhos como: *História & Música: História Cultural da Música Popular e Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* de Marcos Napolitano; *Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, de Silvano Baia, *Música Popular: História, memória e identidades*, de Tânia Costa Garcia e J. A. Fenerick, entre outros. No âmbito da Sociologia e Antropologia Cultural, seremos norteados por *Cultura*, de Raymond Williams; *Culturas Híbridas*, de Néstor Garcia Canclini, *Identidade Cultural na Pós-modernidade*, de Stuart Hall e *Mundialização e Cultura e Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, de Renato Ortiz, entre outros. Sobre estudos específicos sobre a mineiridade, livros como, por exemplo, *Voz de Minas: Ensaio de sociologia regional brasileira*, de Alceu Amoroso Lima, *Mitologia da mineiridade: O imaginário mineiro na virada política e cultural do Brasil*, de Maria Arminda do Nascimento. Sob o viés da Geografia, em especial da Geografia Cultural e mais especificamente da relação entre Geografia e Música, trabalhos como *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, de Eric Dardel, os que foram organizados por Zeny Rosendahl e Roberto Lobato Corrêa, como *Geografia Cultural: Uma Antologia e Paisagens, Textos e Identidades; Geografia e Música: Diálogos*, organizado por A. Dozena, *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, de Tomaz Tadeu da Silva, entre outros.

Além de uma vasta bibliografia sobre temas relacionados ao assunto, temos, no que diz respeito às fontes, biografia, entrevistas e depoimentos disponíveis no *site* do Museu Clube da

Esquina¹⁰ e na base de dados do acervo da Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina, que está sob a guarda temporária da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – resguardada por Termo de Custódia e cujo acesso nos foi possibilitado por intermédio do professor Dr. Mauro Rodrigues e Marcus Silveira da Rede de Museus e Espaços de Ciências e Cultura daquela Universidade. Outras entrevistas disponibilizadas em outros *sites* como, por exemplo, no *YouTube*, também serão aproveitadas. Lançaremos mão dos álbuns, encartes, fichas técnicas e capas dos mesmos. Utilizaremos, também, textos e críticas especializadas em colunas de jornais, como *Jornal do Brasil*, *O Estado de Minas* e *O Estado de S. Paulo*, importantes ao passo que nos permitem realizar um diagnóstico em torno da recepção das obras de Tavinho, mesmo considerando que não constituem um reflexo fiel da opinião de seus leitores. Os arquivos do *Jornal do Brasil* são facilmente encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O acesso aos arquivos do jornal *Estado de Minas*, implicará em nosso deslocamento para a cidade de Belo Horizonte, haja vista que grande parte desses – de 1928 até março de 1994 – se encontram digitalizados em sistema específico da Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual “Luiz de Bessa”, de forma que só lá podem ser acessados. Os arquivos de 1995 até 1999 não estão disponíveis para pesquisa. E dos anos 2000 em diante, o acesso se dá pelo portal UAI, através de assinatura específica. Os arquivos do jornal *O Estado de S. Paulo* estão disponíveis para assinantes, no *site* do mesmo. A comunicação com o próprio Tavinho também se faz necessária, pois consideramos necessário ouvi-lo especialmente para esta pesquisa, com questionamentos orientados a partir de nossos objetivos. Não nos ateremos somente ao conteúdo dessas fontes, haja vista que deveremos levar em conta o fato de serem todas produções humanas e carregam subjetividades e interesses. Estamos consoantes com Jacques Le Goff (2013) para quem todo documento deve ser concebido como monumento dotado de motivações e intenções. Aporte válido para essa pesquisa que se apresenta de forma interdisciplinar e atenta à necessária crítica em relação às fontes de pesquisa, sejam elas escritas, orais, imagéticas ou sonoras.

A dissertação está dividida em três capítulos, assim distribuídos:

O primeiro capítulo possui um caráter mais teórico, com objetivo de, após breve apresentação de Tavinho Moura, abordar o contexto histórico do início de sua produção e sua

¹⁰ Quando da elaboração de nosso projeto de pesquisa, o *site* www.museuclubedaesquina.com.br estava ativo, e alguns materiais foram naquela ocasião recolhidos de lá. Contudo, iniciada a pesquisa, houve a desativação do *site*, o que nos levou a descobrir de que todo o acervo da Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina, encontra-se sob a guarda temporária da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com acesso restrito a pesquisadores. Obtivemos acesso a essa base de dados por intermédio do Prof. Dr. Mauro Rodrigues e Marcus Silveira, da Rede de Museus e Espaços de Ciências e Cultura daquela universidade.

participação no *Clube da Esquina*, bem como destacar a vinculação da obra com o lugar onde ela se efetiva, destacando o papel de Belo Horizonte e Minas Gerais nesta. Para tanto, apresentaremos, ainda que de forma sintética, o processo de construção do discurso da mineiridade, destacando-a no campo cultural e trataremos de conceitos e ideias que balizarão nossa pesquisa, tais como identidade, mineiridade, representação, imaginário, paisagem sonora, geograficidade e memória.

No segundo capítulo, passaremos à análise dos álbuns e canções selecionados, procurando perceber como o artista mobilizou aspectos de uma cultura e identidade regional mineira atrelando-as ao seu projeto musical, de que forma se dá a presença dessa identidade e as evocações da memória na criação de um repertório com referências no espaço social, geográfico, histórico e cultural de Minas Gerais e, em extensão, Brasil e mundo. Verificaremos ainda como e se esta obra se relaciona com a mineiridade inventada, ainda que indiscutivelmente existente, haja vista que, como dito anteriormente, é aceita regional e nacionalmente, ainda que não dê conta da realidade tal qual ela se apresenta.

No terceiro capítulo, intentamos apresentar, ainda que parcialmente, a repercussão da obra desse artista ao longo dos anos, dando destaque ao que saiu nos jornais: *Estado de Minas*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, com vistas a apresentar um panorama dos registros acerca do mesmo, ao longo de sua carreira, destacando se houve ou não o uso do discurso da mineiridade para justificar sua produção ou caracterizá-la. Em alguns momentos, lançaremos mão de outros meios, digitais e impressos, mas de forma esporádica e em menor número. Destacamos, porém, que não nos restringiremos às matérias relacionadas aos álbuns aqui parcialmente tratados, mas a toda a carreira artística de Tavinho. A segunda parte do capítulo, com a intenção de compreendermos como Tavinho apresenta ou define a própria obra, será balizada nas palavras do próprio artista, em entrevistas por ele concedidas a diversas pessoas e meios, além de informações a nós concedidas através de contato por e-mail.

Para além destes três capítulos, teremos, obviamente a conclusão que poderá ser vista como um capítulo à parte, haja vista, que não se restringirá a falar do que já foi dito, mas de apresentar a nossa conclusão acerca do que foi dado.

Capítulo 1

Vozes de Minas

Neste primeiro capítulo, faremos uma breve apresentação de Tavinho Moura, tentando rastrear e identificar as principais influências musicais e poéticas que o ajudaram a marcar seu projeto musical, bem como o contexto histórico do início de sua produção. Passaremos pela emergência, no cenário nacional, da sonoridade produzida em Minas Gerais após a projeção de Milton Nascimento, através dos Festivais da Canção, com posterior surgimento do que se passou a chamar de *Clube da Esquina*, destacando a atuação de Tavinho Moura neste grupo. Apontaremos a vinculação de sua produção ao lugar onde essa se efetiva, destacando o papel de Belo Horizonte e Minas Gerais nesta. Trataremos dos conceitos e ideias que balizarão nossa pesquisa, tais como identidade, mineiridade, representação, imaginário, geograficidade, paisagem sonora e memória.

1.1 – Tavinho Moura: influências e produção

Importa-nos, pontuar que não intencionamos erigir uma biografia de Tavinho Moura. Contudo, apontar alguns dados desta, parece-nos indispensável para compreendemos suas escolhas artísticas, embora coadunamos com Theodor Adorno (2018, p. 179-180) quando este diz que a “produtividade do artista nunca se alinha perfeitamente à sua subjetividade particular”.

Otávio Augusto Pinto de Moura nasceu em Juiz de Fora¹¹ – Minas Gerais, em 09 de agosto de 1947, é conforme Moura (2015), filho do professor João Valente Pinto de Moura, formado em Direito em Belo Horizonte e Hebe Gonçalves Pinto de Moura, dona de casa que, após ficar viúva, e com seis filhos, mudou-se para a capital mineira, onde trabalhou como funcionária pública do estado. Casado com a física Maria Sylvia Silva Dantas – a Sica – é pai de três filhos: Maria Zabelê, Maria Tereza e Francisco.

As primeiras influências musicais de Tavinho Moura surgiram no seio de sua família, ainda em Juiz de Fora, haja vista que seu pai tocava violão, sua mãe piano e violão e suas tias paternas, cavaquinho e bandolim. De acordo com Tavinho Moura (2004), seu primeiro instrumento musical, já em Belo Horizonte, foi o violão de sua mãe, que nas palavras do artista “era menorzinho, falavam que era violão de moça, um pouquinho menor. Como eu era muito

¹¹ Em 24 de julho de 2019, Tavinho Moura recebeu, na Câmara Municipal de sua cidade natal, o título de “Cidadão Benemérito de Juiz de Fora”.

menino eu tocava era nesse”. Segundo Tavinho, ele ficava horas com o violão na mão tentando “tirar as músicas, ouvindo os discos”. Havia ainda o violão do pai, ao qual se refere como “violão de homem, um violão que a caixa era mais fina. Era todo de madrepérola, todo bordado”. Havia também a música de Luiz Gonzaga que tocava muito no rádio nos anos de 1950.

Seu primeiro contato com os músicos, mineiros em sua maioria, que iriam compor o grupo – concebido aqui como *formação cultural* – conforme definição de Raymond Williams (1992) – que ficou conhecido como *Clube da Esquina*¹², aconteceu no final dos anos de 1960, aos 22 anos, através de Toninho Horta. Segundo Tavinho Moura (2004), ele conheceu o Toninho porque andava de bicicleta no bairro onde Toninho morava e como ele ficava com “um violão na esquina, tocando as músicas de João Gilberto”, ele parava para vê-lo tocar. E depois, ele acabou o ensinando muita coisa.

Depois, veio o Nelson Ângelo, o Fernando Brant e o Márcio Borges que, como ele, era frequentador do cinema do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais¹³. O artista relata que viajava muito com o Márcio Borges para o Rio de Janeiro, para verem filmes do Godard no Cine Paissandu. Dessas viagens para o Rio, ele destaca que ia ver a Clementina de Jesus e o pessoal do samba. Nota-se que havia uma procura daqueles jovens por algo que estivesse além de seus limites geográficos, num sentido mesmo de ampliar seus horizontes no âmbito da experimentação, vanguarda e, ao mesmo tempo, tradições de outros lugares. Sobre a influência do samba, Tavinho diz:

[...] Sempre gostei muito do Noel Rosa e comecei a colecionar os discos [...] De fato, eu posso reivindicar o mérito de ter falado: “Vocês têm que ouvir esses caras, esses caras são foda”. Porque ninguém falava muito de samba. E eu comecei a conhecer o Cartola, o Nelson Cavaquinho, esse troço todo. Uma coisa que não tem nada a ver com a música que eu vim a fazer, mas o espírito disso me ajudou muito. (MOURA, 2004)

¹² Segundo Diniz e Paranhos (2008, p. 15), “A denominação ‘Clube da Esquina’ não foi premeditada pelo grupo de instrumentistas e compositores [...] surgiu mais a partir de um anseio midiático em rotular a nova sonoridade marcada pelo lançamento, em 1972, do LP Clube da Esquina, nome dado em virtude de um dos pontos de encontro desses músicos: a esquina da Rua Divinópolis com a Rua Paraisópolis no bairro Santa Tereza. [...] a vinculação dos músicos ao nome [...] teve a aceitação de todo o grupo, lembrando, porém, que eles seguiram carreira individual, estabelecendo, ao longo dos anos diversas parcerias”.

¹³ O CEC foi, de acordo com Ferreira (1999, p. 39), “fundado em 1951, na capital mineira com a ideia de promover sessões de cinema seguidas de debates. Publicou a ‘Revista de Cinema’, que chegou a ser aclamada por Glauber Rocha como a grande incentivadora dos filmes que fazia na Bahia. Fechado na época da ditadura militar, o CEC retomou suas atividades em 1979. Entre seus frequentadores estiveram nomes como do cartunista Henfil, que foi inclusive bilheteiro da sala. Atualmente [1999], o CEC promove cursos, oficinas, discussões e sessões de cinema.

Em Tavinho Moura (2014), em entrevista a Thelmo Dias, Tavinho diz que o samba o ensinou como é uma música bem-feita, podendo representar bem determinada situação do povo brasileiro porque as letras geralmente são crônicas muito inteligentes.

Foi com a canção *Como Vai Minha Aldeia*,¹⁴ realizada em parceria com Márcio Borges, e defendida por Marilton Borges no I Festival Estudantil da Canção de Belo Horizonte – I FEC, ocorrido em 1969, no auditório da então Secretaria de Saúde, onde ficou em segundo lugar,¹⁵ que Tavinho Moura consolidou sua relação com o pessoal do *Clube*. Sobre essa agregação de músicos promovida por esse Festival, Toninho Horta, integrante do *Clube*, disse:

Em 1969, aconteceu em Belo Horizonte, na Secretaria da Saúde e Assistência – hoje Minascentro – o Festival Estudantil da Canção, onde houve o primeiro grande encontro dos músicos de uma geração nova que viria a participar, mais cedo ou mais tarde, do Clube da Esquina, em disco ou em shows. Entre eles, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Flávio Venturini, Túlio Mourão, Tavito além de músicos de outros estados: Maurício Maestro, Zé Rodrix, Joyce, Naná Vasconcellos. (HORTA, 2008, p. 47)

Destacamos aqui, que a projeção nacional de Milton Nascimento, principal expoente do *Clube da Esquina*, já havia acontecido dois anos antes, em 1967, quando este ficou em segundo lugar no II Festival Internacional da Canção – II FIC, promovido pela TV¹⁶ Globo, com a canção *Travessia*, realizada em parceria com Fernando Brant e defendida por Elis Regina. Importante destacar que, segundo Marcos Napolitano (2010, p. 120), a fórmula do FIC era diferente dos Festivais de MPB da TV Record, haja vista que esse foi pensado para aproveitar o potencial turístico da cidade, com vocação para ser um evento internacional, tal qual o Festival de *San Remo*, na Itália. A partir de 1967, os festivais “internacionais da canção foram revestidos de uma grande expectativa político-ideológica, chegando, em 1968, a ter um impacto na opinião pública igual ou maior que os já consagrados festivais da Record”. Além de divulgar a música popular brasileira no exterior, objetivava-se com o FIC, a criação de uma imagem positiva do Brasil. Contudo, consideramos que embora os festivais da Record tivessem menor difusão, eles recebiam músicos do Brasil inteiro, afinal era em São Paulo, e toda a diversidade musical era

¹⁴ Embora tenha sido defendida em 1969, *Como Vai Minha Aldeia* só foi gravada em 1978 no LP homônimo.

¹⁵ “Mas quem faturou o primeiro lugar foi a canção ‘Águas Claras’, dos fluminenses Paulo Machado e Eduardo Lage, interpretada por Eduardo Conde”. (BORGES, 2013, p. 239)

¹⁶ Note-se que, conforme Napolitano (2010, p. 79), entre 1966 e 1967, “o número de famílias com TV registrou acréscimo de 10% e, entre 1967 e 1968, o aumento foi de quase 35%”. O acesso das “classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral”, sendo que “em 1968 atingiu as classes com menor poder aquisitivo”. Desta forma, a TV representou uma ampliação da faixa etária consumidora da MPB e também a ampliação de sua audiência nas faixas sociais como um todo.

colocada sob o manto da música popular brasileira, sendo, desse modo, um evento que mudou a escala das canções de regional para nacional. Ainda que com maior alcance, o FIC não é superior ao pioneirismo dos festivais da Record na criação da imagem da música nacional, o que por sua vez, não tira a importância e a contribuição do FIC nesse sentido.

Considerado por Ricardo Cravo Albin (2003, p. 334) como uma “das maiores revelações de toda a era dos festivais”, Milton Nascimento trazia no II FIC:

[...] novos materiais sonoros e poéticos para a MPB: harmonizações complexas que sustentavam melodias sutis e delicadas; as tradições da música regional de Minas, aliada a certa reminiscência (melodias e ornamentos) da música sacra mineira. Este material original era submetido às influências da música internacional mais recente (que no caso de Milton eram bem ecléticas, passando por correntes do *jazz* até as canções de Yma Sumac, cantora peruana apreciada por ele). Seus parceiros poéticos [...] quebravam com o tom épico vigente e as formas narrativas lineares, em favor de uma perspectiva poética intimista, estruturadas em métricas mais livres. (NAPOLITANO, 2010 p. 178-179)

A partir daí, Milton Nascimento¹⁷ efetivou sua carreira como cantor e compositor que mais tarde, possibilitaria a projeção de outros músicos como Tavinho Moura, através do destaque dado à formação cultural – *Clube da Esquina* – cujos membros, Milton fez questão de apresentar em seus trabalhos.

Embora constitua um importante nome da música¹⁸, Tavinho Moura ainda não recebeu dos estudos acadêmicos a merecida atenção. Grande parte dos trabalhos das áreas de História, Sociologia, Filosofia, Música, entre outros, cotejaram sua obra num plano mais geral, centrando em sua produção junto ao *Clube da Esquina*. O próprio Tavinho, em entrevista concedida à pesquisadora Sheyla Diniz (2012, p. 154-155), na qual lhe foi solicitado falar sobre o *Clube da Esquina*, afirmou: “Eu sou do *Cabaret Mineiro*, mas você está insistindo que eu posso falar alguma coisa sobre o Clube”. *Cabaret Mineiro* é o longa-metragem dirigido e roteirizado, em 1980, por Carlos Alberto Prates Correia. Trata-se de uma adaptação livre do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa.¹⁹ O título do filme é homônimo do poema de Carlos Drummond de Andrade,²⁰ que foi musicado por Tavinho Moura, por ocasião do filme. Além da

¹⁷Milton havia classificado três músicas no Festival: *Travessia*, *Morro Velho* e *Maria, minha fé*. As duas primeiras ficaram entre as dez primeiras colocadas.

¹⁸Muitas composições de Tavinho Moura ganharam interpretações de artistas como Milton Nascimento, Boca Livre, Simone, Zizi Possi, 14 Bis, Beto Guedes, Ney Matogrosso, Sérgio Reis, Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho, entre muitos outros.

¹⁹ Cf. ROSA, João Guimarães. Primeiras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

²⁰ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

trilha sonora, Tavinho também atuou como assistente de direção de Carlos Alberto e como ator. O filme foi premiado no *XIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, em 1980, nas categorias de *Melhor Fotografia* e *Trilha Sonora* e também no *IX Festival de Gramado*, RS, em 1981, em várias categorias, dentre as quais, a de *Trilha Sonora*. Figura, segundo André Dib (2015) no *ranking* dos cem melhores filmes brasileiros, da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). O disco dessa premiada trilha saiu em 1981, pela EMI, quando foi liberado pela censura, mas lacrado e com tarja proibitiva, para, logo em seguida ser definitivamente proibido.

Quando Tavinho diz ser do *Cabaret Mineiro*, percebemos uma tentativa do músico de mostrar que sua obra não se resume à participação no *Clube*, apesar de, posteriormente, reconhecê-la como parte importante de sua trajetória. Há aí, um esforço de preservação de uma individualidade.

O *Clube da Esquina* pode ser considerado como um agrupamento de talentos, jovens com afinidades que desenvolveram em torno da amizade, gostos artísticos comuns que se sentiram pertencentes a algo coletivo, com significativa produção – desde fins da década de 1960 até fins de 1970 – embora sem o compromisso formal de atuarem juntos, haja vista a realização das carreiras próprias. O *Clube* seria, para um de seus principais letristas, resultante do:

[...] casamento natural entre nossas palavras e a música mineira e universal de Milton Nascimento [que] ganharia a companhia de Toninho Horta, Lô Borges, Nelson Ângelo, Beto Guedes, Tavinho Moura – tudo sobre a regência de Wagner Tiso. Com o tempo, mais gente foi chegando a nós e nós a eles: Novelli, Robertinho Silva, Joyce, Luiz Eça, Hélius, Nivaldo Ornelas e uma infinidade de mineiros, brasileiros e artistas do mundo. Através do tempo, os Flávios Venturinis, os Túlios Mourões, os Murilos Antunes e muitos outros vieram nos encontrar. (BRANT, 2008, p. 39-40)

Note-se, ainda neste sentido, que Fernando Brant diz, em 2013, que o *Clube* continua existindo:

“Tá (*sic*) por aí [...] Enquanto houver jovens com preocupações culturais humanistas, que se conhecem e convivem e que resolvem criar canções ou qualquer outro tipo de obra artística e que moldando esse encontro desses jovens exista a amizade, tem que ter talento também, aí sempre é possível voltar a acontecer. [...] No nosso caso, foi uma coisa que aconteceu naturalmente, porque a cidade era bem menor. [...] Quando eu conheci o Milton [...] segunda metade da década de [19]60, Belo Horizonte devia ter 300 mil habitantes, 400. Os pontos de encontro eram poucos, então todo mundo se encontrava e a gente tava (*sic*), [...] o negócio de juventude. Aí o Brasil tava (*sic*) numa confusão, [...] tinha [...] o golpe militar. Quer dizer, então a gente tava (*sic*) crescendo e abrindo os corações e as mentes enquanto o Brasil tava (*sic*) num processo de fechamento que foi gradual [...] Mas então foi assim,

um grupo de jovens com talentos diversos. [...] a música do Milton é uma completamente diferente, a do Tavinho Moura é uma completamente diferente, a do Lô [...], a do Toninho Horta [...], a do Beto Guedes, a do Wagner Tiso, a de todos. [...] E continua, e cada um, depois de um determinado momento seguiu uma carreira individual e tal, mas sempre mantendo um relacionamento e algumas parcerias persistiram. [...] se nós somos o Clube da Esquina, ele continua aí fazendo coisa [...] (BRANT, 2013)

Também nesse sentido, e na mesma ocasião, Tavinho Moura (2013) diz que o *Clube da Esquina* é uma coisa em movimento. “Não é uma coisa que já foi, que já acabou”, mas está sempre frutificando. Portanto, mesmo com muitos de seus membros – a exemplo de Tavinho Moura, Lô Borges, Beto Guedes, entre outros – priorizando suas carreiras individuais, parcerias entre eles continuam a existir, ainda que de forma menos frequente. Ao falar da importância de estudarmos as formações enquanto grupo, Raymond Williams destaca a igual necessidade de estudarmos os indivíduos que as constroem e são por elas construídos. Para o autor:

[...] nenhuma análise sociológica de formações pode substituir nem a história geral nem esses estudos individuais mais específicos. [...] continua sendo um tipo de estudo indispensável, uma vez que há normalmente uma lacuna muito ampla entre, por um lado, a história geral e suas associações a cada uma das artes, e, por outro lado, os estudos individuais. (WILLIAMS, 1992, p. 85)

Daí vem a provocação que Raymond Williams (1999, p. 143) faz se referindo à fração *Bloomsbury*²¹, no sentido de pensar quantas pessoas daquela lista seriam lembradas separadamente em algum sentido cultural significativo, dissociando-se do grupo. Nesse viés, resgatamos ou destacamos Tavinho Moura, um dos expoentes do Clube, que segue ativo no meio artístico e propomos uma análise de sua particular significação social e cultural.

A obra musical de Tavinho Moura, parece-nos bastante interligada à história de Minas, a certas tradições, que não são exatamente do passado, na medida que estão sempre no presente, atualizadas. Embora fique claro que estamos tratando de um artista contemporâneo e segundo o próprio Tavinho Moura (2014), com as mais diversas influências musicais: os sambas que seu pai tocava, as serenatas que o motivaram a tocar seu primeiro instrumento: o violão; a Bossa Nova, o *Rock*, o *Jazz*, o samba, as músicas de tradições regionais, das festas populares, as marujadas, folias e congadas, além da sua convivência com outros músicos do *Clube da Esquina*. Há também os violeiros do norte de Minas, dentre os quais estão aqueles que ele

²¹ De acordo com Raymond Williams, a fração *Bloomsbury*, foi um grupo cultural formado na Inglaterra, nas primeiras décadas do século XX, do qual participaram figuras ilustres como Virgínia Woolf, Maynard Keynes, Morgan Foster, entre outros.

considera seus mestres na arte de tocar viola²²: Zezinho da Viola e Renato Andrade.²³ Vale destacar ainda, sua forte ligação com a literatura e o cinema, ressaltando, aqui, que foi para este que realizou seu primeiro trabalho como compositor²⁴: a trilha sonora do filme de longa-metragem *O Homem de Corpo Fechado*²⁵, de Schubert Magalhães, em 1970.²⁶ Consideramos que, do amálgama de todas essas influências, Tavinho Moura é hoje um grande representante da música popular brasileira, cuja obra tem significativa presença da cultura popular, sobretudo mineira.

Autodidata, o que não caracteriza novidade no meio da música popular, Tavinho conseguiu, através de sua experiência de vida, do contato com outros músicos e de sua curiosidade e dedicação, viabilizar descobertas, resultado de sua imersão na vida musical e a uma liberdade composicional que lhe é própria, e ainda na tentativa de superação de ambientes culturais dados. Neste sentido, sobre essa liberdade de criação e o meio em que estava, Tavinho diz:

[...] eu faço porque eu gosto. Então, eu não obedeco a nenhum critério, nenhuma linha de coisa assim [...] eu tô (*sic*) correndo por fora completamente porque eu faço o que realmente, eu acredito que eu faço o que eu sinto. Eu faço uma série de músicas e aí [...] propositadamente eu dou uma parada assim, porque primeiro, porque há certa tendência de se repetir determinados acordes que você descobriu, que você está explorando aquela região do instrumento. Eu pertencço a uma geração de compositores aqui de Minas Gerais que são brilhantes né, cada um na sua especificidade são brilhantes. Você pega o Toninho Horta como harmonizador, o Beto Lopes [...] o Milton Nascimento, o Beto Guedes, enfim, o Wagner, o Nivaldo [...] cada um tem uma criação [...] de personalidade muito forte [...] então para mim (*sic*) dançar no meio desse samba aí eu tinha que encontrar uma maneira de não esbarrar em ninguém, entende e fazer meu samba acontecer né. (MOURA, 2004)

²² Sobre a importância de Tavinho Moura como violeiro, ver: TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. Fotos de Angélica Del Nery. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008, p. 36. (Série Projeto Memória Brasileira) e VILELA, Ivan. *A Viola*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet, p. 16. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>. Acesso em 23 set. 2015.

²³ Informação contida em texto elaborado por Tavinho Moura, intitulado *Beira da Linha*, para a divulgação do CD homônimo. Foi nos concedido pelos organizadores da página da gravadora DUBAS Música, no Facebook, em 27 de outubro de 2015. Até esta data, o texto, na íntegra, não havia sido veiculado por nenhum meio.

²⁴ O primeiro trabalho de Tavinho Moura foi como desenhista do Serviço de Engenharia de Trânsito, com 14 anos, onde ele fazia desenho técnico.

²⁵ Ver: www.myspace.com/tavinhomoura

²⁶ Depois disso, muitas outras trilhas vieram, algumas lhe renderam muitos prêmios: *Perdida e Cabaret Mineiro*, de Carlos Alberto Prates Correia, de 1976 e 1980, respectivamente; *O Bandido Antônio Dó*, de Paulo Leite Soares, de 1980; *Noites do Sertão*, de Carlos Alberto Prates Correia, de 1983; *Idolatrada*, de Paulo Augusto Gomes, de 1983; *Dois Homens para Matar*, de Paulo Leite Soares, de 1984; *Minas Texas*, de Carlos Alberto Prates Correia, de 1989; *Famigerado*, de Aluísio Salles Júnior, de 1991; *Amor & Cia*, de Helvécio Ratton, de 1999; *O Tronco*, de João Batista Andrade, de 1999; *Castelar e Nelson Dantas no país dos generais*, de Carlos Alberto Prates Correia, de 2007 e *O Mineiro e o Queijo*, de Helvécio Ratton, de 2012. Cf. site oficial do artista. <http://www.tavinhomoura.com.br> Acesso em 25 mai. 2018.

Tavinho ainda destaca que nunca foi um compositor de sucesso, com músicas tocando no rádio, mas que isso era quase proposital, haja vista que a maioria das músicas que fez foi para o cinema, mas ressalta também que fez muita coisa reconhecida pelas pessoas e dá, como exemplos, as adaptações que fez do folclore de Minas, para a voz de Milton Nascimento, como *Calix Bento* e *Peixinhos do Mar*, gravadas respectivamente nos álbuns *Geraes*, de 1976 e *Sentinela*, de 1980 e que se tornaram, segundo Moura (2012), sucesso no mundo inteiro.

Em 1974, Tavinho, Zé Eduardo, Paulão e Melão formaram um grupo chamado *Corte Palavra* que saiu pelas cidades de Minas no *Festival de Inverno de Belo Horizonte*, inclusive com efetivação de um show no Palácio das Artes. Para Moura (s.d.), essa foi uma experiência muito importante, haja vista que foi a partir dela, que ele gravou seu primeiro álbum, com participação dos seus parceiros do grupo.

Para melhor situar a produção desse artista e seus pares, importa-nos falar da cena cultural propiciada pela cidade de Belo Horizonte, bem como o cenário musical daquele período.

1.2 – Belo Horizonte e o cenário musical

[Introdução] Era um simples vilarejo, onde uns moravam e outros passavam. Era um Vale ao pé da montanha. A Serra do Curral. Desenharam aqui a capital republicana. Cidade planejada, sonhada para ser perfeita. Operários a construíram: paredes, casas, ruas e avenidas. E foram morar na periferia. Funcionários públicos ocuparam os lugares nobres. Capital, para aqui veio gente de todas as Minas, de todos os Gerais. Os visionários e os tradicionais, os puritanos e os pecadores, os medianos e os criadores. Síntese, mantém os pés na terra e voa alto com a mente aberta para o sonho, a arte, a liberdade. Entre pedras e águas, nasceu a cidade da música e da poesia: Belo Horizonte. [Culminância] Anoitece e a cidade não dorme. Acordes e luzes ocupam todo o panorama. A cidade é fonte de todas as músicas, de todas as vozes, de todas as possibilidades e ritmos. O pulsar dos corações mostra que as pessoas são diferentes, mas têm um destino comum. A cidade é uma orquestra que precisa afinar seus instrumentos, amar seus instrumentistas. Onde está o maestro que virá transformar o caos em sinfonia. O problema e a solução não são de um, são de todos. A música de cada habitante constrói a harmonia possível: o Belo Horizonte. (BRANT, 2004)

Este texto de Fernando Brant marca o início e o fim do documentário *Mil Sons Geniais*²⁷, realizado em 2004, com objetivo de mostrar a rica diversidade poética e musical de Belo Horizonte, por meio de entrevistas com artistas em seus locais de criação, dentre eles, Tavinho Moura e outros que fizeram/fazem parte do *Clube da Esquina*, como Toninho Horta e Lô Borges. Brant nos dá o panorama do espaço social que é Belo Horizonte, onde está – embora e naturalmente com muitas influências interioranas, mas também de outras partes do país e do mundo – o nascedouro da música mineira propagada pelo *Clube*. Percebemos no texto de Brant que Belo Horizonte é por ele pensado como um lugar que teria naturalmente uma vocação para as artes, com destaque para música e poesia e é, nesse sentido, apontada como fonte de possibilidades criativas diversas. Equiparada a uma orquestra, cujos integrantes são os próprios habitantes, responsáveis pela bela sinfonia e cuja harmonia possível comporia um belo horizonte.

Já aqui, chamamos a atenção para o fato de muito se falar em música mineira, quando há referência à produção de músicos daquele estado, embora não se fale em uma música baiana, quando se trata de Gilberto Gil e Caetano, por exemplo. E ainda, fala-se de música de Minas, enquanto categorizam como regional a música produzida por compositores do Nordeste, destituindo-lhe os respectivos estados. De modo diferente, as músicas produzidas por Chico Buarque e Edu Lobo – e todos da mesma geração – não são consideradas nem carioca, nem paulista e nem regional, mas música brasileira. Em relação aos baianos – que eram chamados de baianos, mas sua música não – nota-se, ainda, que sua produção não se dá na Bahia, mas no eixo Rio-São Paulo, onde estabelecem residência e se apresentam como catalisadores de uma cultura nacional, para além do nacional e para além das classificações. Já os mineiros, embora também catalisassem mundos culturais diversos e mais amplos, fizeram-no sem sair de Minas. A estrutura social da cidade, especializada e expressa no espaço urbano, em muito contribuiu para que os encontros criativos se dessem e frutificassem. De todo modo, essa coisa de ora alguns compositores ora terem a marca regional e/ou estadual e outros a marca nacional tem relação com nossos preconceitos regionais que são aplicados a qualquer coisa e também tem a ver com o fato de alguns centros serem capitais, como o Rio, por exemplo. Mas, a despeito de tudo isso e dos rótulos, em geral, as canções feitas em qualquer lugar estavam adquirindo o *status* de música popular brasileira – escala nacional –, porque as relações sociais no Brasil estavam adquirindo essa escala de modo geral.

²⁷ As palavras “mil sons geniais” aparecem no verso de Caetano Veloso, na canção *Podres Poderes*, do álbum *Velô*, em 1984, assim composto: “Os tons, os **mil** tons, seus **sons** e seus dons **geniais**” e faz clara referência a Milton Nascimento, e em extensão ao *Clube da Esquina*.

A efervescência cultural de Belo Horizonte era, segundo Bruno Martins (2007, p. 1) disseminada por teatros, cineclubes, bares tradicionais e demais locais de sociabilidade urbana, “onde a juventude tratava com o mundo”. Nos anos de 1960, não proporcionava a seus artistas a divulgação e promoção de seus trabalhos através das mídias como se dá nos dias atuais, mas propiciava trocas, parcerias e evolução da arte, promovida por eles. Sobre esse cenário, Martins (2007, p. 12) nos diz que a cidade de Belo Horizonte foi o ponto de encontro de jovens compositores que “alterou significativamente os rumos da canção popular brasileira” e a obra do grupo apresentava sinais de “ *fusão* entre versos e sons, desenvolvida em torno de um equilíbrio dinâmico e espontâneo, nutrido a partir da conjugação de influências musicais tão diversas quanto irreconciliáveis”. Contudo, consideramos que essas influências não eram tão irreconciliáveis assim, haja vista que se confluíram tão bem que deram o resultado grandioso que o mesmo autor considera. Ele destaca que:

As raízes culturais negras, a tradição musical das cidades do interior mineiro, o diálogo com a canção latino-americana, o contato com jazzistas norte-americanos, o acolhimento de novos procedimentos sonoros criados a partir da bossa nova, além das influências do *rock* universalizadas pelos *Beatles*, constituíram um leque de possibilidades a serem exploradas. [...] o Clube da Esquina surpreendeu o país ao combinar, de maneira inovadora o que havia de mais atual em circulação pelas capitais do mundo com os particularismos da base cultural mineira de fundo arcaico e provincial. (MARTINS, 2007, p. 12, *itálico do autor*)

Também nesse sentido, Fernando Brant, em guia turístico, com roteiro especial *Clube da Esquina*, veiculados em 2005, fala que Belo Horizonte é:

[...] uma cidade de música, como é de política e poesia. Há um som que vem da história colonial de Minas, que se junta ao cântico das festas religiosas, que se une aos cantos de trabalho e aos ruídos do mundo. Brotam aqui fontes cristalinas em forma de canção. Há uma nascente sonora contínua que desponta a cada interiorano que surge no horizonte, a cada jovem que nasce aqui, a cada um que adota a capital como morada. Palavra, melodia e voz se harmonizam e são rios que se alimentam, criações que convergem para alegrar e explicar a vida. (BRANT, 2005, p. 14)

Um detalhe interessante que nos ocorre aqui é que a manutenção da geografia de origem, quer dizer os membros do *Clube* ficaram atrelados a Belo Horizonte, a Minas, permitiu essa narrativa – às vezes, um pouco forçada – das influências do estado, do interior, do colonial etc, enquanto se pegamos outros do mesmo período, como os cariocas ou os baianos, não se fica

falando isso tanto – de onde vem suas influências. Como os baianos são mais móveis parece que sua música deixa de se alimentar por uma cidade, por memórias, parecem então, mais subjetivas, e a dos mineiros mais objetivas. Há um pouco de mitologia nessas interpretações, coisa a *posteriori*, pois a rigor, eram jovens em relação, em convergência criando e não apenas espelhando tradições.

A cena musical de Belo Horizonte era marcada por valores de amizade e solidariedade, onde prevalecia uma espontaneidade que fazia transparecer certo desinteresse. Um lugar que simbolizava a particularidade do contato entre pessoas na época era o Ponto dos Músicos sobre o qual, Milton Nascimento disse que:

[...] era um lugar em que todos os músicos iam, ficavam, assim, na rua, perto de um bar. A gente trocava ideias, conversava, e a gente ia para casa de um, aquele negócio né, filava a bóia na casa de um, na mãe de um, na mãe de outro. A gente tinha um instrumento o pessoal chamava a gente para ir tocar e ia todo mundo, não tinha aquele negócio da ciúmeira, de nada, todo mundo queria é tocar, conviver e ser amigo. [...] Em vez de ciúmes, era o maior barato. Ele cantava eu ia ver, eu cantava, ele ia ver... Uma escola da vida também, né. Cada um... porque tinha músico que era da Polícia, o pessoal do trombone, e tal e coisa, então tinha uma maneira de pensar... E tem uma coisa a gente tinha o Berimbau Trio, e coisa, mas a amizade da gente era tanta que acabava, todo mundo, um tocando com o outro, né. Tinha os festivais lá, sem competição, era só cada um dando força pro outro. Era muito bonito. O Ponto dos Músicos foi isso. (NASCIMENTO, 1998, p. 42-43)

Embora essa fala do Milton Nascimento evidencie um comportamento mais ou menos esperado entre jovens que querem se socializar, pertencer, sem, portanto, constituir algo específico desse grupo mineiro, permite-nos vislumbrar como e onde se davam os encontros daqueles músicos, bem como a importância real e simbólica desses lugares – pontos de encontros – para seus frequentadores.

Situado em uma calçada da Avenida Afonso Pena, no centro de Belo Horizonte, o Ponto dos Músicos se constituía em um lugar de troca de experiências entre os músicos, onde podiam fechar parcerias e contratos, tudo de forma informal, constituinte de uma coletividade espontânea que viria a ser modificada na década de 1980, devido ao desenvolvimento de uma indústria cultural de massa no Brasil, conforme nos alerta o historiador Bernardo Machado:

É possível que a crescente profissionalização, internacionalização e proximidade com o *star system*, elemento indissociável da indústria cultural, tenha sido responsável pela perda de algo que na década de 1970 dava liga ao Clube da Esquina: o espírito coletivo. A misteriosa e quase mágica sintonia de talentos individuais, o clima de festa comunitária que acompanhava a gravação dos discos produzidos na fase da Odeon (1969-1978), em especial o

inesquecível Clube da Esquina (1972), são eventos do passado. (MACHADO, 2008, p. 114)

Contudo, não queremos com isso dizer que o papel da indústria cultural, apontada acima como promotora, ou uma das, da dissolução do grupo, fora prejudicial. Entendemo-na como um marco a ser notado, mas consideramos a dissolução como um caminho natural dados os moldes em que se deu a junção da turma, fortemente marcada pela informalidade. Não existia, entre os membros do *Clube*, um contrato formal que estabelecesse a composição do mesmo ou ainda a função de cada um no grupo, a exemplo do que ocorre com outros grupos do meio musical, com membros fixos, pelo menos até que haja – se houver – uma cisão ou diluição provocada por exemplo, por algum desentendimento. Há ainda de se considerar a necessidade de promoção e difusão da arte que produziam e que, como foi dito anteriormente, Belo Horizonte não supria. Aliás, nenhum lugar supria o que a indústria cultural, através dos meios de difusão modernos, podia fazer, pois é ela que vai levar as produções locais para a escala nacional e internacional, embora não podemos deixar de considerar a maior visibilidade do que era produzido no eixo Rio-São Paulo.

Além do Ponto dos Músicos, os encontros dessa turma que amava música, literatura, cinema, bebidas, drogas ilícitas e amizades aconteciam nos edifícios Levy e Maleta, no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), no Bigodoaldo's, na Cantina do Lucas e no *Sallon* de Sá Clélia.

Vale ressaltar que naquele passado, a televisão e os meios de comunicação não desempenhavam o papel de integração das mais diversas camadas populares como acontece hoje, mesmo que o rádio ainda desempenhasse esse papel, mas já com forças exauridas, e, destarte o espírito agregador que envolvia os músicos mineiros, o país passava pela Ditadura Militar (1964-1985) que, implacável, impunha a censura e a repressão a todos que representassem ameaça à ordem então estabelecida.

Isto posto, destacamos a música popular, conforme José Moraes (2000, p. 203) como “uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”. De igual maneira, as mais diferentes formas de manifestação artística podem também atuar como meios de denúncia ou protesto, configurando tentativas – ao menos – de chamar a atenção para problemas que assolam a sociedade. Esse tipo de arte engajada politicamente pôde ser nitidamente percebido no Brasil, no período do regime militar, quando aconteceu, segundo Marcos Napolitano (2002), um

aumento significativo da produção cultural de esquerda, especialmente na chamada MPB, criando uma espécie de frente ampla musical.

Verificou-se, a partir da década de 1960, uma nova tendência na temática das letras da MPB que se tornou uma espécie de símbolo de música politicamente consciente, sendo apreciada pelos intelectuais e estudantes que constituíam boa parte de seu público.²⁸

Dentro desse contexto de MPB engajada, estava o *Clube da Esquina*, cujas características das canções de protesto que produziam revelavam que esses músicos raramente deixavam explícitos os conteúdos contrários ao regime, utilizando-se na maior parte de subjetividade e metáforas.

Participantes da vida boêmia da capital mineira, os integrantes do *Clube da Esquina* mantinham contato com intelectuais, estudantes e artistas ligados à música, à literatura e ao cinema. Após o golpe de 1964, reuniam-se no CEC, onde viam e discutiam filmes estrangeiros, principalmente americanos e franceses, além de manter uma pequena produção de curtas de forma amadora. Congregavam-se também no Bucheco, bar que funcionava de forma clandestina e era ponto de encontro de opositores do regime.

Márcio Borges fala como a ditadura afetava os membros do Clube naquele período em que os militares sufocavam os anseios de sua geração. Segundo ele, o mesmo chegou a ser demitido logo após o golpe militar, quando seu patrão alegou que ele mantinha diálogos de teor marxista. Ronaldo Bastos, assim se refere a esse período:

O efeito da ditadura na minha vida, vendo hoje em dia, não parece que é tão grande, mas para um jovem é como se fosse um pesadelo. Você diz assim: ‘Nunca mais vai acabar’. A ideia básica nessa época –principalmente através do Clube da Esquina – era mudar o mundo. Pelo menos nessa época, e eu acredito que seja a ideia básica da juventude[...] mudar o mundo. (BASTOS, [s.d.])

No que se refere à atuação do *Clube* no período, Marcos Napolitano (2010, p. 392) coloca que em “Milton Nascimento e nos seus principais parceiros poéticos [...] o lirismo e a subjetividade se articulam ao engajamento, manifestando-se na forma do encontro interpessoal e numa afirmação humanista e afetiva”. Mesmo sem críticas à ditadura nos primeiros trabalhos, os membros do *Clube* se mantinham ativos nos redutos de oposição do regime, participando até

²⁸ Para Contier (1998), a canção de protesto, escrita por diversos compositores durante os anos de 1960, num primeiro momento, representou uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, no sentido de contribuir para a transformação desta numa sociedade mais justa.

de protestos nos quais aconteceram confrontos com a polícia. Pessoas ligadas ao *Clube* desapareceram e muitos foram procurados.

Tavinho Moura considera que esse período e a censura nele imposta era terrível, mas que ao lado do cinema foram determinantes para o que veio fazer em música. Em suas palavras:

A censura, porque o segundo filme para o qual eu fiz música, um filme do Carlos Alberto Prates Correia, chamado *Perdida*, com a qual eu ganhei a *Coruja de Ouro* [...] nós ficamos com medo do filme nem chegar a ser exibido [...] passou por um processo de censura assim terrível [...] acabou ganhando vários prêmios, inclusive eu ganhei com a trilha sonora [...] aí o Sirlan [...] mostrou a música [Montanhez Danças] que eu tinha feito que era letreiro do filme [...] tocou pra (*sic*) Elis Regina ouvir e ela falou: [...] libera essa música na censura que eu não quero mais gostar de música que depois a censura não deixa gravar. Aí, a música [...] minha e do Murilo Antunes, aí nós mandamos a música para a censura e aí proibiram [...] o censor escreveu porque ele estava censurando a letra [...] ele fala que o texto permitia mensagem insurrecional da lembrança de um passado presente. Quer dizer, você não podia falar do passado do Brasil. Isso, de certa forma, motivou a mim e ao Murilo [...] começar a fazer música utilizando assim o folclore mineiro. Como é que iam censurar? Então, fizemos uma música chamada *O Trem tá Feio* [...] que é um folclore [...] daí, veio Calix Bento, daí veio uma porção de coisas [...] E os filmes que eu comecei a fazer música, eram quase todos [...] filmados no sertão mineiro e aí [...] a própria paisagem, a própria história pedia um tipo de música mais focada nessa região e tal e isso me ajudou muito a criar o trabalho que eu acabei fazendo [...]. (MOURA, 2014, [s.p.])

Enfim, saber da atuação do *Clube da Esquina*, ainda que de forma breve, dada a grandiosidade da obra, cujo detalhamento nos faria fugir do nosso propósito, permite-nos compreender os projetos artísticos de seus pares, cujas carreiras solos começaram a alçar voo no fim da década de 1970, a exemplo de Tavinho Moura.

Quando se fala do cenário musical e artístico do fim da década de 1960, é recorrente encontrarmos referências ao Tropicalismo como o movimento mais importante da música brasileira daquele período. Segundo Rodrigo Oliveira (2006, p. 18), teria havido naquele momento uma incapacidade de avaliação da grandiosidade da música do *Clube da Esquina* que resultou em tal conclusão em relação ao Tropicalismo. Para o pesquisador, as comparações entre o *Clube* e a Tropicália foram comuns, assim como eram comuns aos dois movimentos, algumas características como o uso da guitarra elétrica, uso de temáticas sociais sem caráter panfletário, a influência da bossa nova, do *rock* progressivo, da canção popular brasileira, *jazz*, MPB engajada e *pop*.

O *Clube da Esquina* e Milton Nascimento contribuíram para a construção da imagem do músico mineiro, e mineiro aqui soa como adjetivo que qualifica o sujeito a partir de uma

série de significados evocados pelos símbolos que conferem uma certa identidade mineira expressa através da “mineiridade”, a exemplo de Tavinho Moura. Ainda que uma baianidade não fosse conferida aos baianos da Tropicália, ao menos, da forma como a tal mineiridade, enquanto discurso que foi aceito regional e nacionalmente.

Os baianos conseguiram cravar a imagem de algo para além de sua origem estadual ou regional, sendo rapidamente reconhecidos como nacionais ou mesmo internacionais. Mas os mineiros ficaram com uma imagem diferente, embora também ultrapassassem a ideia de regional. Supomos que isto tenha se dado desta forma, devido ao fato das produções acontecerem em Minas, como dito anteriormente, ainda que alguns de seus integrantes tenham ido para o Rio de Janeiro ou São Paulo quando da gravação de seus trabalhos. Fato este que pode ser aliado à presença de sonoridades advindas de Minas, ou mesmo da utilização de influências que lhes eram próprias como da literatura mineira como, por exemplo, a canção *Canção Amiga*, poema de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Milton Nascimento e que saiu no álbum *Clube da Esquina 2*, em 1978. Há também a alusão a momentos históricos mineiros como na canção composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, *Ponta de Areia* que fez parte do LP *Minas*, de 1975 e que trata da desativação, ocorrida em 1966, da estrada de ferro que ligava Minas à Bahia. E ainda as referências a locais de Minas como a canção *Ruas da Cidade*, de Márcio e Lô Borges, também do *Clube da Esquina 2*, que traz uma enumeração de ruas de Belo Horizonte, ou ainda a canção de autoria de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, *Olho-d'Água*, do mesmo LP, que enumera nomes de cidades mineiras. Não podemos ainda deixar de considerar elementos que são associados à Minas e que aparecem em várias canções como ouro, igreja e trem. Soma-se a isso, os dois álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976) que, embora gravados separadamente são considerados por muitos como um álbum duplo, tamanha é a relação que existe entre os dois.

Acreditamos que tenha ocorrido, talvez mesmo de forma inconsciente, forte referência às coisas de Minas no trabalho desenvolvido pelo grupo e que, de alguma forma e em alguma medida, isso tenha ajudado a recorrente atribuição da adjetivação “mineira” dada ao grupo e sua produção, muito embora, reafirmamos que esta está para além dos limites – geográficos ou imaginados – mineiros, haja vista as tantas influências supracitadas.

Destacamos, assim, que estas características, embora fortemente presentes na obra do *Clube*, não esgota a questão da adjetivação desta música, pois somos compelidos a pensar que, se estas características bastassem para tal adjetivação, teria ocorrido algo semelhante à Bossa Nova, por exemplo, que seria, seguindo os mesmos critérios, denominada de música carioca, o que de fato, não se deu.

1.3 – Identidades e “mineiridade”

1.3.1 - Identidades

Sabemos do desafio de falar de identidade na atualidade, em um mundo marcadamente caracterizado pela diversidade, dinamismo que implica em rápidas mudanças e pelo hibridismo, sendo este concebido aqui, conforme Néstor Canclini (2015, p. XIX) que define a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Conscientes da elasticidade e dos questionamentos em torno do termo identidade, recorrentemente tratado nas ciências sociais e humanas, não pretendemos apontar definições simplistas, haja vista que não consideramos simples uma abordagem que se queira total da diversidade sociocultural contemporânea. Consoantes com Stuart Hall (2011, p.95), acreditamos que a “reafirmação de ‘raízes’ culturais e o retorno à ortodoxia têm sido, desde há muito, uma das mais poderosas fontes de contra identificação em muitas sociedades”. Ainda de acordo com esse autor:

Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego – a espécie de coisa que seria ‘dissolvida’ pela força revolucionadora da modernidade. De acordo com essas ‘metanarrativas’ da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às ‘comunidades imaginadas’, seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do ‘global’ nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local’. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente. (HALL, 2011, p. 97-98)

Importa-nos, visando os propósitos desse estudo, destacar que as identidades são aqui concebidas como plurais e dinâmicas, resultantes das peculiaridades histórico-sociais. Consoantes com Boaventura Santos (2013, p. 167) que as define como “identificações em curso”. Há, portanto, em nossa concepção, a identidade como algo processual, inacabado, que se apresenta no equilíbrio de tensões entre o ser e o vir a ser. Não consideramos a identidade como resultante de uma cultura herdada e sem possibilidade de modificação ou mesmo manipulação. Caracterizamos-la, assim, pela flexibilidade e pela exigência de uma

reflexibilidade – haja vista que resulta na ação de reconhecer-se parte de ou identificar-se com – ao passo que se refere a uma construção social e histórica que pressupõe o apontamento de uma singularidade que, por sua vez, implica num sentimento de pertencimento, da partilha de espaços comuns, das redes de sociabilidade que garantam a coesão.

Desta forma, falar de identidades sócio espaciais nos parece exigir uma abordagem de ideologias e discursos coletivos que insira indivíduos em um grupo, espacialmente localizado evidenciando a existência de um “nós”. Há implicada nas identidades, relações de poder, de troca e confronto, que variam no tempo e no espaço.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade [...]. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. [...] essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo afirmam e reafirmam relações de poder. [...] deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados. (SILVA, 2000, p. 81-82)

O lugar assume, portanto, importante posição na afirmação de identidades, haja vista que ele influencia ou mesmo constrói identidades sociais e culturais. Há, também, de acordo com Rogério Haesbaet (2013, p. 236), uma “base material, territorial, que serve de referência para a construção de várias identidades”.

Para os propósitos deste trabalho, importa-nos pensar sobre a identidade mineira recorrentemente atribuída aos músicos do *Clube da Esquina* e, em extensão, a Tavinho Moura. Entendemos que essa identidade mineira pressupõe, obviamente, a ideia de pertencimento a Minas. E ainda que constitua um processo em construção que passa pela necessidade de unidade política, ela passa pelas culturas que embora não estejam cravadas no DNA da gente mineira, são por ela – ainda que não por toda ela – e por grande parte das pessoas de outras estados e regiões do país, compreendidas como parte de sua essência. Essas culturas mineiras são compostas por instituições, símbolos e representações que compõem um discurso que atua na construção de sentidos que agem sobre as ações e nas percepções que os mineiros têm de si mesmos. E esses sentidos estão presentes nas histórias que são contadas sobre Minas, nas memórias que conectam presente e passado e nas imagens que delas são construídas. Servem para demarcar ou afirmar particularismos.

A partir daqui, partimos para uma análise sobre região e regionalismo, compreendidos como espaço e delimitação de fronteiras importantes na construção de identidades.

1.3.2 – Região e regionalismos

Partilhando da perspectiva de que as identidades se situam num espaço simbólico social e historicamente construído, parece-nos essencial debruçarmos sobre a região e o regionalismo, haja vista que as pessoas em seus grupos sociais se situam geograficamente, e nos espaços, compartilham realidades e práticas comuns.

Neste estudo, pensamos a região pela lógica do seu quadro de relações múltiplas – naturais, culturais, políticas e econômicas – que dão coerência a um determinado conjunto espacial, numa escala específica.

Quanto ao regionalismo, concordamos com Maura Penna (1992, p. 20) que o considera como um processo capaz de tornar o espaço da região significativo, “reafirmando-o enquanto um referencial de identificação” que possui um plano simbólico.

No Brasil, a questão regional está relacionada a uma realidade palpável, embora mutante que fundamenta elementos políticos e administrativos, mas sem desconsiderar os aspectos culturais. A afirmação das identidades regionais surgiu aqui, conforme Ruben Oliven (1992, p. 43), como uma reação à homogeneização cultural e como forma de afirmar e evidenciar as diferenças, sugerindo que “o nacional passa primeiro pelo regional”.

A partir da década de 1930, o presidente Getúlio Vargas desenvolveu um projeto de unificação cultural, buscando catalisar elementos dispersos na configuração da ideia de nacionalidade. Os modernistas que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922 tiveram papel importante na busca da síntese nacional, mas o fizeram numa posição antieuropeia, bastante crítica, pelo menos uma ala ainda que não tenha acontecido, por parte dos intelectuais modernistas, um alinhamento político com o que seria desenvolvido pelo governo varguista. Foi nesse período que, de acordo com Maria Inez Pinto (2001) surgiram os estereótipos dos habitantes das diferentes regiões brasileiras, numa tentativa velada de se determinar qual região comandaria a nação.

Maria Arminda Arruda (2011, p. 196) dá destaque à produção literária do período como marco da expressão regionalista, apontando que a partir de 1930, produções vindas de Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, que estavam às margens do cenário cultural nacional, “passaram a dar a modulação da literatura brasileira”. E os reflexos dessa literatura regionalista teve desdobramentos na produção de filmes, canções populares e telenovelas, nas décadas seguintes.

Compreendemos que a produção musical de Tavinho Moura também se apresenta na perspectiva de revalorizar traços da identidade cultural regional, no caso, mineira, mas, em

diálogo com a “cultura moderna” que ele também traz, evidenciando o poder das criações simbólicas na representação das culturas regionais que, neste caso, de forma crítica e destituída dos estereótipos regionais, culminam na formação de significações que são apropriadas nas produções culturais, no campo das identidades sociais.

Diante do exposto acerca das identidades sociais e seus conteúdos simbólicos, bem como as ideias de região e regionalismo, necessários para as discussões identitárias, destacamos que para esse trabalho, focaremos em uma forma específica de identidade social: a identidade regional mineira sem, contudo, pretender dar conta de toda a complexidade do tema de tão vasto leque de questões. Enfatizamos, todavia, nossa concepção de identidade como algo móvel, processual, passível de construções e reconstruções.

Concebemos a identidade regional mineira como uma construção social, cultural e histórica em constante andamento, advinda do compartilhamento de um espaço territorial específico, onde circulam práticas culturais de origens diversas deste mesmo espaço, mas também de outros – portanto, nas relações entre vários espaços – uma hiperespacialidade crescente também presente nas narrativas históricas e no imaginário de Minas e seus habitantes. Para tanto, lançamos mão da ideia de mineiridade de forma crítica, compreendendo-a como uma construção real, mas que, por outro lado, também é uma invenção, buscando entender como esta se desenvolveu e como adquiriu a força de aceitação regional e nacional que persiste ao longo do tempo. Nossa abordagem, aqui, não se dá no sentido de verificar a veracidade ou não das características atribuídas aos mineiros, através do discurso da mineiridade, mas de compreender a força que o imaginário possui na confecção da realidade, ou ainda, o seu poder de dar sentido e conformar práticas e valores sociais, políticos e culturais, com destaque para este último.

1.3.3 – A mineiridade

Consideramos que a mineiridade, termo forjado historicamente, construído como elemento da identidade regional mineira, torna-se parte constituinte da própria identidade nacional e que os estereótipos criados para o “ser mineiro” ressoam na realidade, mas não a é de fato, haja vista que esta se apresenta de forma heterogênea e processando a vida cultural de formas diferenciadas do que os estereótipos da mineiridade sugerem. Ressaltamos aqui a mineiridade como parte da identidade mineira e não como sinônimo da mesma, haja vista que o termo está contaminado de estratégias de dominação social e política:

A construção desse discurso tinha por objetivo forjar uma unidade, privilegiar o consenso e excluir ou ignorar o conflito. Isso porque no início do século XIX, Minas estava marcada por um processo de formação econômico, política e cultural que lhes conferiu um estado fragmentado e diversificado com múltiplos interesses políticos e econômicos. Um espectro separatista rondava Minas. [...]. Tal situação apontava para a necessidade da construção de um discurso que tentasse resolver as diferenças internas e fortalecer Minas no cenário político nacional. (ROCHA, 2018, p. 1)

Esse discurso que atua no sentido de descrever as relações regionais, acaba por construir uma realidade. A busca por uma identidade específica mineira impulsionou uma vasta bibliografia que passa desde os relatos dos viajantes do século XIX que atribuíam aos mineiros características que os distinguiam da população de outras regiões do país. Há ainda outros textos memorialísticos, de historiadores e sociólogos que beberam dessas fontes e foram, ao longo do tempo, afirmando tais distinções. Contudo, desde já, esclarecemos que não pensamos a mineiridade como simples tema refletido passivamente pela erudição ou por instituições, nem como uma grande coletânea de textos sobre Minas. É, antes, a distribuição de uma consciência “geopolítica” em textos estéticos, eruditos, sociológicos, históricos; é a elaboração não de uma distinção geográfica, compreendida aqui como uma realidade socioespacial, e não como natureza apenas, mas de toda uma série de interesses que por meios como a construção erudita, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, não só se cria, mas se matem. É antes de tudo um discurso produzido, inventado ou não, que existe, opera, trabalha a realidade política, social, cultural, etc.

Podemos encontrar escritos que trataram da “identidade mineira” desde as primeiras décadas do século XVIII como, por exemplo, o discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720 (1994), atribuído ao governador Pedro de Almeida, Conde de Assumar, e mais dois clérigos. No século XIX, temos a literatura dos viajantes. No século XX, relatos de viagem de Oliveira Viana (1919), o estudo das consequências psicossociais da montanha na formação do mineiro, de Oliveira Torres (1944), o ensaio de sociologia regional de Amoroso Lima (1945), ensaios e teses de Correia Dias (1971 e 1984), as memórias de Felício dos Santos (1976), o estudo corográfico de Cunha Matos (1981), entre outros.

Muitos estudiosos que se dedicaram à busca de uma identidade mineira, no século XX, trataram da mineiridade em tom essencialista, atribuíam a uma suposta essência, compreendida aqui no sentido ontológico e superorgânico²⁹ que condicionaria a construção de uma identidade

²⁹ Tomamos o termo emprestado da vertente da Geografia Cultural defendida na Escola de Berkeley (EUA), nos anos de 1970, que compreendia a cultura no sentido superorgânico. Com existência própria, ela seria anterior ao

engessada, onde mudanças e diferenças não encontravam espaço ou razão de ser. Havia, nesta perspectiva, a eleição de um sujeito modal e todos os que não se encaixassem nas características deste, eram ignorados ou mesmo apontados como traidores.³⁰

Esses intelectuais que se propuseram a escrever essa visão geral e generalizante de Minas e seu povo, acabaram por constituir uma essência que distinguiria o povo mineiro de povos de outros estados do país. Haveria para eles, uma coesão entre os mineiros, a liga era a tal essência e o tempo seria marcado pela continuidade das tradições genuínas e a recusa de mudanças que pudessem ameaçar sua integridade. Cria-se, num processo de dominação, um estereótipo de Minas que contradiz uma lógica da contemporaneidade. E, para que essa dominação se efetive, precisa-se da anuência da população. Nesse sentido, tomamos como pertinente a ideia de tradição seletiva, proposta por Raymond Williams (1979, p. 118), que seria “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural”. Porém, mesmo esse caráter construído, essencialista, irreal, surge de algo que a realidade emana, afinal haveria o “espírito do lugar”, como disse Drummond e a geografia cultural.

O período da Primeira República (1889-1930) é apontado por estudiosos da mineiridade, de acordo com Bruno Medeiros e Valdei Araújo (2007, p. 29) como marco da historiografia que tratou do tema, uma vez que o advento da República impulsionou a “reorganização histórica das antigas províncias – agora Estados da Federação – que, a partir desse momento, concorriam com seus elementos históricos ‘singulares’ na disputa de posições no cenário político nacional”. Como em outros estados, e também no nível federal, em Minas, foram criados uma série de institutos encarregados de produzir e veicular estudos sobre a história regional e nacional. Dentre estes, temos o Arquivo Público Mineiro (APM), criado em 11 de junho de 1895³¹ e o Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais (IHGMG), cuja criação é datada de 18 de julho de 1907³² e que desempenharam importante papel na fundamentação histórica da identidade mineira, através de publicação de livros, artigos, revistas e conferências.

homem e estaria acima das atividades humanas. A cultura teria aí um caráter misterioso e que os próprios defensores – com destaque para Sauer e Kroeber – não se propuseram a explicar.

³⁰ Cf. LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: Ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

³¹ Ver: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=4> Acesso: 3 jun. 2018.

³² Ver: <http://www.ihgm.org.br/pagina/historia> Acesso: 3 jun. 2018.

Para Helena Bomeny (1994, p. 37), a busca pela unidade regional era, para as elites mineiras, condição para garantirem a conquista de mais recursos e benefícios do governo federal. Contudo, havia conflitos internos entre as oligarquias locais e “muito embora considerada uma unidade regional, a realidade mineira era de separação profunda entre regiões distintas como das minas, a dos sertões e a do café”. Assim como a mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte deveria, de acordo com Bomeny (1994, p. 41), constituir o centro unificador do estado e centro intelectual de onde se irradiaria, “o caldo cultural destinado a ser síntese de toda uma região”, também o estímulo à renovação historiográfica deveria funcionar como sustentáculo da criação de uma identidade unificada que indicaria simbolicamente a integração e o novo momento histórico do estado. Nesse sentido, Diogo de Vasconcelos, historiador mineiro, em discurso de inauguração do IHGMG, exalta as tradições regionais de Minas e assim define a função do instituto:

O povo mineiro, que por sua historia peculiar caracteriza-se desde seu advento, há dois séculos, diferenciando-se do seu destino, e formando já a maior casa de toda a América, sentia falta de se lhe erigir a officina central do pensamento, na qual se cuidam com esmero de fortificar a sua homogeneidade, e de unificar os seus elementos ethnicos tradicionaes. A bem de se apoderarem do solo, nossos avós, descortinaram, como sabeis, o sertão bravio, e aqui, longe felizmente das fluctuações internacionaes, assentaram, nestas Asturias do continente, o exordio do nosso Estado. Alheia a migrações extranhas, e reconcentrada em seus arraiaes primitivos, a colônia produziu este povo unido e egalitario, e constituiu a família mais congraçada e harmoniosa, que se viu nascer ainda aos acessos da expansão europeia. Condensar essas qualidades ingêntas, aperfeiçoar a mentalidade, que nos foi transmitida, pelas circunstâncias especiosas de nossa origem, será, creio eu, o melhor e mais constante objecto de nossos estudos e escôpo essencial desse Instituto, erecto em honra da historia para pharol inequívoco de nossos progressos. (VASCONCELOS, 1909, p. 213-214)

Podemos aferir do discurso de Vasconcelos que a criação da “officina central de pensamento”, o Instituto, contribuiria para “fortificar” e ideia de unicidade do povo mineiro, expressa nas palavras “homogeneidade”, “unido” e “igualitário”. Há a exaltação do passado quando fala do papel desbravador dos avós pelos sertões. O apelo a manutenção das tradições e a necessidade de se protegerem do progresso, fica explícita na passagem “longe, felizmente, das fluctuações internacionaes”. No entanto, há referência ao progresso, representado pelo futuro, mas este está condicionado à manutenção das tradições, agindo a história como um “pharol” que conduziria o povo mineiro ao progresso seguro. Ainda nessa linha de raciocínio que prima pela visão conservadora, o autor acrescenta:

O povo mineiro [...] tem de considerar antes de tudo a sua origem privilegiada. [...] Minas emergiu, graças ao brado fascinador de seus tesouros, expostos à rampa dos descobrimentos. Descendente do generoso sangue paulista, congado com o da mais heroica e laboriosa de todas as Mães-Patrias, conservou e conserva a língua da mais bela epopeia moderna nos hábitos inalteráveis da economia, do trabalho e da honra, tão bem como na fé catholica, a cujos surtos se deve o descortino dos continentes e dos mares, as condições seguras, os elementos conservadores e as energias políticas de sua perfectabilidade no caminho indefinido aberto a vida das gerações, que vão nos suceder. (VASCONCELOS, 1909, p. 219)

A ideia da família tradicional mineira também foi consolidada por autores deste período, a exemplo de Oliveira Viana (1942) que afirmou, a partir de experiências de viagens, que entre as especificidades do ser mineiro, está o distinto apego ao lar e a família e que esta constituía mesmo as bases das relações sociais mineiras, sendo ainda estas marcadamente restritas aos espaços das residências, havendo pouca expressão na esfera pública e política. Este autor, bem como Diogo de Vasconcelos, também fazia apelo à valorização das tradições e que isso era notável entre os mineiros e era algo a ser preservado e ensinado a todos os brasileiros. Assim, temos em Oliveira Viana (1942, p. 52): “a grandeza de um povo está na força de persistência dessas tradições familiares e domésticas” e acrescenta que mantê-las “tanto quanto possível dentro da fatalidade evolutiva da civilização” constitui o “ideal de um povo consciente da sua personalidade e orgulhoso do seu espírito”.

Todavia, apesar do discurso conservador presente nestes e em outros autores, Minas não podia e não estava destacada de um processo de modernização que ganhou ainda mais fôlego a partir de 1930, quando a industrialização passa a ser considerada como política de Estado. Contudo, o discurso essencialista da mineiridade continuava presente e quando da crise do Estado Novo, tornou-se ainda mais latente, haja vista a necessidade das elites mineiras de legitimarem seus projetos de poder. Exemplo disso é o *Manifesto dos Mineiros* que, assinado por importantes lideranças políticas de Minas, trazia à baila a já propalada imagem da família tradicional mineira, defensora da democracia, através do apelo ao equilíbrio, uma vez que era necessária preservação da ordem social. Em tom moderado, lemos em Souza Sobrinho (1973, p. 263): “Dirigimo-nos, sobretudo, ao espírito lúcido e tranquilo de nossos coestaduanos, à sua consciência firme e equilibrada”.

Esse equilíbrio é também exaltado pelo historiador João Camilo Torres (2011), que ao investigar as consequências psicossociais da montanha na formação do caráter do povo mineiro, realiza uma síntese da história de Minas, tratando de aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais. Torres (2011, p. 206) qualifica Minas como uma “ilha cultural”, cujo isolamento em

relação às transformações ocorridas em outras regiões, era propiciado pela presença das montanhas, consideradas como barreiras. Isso teria culminado na formação de uma cultura “em conserva”, onde elementos do passado persistiam no presente. A montanha seria, ao seu ver, determinante na formação de valores e práticas comuns. Em suas palavras, o mineiro é “silencioso, sóbrio e tradicionalista, é tolerante e comedido” e ainda sempre “foi contra absolutismos e extremismos” e para quem “a realidade compõe-se de contrários que se equilibram”.

Este mesmo autor aponta ainda o advento dos novos meios de comunicação e principalmente, a estrada de ferro, como ameaçadores da manutenção da cultura tradicional. Segundo ele, o isolamento natural da montanha estava sendo vencido pelos trilhos, através dos quais, a modernização chegava às Minas.

Podemos perceber que enquanto aspectos geográficos de transformação da geografia, como a chegada dos trilhos e dos meios de comunicação eram considerados ameaçadores, os aspectos geográficos naturais eram citados como fundamentos do povo mineiro e, neste sentido, a montanha exercia papel central e determinante ao mesmo tempo que evidenciava a desconsideração da realidade orográfica múltipla de um estado de tão vasto território. Afinal, não era em todo lugar que havia montanhas, e o isolamento pode se dar em áreas planas, acessíveis do ponto de vista de sua geografia natural, mas ser isolado a partir de sua geografia produzida pelo ser humano.

Alceu Amoroso Lima (1945), sociólogo carioca, também empreendeu estudo nesse sentido, corroborando com essas ideias de supremacia do passado e das tradições regionais caracterizadoras de Minas e seu povo. Para ele:

Há uma missão de Minas no Brasil, como há uma missão de Minas no mundo. Ela é a de ficardes fiéis à filosofia mineira da vida. E um dos seus postulados é o respeito ao passado, a fidelidade aos pontos fundamentais, às linhas de força da vossa tradição. [...]. Pertencer à categoria do *eterno*, como é o vosso caso, é o mesmo que ser contemporâneo de todos os *tempos*, inclusive o moderno. [...]” (grifos do autor). (LIMA, 1945, p. 45)

Lima (1945, p. 58) sintetiza seu pensamento afirmando que a grande missão de Minas, no Brasil, “é impedir todos os extremismos e conservar entre tantas correntes contraditórias, êsse senso de equilíbrio e de organicidade psicológica, que a observação nêle nos revela”. Também para este autor, a montanha é apontada como fator determinante na formação

psicossocial do mineiro, bem como seu ritmo lento de vida. A ela é devida características como: sobriedade, concentração, fidelidade, sensatez, serenidade...

A montanha comunica realmente aos seus habitantes o bom hábito de viver sem pressa, de andar com lentidão. O homem da montanha, habituado a subir as ladeiras, anda compassadamente, sabe que não pode impunemente correr, que deve poupar o coração e que tudo deve ser feito com calma. [...] É que se habituou a andar, como a pensar e sentir, pausadamente. ((LIMA, 1945, p. 70-71)

Este autor postula em todo o texto o ritmo lento da vida em Minas, da permanência, continuidade e duração, com supremacia do passado sobre o presente. Vale destacar que o autor exalta essas características, vendo-as de forma positiva e necessária, haja vista que representariam formas de resistência frente às mudanças advindas com o tempo, seria, ainda nesse sentido, uma forma de manutenção das tradições. Importa-nos ainda enfatizar que o autor não defende a negação total da modernidade, mas a necessária manutenção das tradições, uma vez que Minas não ofereceria ambiente favorável à modernidade. Este autor chegou mesmo a definir o homem moderno como o que se diz e faz questão de ser moderno, que combate o passado e cuja mentalidade é de natureza temporal. Já o mineiro, ao contrário, considera de segundo plano, a categoria do tempo e coloca o espaço acima dela. Segundo Lima (1945, p.40), não “se trata de rejeitar o progresso. Não se trata de qualquer romantismo do passado”, “trata-se de ser fiel à sua própria natureza, em qualquer estágio de progresso”. A todo tempo, o autor fala de uma “essência” em Minas, uma forma identitária constituída naturalmente e destinada a cumprir a missão, com vistas, sobretudo, a preservar as tradições.

[...] Que Deus preserve sempre nos mineiros essa coragem de amar o que a civilização mundana cada dia mais reduz a nada. Tivesse eu forças para fechar as portas do Brasil a essa onda de corrupção doméstica que há meio século entra por todas elas e julgaria que nenhuma condição excederia em importância a essa, para conservar o Brasil brasileiro fiel ao seu passado e à sua natureza. Minas é um dos baluartes dessa filosofia doméstica de vida, tão ameaçada e ao mesmo tempo tão representativa ainda do que somos no mundo, se quisermos ser alguma coisa no mundo, mais do que meros macaqueadores de costumes estranhos. (LIMA, 1945, p. 43)

Em conferência intitulada “Ordem, liberdade, mineiridade”³³, proferida pelo então deputado constituinte pela União Democrática Nacional (UDN), Gilberto Freyre, em 1946, temos o primeiro registro escrito da palavra “mineiridade”. Com o objetivo de incitar os mineiros ao desempenho de sua missão histórica, num momento em que o país passava pelo processo de abertura democrática, pós ditadura Vargas e elaborava sua quinta Constituição, Freyre (1965, p.22) destaca o grave senso de ordem do ser mineiro, “impregnada da mais pura mineiridade” e, cujo espírito deseja estabilidade, liberdade, ordenação da sociedade, liberdade da pessoa de toda forma de opressão. Para o orador, o aspecto essencial de Minas é a força de conciliação, moderação e equilíbrio. Ele fala da ameaça comunista-prestista, da ameaça de uma ditadura policial e acrescenta:

Não vejo gente brasileira mais capaz que a de Minas de resolver politicamente que policialmente, para o Brasil, problema hoje tão nossa e já há anos de países política e tènicamente mais adiantados que os da América do Sul, como o da conciliação da liberdade da pessoa como a ordem da sociedade. Minas deve ser hoje a nossa Grã-Bretanha, país onde a polícia reina mas não governa [...] Mas para ser nossa Grã-Bretanha a gente de Minas precisa antecipar-se às outras, do Brasil, na solução do problema de conciliação da liberdade e da ordem. (FREYRE, 1965, p. 23-24)

Temos nessa passagem a reafirmação, no discurso da mineiridade, do caráter conciliatório e libertário do mineiro – dois valores contraditórios –, mas que são considerados como fatores que evidenciam sua identidade e, dentre outras características, distinguem o povo das Minas de outros dos demais lugares do país. Para Freyre (1965, p. 26), “todo mineiro verdadeiramente típico é vigário” a quem “brasileiro nenhum deve ter a pretensão de ensinar o padre-nosso da Relatividade” política, social e sociológica, resumida na “mineiridade” e para cumprirem sua tarefa no Brasil, devem manter-se fiéis à própria tradição. Freyre (1965, p. 40) finaliza sua conferência dizendo que os desejos de ordem e liberdade “precisam de desenvolver-se impregnados a melhor mineiridade de que sejam capazes os mineiros”. Podemos aferir do texto de Freyre que aos mineiros é atribuída a tarefa de reconstrução do país e que a mineiridade seria a síntese relativa à uma conciliação de interesses divergentes, o fortalecimento das elites já estabelecidas, da forma de evitar conflitos maiores. Note-se que a participação popular nessa reconstrução do país não é arregimentada por Freyre, os mineiros que ele chama constitui parte

³³ “Conferência lida na Faculdade de Direito da Universidade de Belo Horizonte, a convite dos estudantes, no dia 16 de julho de 1946”. Cf. FREYRE, Gilberto. *Ordem, Liberdade, Mineiridade*. In: _____. *6 Conferências em Busca de um Leitor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1965, p. 22-40, p. 22.

da elite política e intelectual do estado, pessoas para quem discursa. Ademais, os exemplos que ele dá ao longo do texto de mineiros tradicionais, são nomes de políticos, escritores e cientistas.

Até aqui, todos os autores que citamos, que atuaram na consolidação desse discurso da mineiridade, utilizam-se do artifício retórico do passado de Minas como sendo o passado de todos os mineiros, caracterizando assim o essencialismo identitário. Assim como o espaço de uma parte do estado, como o espaço de todos, o que constitui uma ideologia geográfica. Ao tratar do estudo de discurso da mineiridade ao longo do século XX, Ramalho (2008) conclui que todos os autores são de famílias tradicionais que defendiam políticas conservadoras. Dentre estes, destaca:

Diogo de Vasconcelos ficou conhecido pelo forte traço católico de suas ideias, além de ter combatido o regime republicano e a transferência da capital para Belo Horizonte. Nelson de Sena, apesar de ser um liberal no que se referia à organização do Estado e à defesa da representação política, era um republicano conservador [...] Oliveira Viana, por sua vez, foi um dos grandes representantes do pensamento conservador das décadas de 1920 e 1930, e sua obra serviu de inspiração às forças reacionárias no Brasil [...] João Camilo de Oliveira Torres, intelectual monarquista e católico, também era historiador bastante afinado com o pensamento conservador [...] Alceu Amoroso Lima foi um dos representantes mais influentes da intelectualidade católico-conservadora brasileira [...] Gilberto Freyre era um defensor da herança colonial lusitana, mostrando-se nostálgico em relação a um passado perdido. (RAMALHO, 2008, p. 261)

O autor ainda aponta outros dois pontos em comum nestes textos: o primeiro, é a predominância da visão conservadora, com ênfase no tradicionalismo e o equilíbrio conservador, bases estruturais da mineiridade; o segundo, é o essencialismo identitário, com vista a uma unidade abstrata expressa nas ideias de “caráter”, “povo”, “tradição”, “espírito mineiro”, “espaço mineiro”, “montanhoso”, entre outros. Outro dado que merece destaque é o fato de se privilegiar no discurso essencialista da mineiridade, a atuação de elementos brancos, paulistas e portugueses na formação do povo mineiro, deixando de citar a importância dos índios e negros nesse processo, sendo que ainda em alguns casos, estes tenham sido apresentados como raças inferiores, bárbaros, selvagens entre outros adjetivos afins. Destacamos ainda que a construção do mito da mineiridade não se deu apenas por sujeitos mineiros, haja vista que Oliveira Vianna, Alceu Amoroso Lima e Gilberto Freyre não eram daquele estado.

O estereótipo criado pressupõe a existência de uma sociedade estanque. Ressaltamos que essa produção sobre a mineiridade se manifesta em momentos que requeriam alguma

resposta na estrutura política e social brasileira e/ou mineira, através da atribuição de uma missão da figura imaginária do ser mineiro, que nestas ocasiões eram chamados para a ação.

Segundo João Antônio Paula (2011), em 1957, João Guimarães Rosa, em artigo intitulado *Aí está Minas: a mineiridade*, posteriormente publicado no livro *Ave Palavra*, de 1970, vai enumerar atributos e qualidades específicas – em alguma medida – dos mineiros, enquanto a geografia físico-moral vai multiplicar-se em mais de duzentos qualificativos que incluem: “colinas que em europeias se arrumam, um tanto baiano em trechos, dos chapadões, dos campos gerais...”

De forma sintetizada, há no discurso da mineiridade o apreço exagerado ao passado, o equilíbrio, o conservadorismo, o eruditismo, a centralidade na família, a ideia de síntese nacional, o apego às tradições, a constância moral, a obediência política e social, a forte religiosidade católica, a conciliação política e a rejeição às rupturas históricas. O ser mineiro, neste discurso, apresenta-se, entre outras características, como: simples, sóbrio, pacato, embora ativo, delicado, tranquilo, lúcido, tolerante, comedido, tradicionalista sensato, politizado, libertário, rebelde, realista, tem gosto ou necessidade de falar de Minas e através da construção mítica do passado, pretende preservar sua influência. Do amplo leque de atributos e definições do ser mineiro, alguns são até conflitivos como a definição do mineiro rebelde e insubmisso que contrasta com o senso de ordem que lhe seria próprio.

1.3.4 – Crítica ao discurso essencialista da mineiridade

O discurso essencialista da mineiridade tem sido alvo de críticas, sobretudo a partir da década de 1980, com destaque para os trabalhos como os de Otávio Dulci (1984), Maria Arminda Arruda (1990), Helena Bomeny (1994), Liana Reis (2007) e Francisco Iglésias (2010). Pensar em uma cultura imutável, que preserva seu estado original não confere, sobretudo, com o contexto de globalização. A cultura é, conforme Stuart Hall (2009, p. 242), um campo de lutas contínuas, onde acontecem processos como “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação”. Assim, nenhuma estrutura e sua significação permanece inalterada, bem como a tradição não pode ser cristalizada. Acondicionar a cultura popular em um estojo museológico somente é possível, segundo José Miguel Wisnik (1982), quando está consoante com as estruturas que a aprisionam; mas quando essa consonância é rompida, é posta em xeque as concepções criadas. “Minas são muitas”, já dizia Guimarães Rosa (1970), há assim movimentos e tensões nesse contexto heterogêneo, há os que se adéquam à estereotipia do discurso essencialista e os que são contrários a tal modelo.

Otávio Dulci (1984) compreende a Inconfidência Mineira como mito fundador da mineiridade e esta como uma ideologia e, neste mesmo sentido, Maria Arminda Arruda (1990) apresenta o discurso da mineiridade como uma construção intelectual que preserva três dimensões: mítica, ideológica e imaginária. O mito apresenta Minas como símbolo da nacionalidade brasileira, a origem do mito está na Inconfidência Mineira – que apesar de derrotada, possui em seu desenlace algo vitorioso – a figura de Tiradentes que redime o povo brasileiro com seu sacrifício. A construção demiúrgica de Tiradentes, embora tenha surgido no inconsciente coletivo anos antes, efetiva-se mesmo na instauração da República, por instituições interessadas na manutenção de posições no jogo de poder estabelecido. Em Tiradentes, estava constituído o mito da mineiridade, cuja rebeldia vai ser apagada da ideia da mineiridade conservadora. Para Liana Reis:

A imagem física do alferes, pintada no século XIX, para retirar-lhe o caráter de revolucionário e dar-lhe a conotação de messiânico, serviu como uma luva para uma população de tradição católica. Tiradentes e Jesus Cristo: fisicamente semelhantes, ambos mártires, deram a vida por um ideal. Minas geograficamente é o coração do Brasil, o que lhe confere a imagem de equilíbrio. Pela constituição de 1891, o Estado teria a maior bancada da federação por possuir a maior população do país. Tiradentes consolida-se como herói e transforma-se em mito. Os inconfidentes, ideológica e simbolicamente, passam a ser identificados com a determinação de romper com a opressão, transformando-se em exemplos cívicos. (REIS, 2007, p. 93-94)

A dimensão ideológica é colocada nos discursos políticos que mobilizam o mito para legitimarem suas ações, numa recorrente exaltação da memória que tornaria a tradição inquestionável e que, embora paradoxalmente rebelde em sua origem, apresenta-se conservadora.

O imaginário, diferente das representações, pode não desembocar em ideologias ou em práticas sociais concretas, compondo antes, o universo da significação. Faz parte do imaginário coletivo, a tendência de reduzir Minas às cidades que estiveram envolvidas no ciclo do ouro, à Inconfidência Mineira, ao barroco, há uma ideia de estagnação frente aos avanços e inovações advindas com o tempo. Incorre-se no erro de desconsiderar a diversidade interna desse estado que possui diferentes referências culturais. Nesse sentido, a disputa pela identidade está inserida, segundo Tomaz Silva (2000, p. 81-82), numa “disputa mais ampla por recursos simbólicos e materiais” que constituem relações de poder, ao passo que demarca fronteiras com distinções do que fica dentro e o que fica fora.

Entre o passado e o presente, são selecionados os elementos que serão enfatizados ou ignorados de acordo com o interesse da cultura hegemônica. Em vista disso, atrela-se a tradição de Minas Gerais a um passado glorioso que situa os mineiros como importantes partícipes da história nacional, e isso faz com que se sintam orgulhosos, o que garante a aceitação com consequente legitimação do discurso. Neste ponto, cabe o conceito de tradição inventada, definido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2015, p.8), como práticas de natureza ritual ou simbólica que, aceitas, “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” e “sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”. Consideramos, pois, importante salientar a força do imaginário da mineiridade na construção e experiências históricas e na conformação de práticas políticas, sociais e culturais.

É óbvio ululante que esse discurso não se apresenta com significados inalteráveis para todo o sempre, ao contrário, ele vai se impondo e se atualizando. Assim como a identidade é um projeto que abarca o que se quer para o futuro e não uma cela que se fecha às manifestações das diferenças. Suprimindo toda a heterogeneidade da condição orográfica, dos tipos humanos, das culturas presentes em Minas, esse discurso obviamente estimulado e/ou construído por atores sociais detentores de algum poder, quer intelectual ou político, conseguiu, ao longo do tempo, e de acordo com a conveniência e sob condições históricas propícias, consolidar no imaginário nacional ideias generalizantes sobre aquele estado e suas gentes. Fazendo uso de diferentes recursos simbólicos, os construtores desse discurso conseguiram com algum sucesso revertê-los – apesar de todos os equívocos e contradições – conforme Helena Bomeny (1994, p. 16), “em projetos intelectuais e políticos que se institucionalizaram, tornando-se hegemônicos nacionalmente”. Dele, os mineiros “herdaram” no imaginário local e nacional – ainda que isso não de dê de forma unânime e inquestionável a todo o tempo – uma variada gama de características que lhe são naturalmente atribuídas. Essa teoria construída sobre Minas, é dotada de grande eficácia instrumental, abrangência e simplicidade, e disso resulta sua aceitabilidade racional. O discurso que atua no sentido de descrever as relações regionais, acaba por construir uma realidade, como bem disse Hilary Putnam (1992, p. 17), “o mundo e a mente constituem conjuntamente o mundo e a mente”.

E esse imaginário acaba por funcionar como arcabouço teórico em práticas diversas, dentre as quais as produções artísticas, como a obra musical produzida por Tavinho Moura que é por ele mesmo, e também por outros, algumas vezes caracterizada como possuidora/propagadora dessa mineiridade

1.4 – Paisagem Sonora, mineiridade, geograficidade e memória na obra musical de Tavinho Moura

Pensando a cultura como representação da realidade, lançaremos mão para este trabalho do termo *soundscape* ou paisagem sonora, conceito criado pelo compositor canadense Robert Murray Schafer (2001, p. 23) que assim a definiu: “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”. O autor ainda aponta a existência de uma paisagem sonora natural, oriunda das sonoridades dos fenômenos naturais e uma paisagem sonora cultural, que resulta das atividades do homem e marca seu potencial comunicativo, emocional e expressivo, como por exemplo, a música. Schafer (2011) propõe ainda o desenvolvimento de um “ouvido pensante” como forma de resgate de uma cultura auditiva imersa em um contexto de poluição sonora, resultante do crescimento populacional e o desenvolvimento de novas tecnologias. Nesta concepção de ouvido pensante, está posta a diferença entre a audição passiva que resulta da mecânica recepção de elementos sonoros e o escutar ativo onde há maior desprendimento de atenção e elementos cognitivos que permitam reflexões sobre o que é ouvido.

James Duncan (2004) considera a paisagem como um dos elementos centrais de um sistema cultural que, como um texto que permite múltiplas leituras, atua como sistema de criação de signos por meio do qual uma realidade social é transmitida, reproduzida, experimentada e explorada, ressaltando ainda que sempre haverá uma política de interpretação da mesma. O autor considera que a paisagem possui uma textualidade e uma intertextualidade e é importante se atentar para a forma como ela é lida, refletindo ainda sobre essa linguagem que se baseia em discursos que são significados partilhados constituídos socialmente em ideologias.

Compreendemos a paisagem, conforme Marcos Alberto Torres (2018, p. 142-143), como “uma categoria de análise de estudo do espaço que se relaciona às experiências dos indivíduos. Contém a materialidade sensível dos objetos dispostos pelas pessoas”. Os sons são um desses elementos sensíveis da paisagem de forma que a música é integrante da paisagem, “que se alimenta dos sons dos lugares para se re-fazer dentro de contexto próprios, relacionados à cultura e gerando identidades a cada lugar dentro do seu recorte espaço-temporal.”

Pensamos, consoantes com Beatriz Furlenatto (2016, p. 359), que “a música pode refletir o sentido dos lugares, das representações territoriais, das identidades regionais, da

paisagem cultural ou dos traços culturais”. Sendo assim, produtor de territórios, o elemento musical, está, para a autora, presente nos processos que envolvem a definição de identidades.

Pensamos a música como produto social de um povo que se legitima como forma de expressão que pode ganhar caráter de tradição de um determinado povo ou grupo e que no Brasil, de acordo com Diego Salcedo e Amanda Nascimento (2016, p. 37), “representa muito de nossa cultura, nossas raízes são indicadas em suas melodias e estrofes, nossas histórias são contadas e passadas de geração a geração”. Compreendemos, pois, que as canções de Tavinho Moura trazem à tona paisagens sonoras que nos remetem, muitas vezes, a uma territorialidade específica, e devem ser lidas como textos engendrados numa realidade social, mas também enredadas na materialidade do mundo. Constituem assim, espécies de documentos sociais que podem ser compreendidos segundo as cargas simbólicas presentes nos mesmos. Conforme Carney (2007, p. 145), a música pode refletir e influenciar as imagens que construímos sobre lugares e este seria para o autor um “outro passo para se compreender a geografia da mente”.

Embora seja indiscutível a existência de um imaginário, preso nas tramas de redes simbólicas tecidas ao longo dos séculos por intermédio de discursos intelectuais, políticos e literários, não podemos deixar de pensar que, como mineiro, Tavinho traz consigo uma geograficidade que lhe é própria e que, de modo algum, pode ser equiparada à mineiridade ideológica, conservadora e inventada, mas compreendida no sentido de que existe um mundo de Minas que não é indiferente na vida de Tavinho, assim como na de ninguém, mas que não está associada a essa construção mitológica da mineiridade. Neste ponto, abrimos um espaço para falar deste que é um conceito da Geografia, elaborado por Eric Dardel, no início da década de 1950: a geograficidade se refere ao espaço geográfico que possui uma qualidade específica que faz com que o lugar deixe de ser definido apenas em termos geográficos físicos e estáticos, podendo significar mais que sua localização, mas sendo lhe conferido uma identidade peculiar, ou um “espírito do lugar”, que dá à noção de espaço uma dimensão existencial. A geograficidade, para Dardel (2015) expressa a dimensão geográfica do ser-e-estar-no-mundo, ou seja, permite pensar nas relações espaciais que nos ligam a tudo que nos cerca.

Artistas e escritores buscam inspiração nesse caráter local e tendem a expressar-se a partir dessa referência e contexto, uma vez que a identidade das pessoas existe em larga medida em função dos lugares e das coisas. Desta forma, a obra de arte ajuda o homem a habitar. Longe da defesa de um determinismo ambiental, como queriam os defensores da mineiridade em sua vertente essencial, consideramos que o homem é parte do ambiente em que vive, onde o

processo de interação é inerente e concreto.³⁴ Portanto, precisamos pensar Tavinho também neste viés que, acreditamos, permite alargar nossa compreensão de sua obra, tão fortemente ligada a um lugar – Minas.

E, é nesse sentido que ressaltamos a importância de estudar a obra de Tavinho Moura, que consideramos um mediador cultural, que pode ser abordado aqui como fez a historiadora Tânia Costa Garcia (2015) ao ser referir ao cancionista folclórico argentino, entendendo que os temas musicais e poéticos acionados por ele se constituem num *entre-lugar*, situado numa fronteira imaginária entre a metrópole e o campo/cidade interiorana, origem de suas referências.

O interesse de Tavinho Moura pelas expressões culturais locais é evidenciado na busca de recuperação de algo perdido no tempo ou de alcance restrito. Tavinho, ao tratar de temas folclóricos, aciona um conjunto de memórias comuns, ligando o passado ao presente através da atualização da tradição. E essa evocação da memória acaba por fortalecer os laços de pertencimento relacionados à identidade entre aqueles que compartilham determinada cultura. A partir da audição de determinados sons, é possível rememorar momentos vividos no passado, o que aponta a ação da paisagem sonora na ativação de memórias e na criação de imagens mentais diversas. E, entre os mecanismos empregados nessa reapropriação da memória e, por conseguinte, da história, está a música, através da qual, segundo Caroline Bithel (2006) citada por Érica Giesbrecht (2014) “ecos do passado ainda podem ser ouvidos no presente”.³⁵

Podemos, então, pensar Tavinho Moura enquanto mediador entre memória e cultura, articulando pessoas, ideias, sensibilidades e experiências, em diferentes tempos. E neste ponto, Érica Giesbrecht (2014) chama-nos a atenção para o fato de que a *reapropriação* de práticas do passado, sob várias formas de expressão artística, material e imaterial não se configura como cópia fiel do que teria sido anteriormente. Contudo, essas reelaborações das memórias mantêm seus vínculos com o passado e apresentam suas potencialidades, haja vista que as tornam mais acessíveis, ao passo que confere maior visibilidades às mesmas.

Temos a memória, de acordo com Paul Ricoeur (2007), como conceito que nos remete ao mundo das experiências humanas e das formas cotidianas de invocação do passado. Sob esse aspecto, pensamos que o trabalho realizado por Tavinho Moura ressignifica e reincorpora sons e memórias ao longo dos anos e no tempo atual. Dessa forma, ele acaba por colocar o passado em movimento, através da música.

³⁴ Ver: HOLZER, Werther. Uma Discussão Fenomenológica Sobre os Conceitos de Paisagem e Lugar, Território e Meio Ambiente. In: REVISTA TERRITÓRIOS. Ano II, n. 3, jul./dez. 1997, p. 77-85 e NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do Lugar. In: NEBITT, Kate. Uma Nova Agenda Para a Arquitetura. São Paulo: Casac Naify, 20016, p. 444-461.

³⁵ BITHEL, Caroline. Introduction The Past in Music. In: *Ethnomusicology Forum*, vol. 11, 2006, p. 3-17, p. 3.

Sobre o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas, referindo-se a etnomusicologia, Ana Reily (2014) nos diz que a memória é um meio dinâmico de articulação entre o passado e o presente, mobilizado por agentes sociais nas suas relações no cotidiano, visão consoante com a que entende o fazer musical como prática de memória.

Se a construção de identidades passa pela herança histórica e social, e o espaço que lhe serve de referência condensa a memória do grupo, há, nesse sentido, a escolha entre uma variedade de eventos e lugares do passado, do que “merece” ser preservado. Nessa perspectiva, entendemos que identidade e memória são termos indissociáveis. Compreendemos, ainda, que as recriações realizadas por Tavinho não constituem adulterações do passado, mas formas dinâmicas de armazenagem da cultura de outros tempos. Dessa forma, sua música nos permite fazer conexões entre memórias diversas e criar um espaço para articular nossas vidas e outras vidas, presentes e passados.

Para Paul Connerton (1999), a forma de memória histórica chamada de memória social é composta por recordações do passado que um determinado grupo social opta por preservar. Portanto, ela emerge de uma seleção de recordações, dentre as quais se elege o que o grupo considera que deve ser lembrado. O autor faz a distinção entre reconstrução histórica e memória social, sendo que a primeira é baseada em documentos que comprovam sua veracidade enquanto fato histórico, a segunda pode até se opor a elas, da forma que a memória social, comprovada ou não, reside na forma como as imagens do passado nela preservadas afetam a maneira como o presente é compreendido. Ainda para esse autor, a memória social é uma força conservadora fundamental para a sustentação da ordem vigente e para tanto ele destaca o papel do ritual na transmissão e preservação dessa memória.

Consideramos o canto um dos mecanismos de transmissão da memória social e o cancionista, entendemos conforme Luiz Tatit (2012), identificado ao malabarista, cuja habilidade consiste em manobrar sua oralidade, e cativar, melodicamente, a confiança do ouvinte. No intuito de utilizar a canção popular como texto, trabalharemos o conteúdo apresentado por Tavinho Moura, como aporte para a investigação sobre as representações que ele revela sobre o estado de Minas, se e de que modo a mineiridade, enquanto parte de uma identidade regional, inspirou seu fazer musical.

E é nesse sentido de representação e formação ou afirmação de identidades que pretendemos abordar aqui o tema da mineiridade e sua presença na obra musical de Tavinho Moura. Nossa ideia, ao analisar a presença que, por ora, acreditamos existir, do discurso da mineiridade em sua obra é no sentido de fazer uma leitura crítica desse discurso, não no sentido de afirmar, negar ou corrigir as ideias propostas sobre o ser mineiro. A ideia é considerar a

mineiridade contida na música como representação, que, enquanto tal, não revela o real, mas sim uma ação no mundo, do artista aqui tratado, quando através de seu produto cultural e que, com alguma intencionalidade, deixa sua marca, no caso, na música popular brasileira e seus consumidores.

Segundo Rosa Nepomuceno (1999, p. 49-50), Tavinho Moura viajou por todo canto, “seguindo as curvas do São Francisco e de outros rios que atravessam os sertões das Geraes, conferindo a arte ancestral do povo, recolhendo e adaptando cantos de folias e de outras festas populares”. Também nesse sentido, em Paulo Vilara de Mattos (2006, p. 184), Murilo Antunes um dos seus principais parceiros musicais diz que eles “viajavam para as festas populares e gravavam as músicas, entrevistavam as pessoas, inclusive o Capitão da Folia” e acrescenta que essas viagens foram muito importantes em suas formações. Podemos, então, aferir que sua obra é marcada pela pesquisa e resgate de canções populares e, por conseguinte, do folclore mineiro. Seu trabalho nos parece constituir um amálgama de canções, construído a partir de suas impressões do cotidiano, cuja realidade é forjada no imaginário e também a forja, reunindo memórias e trocas coletivas sob um mesmo signo.

Maria Arminda Arruda (1990), ao se referir à obra literária inspirada nessa construção ‘mítica’, diz que esta se constitui como caso de extrema relevância de oscilação imaginária, porque contém significados que a transbordam e até a superam. Percepção que, ao nosso ver, pode ser estendida à obra musical de Tavinho Moura que supomos trazer em alguma medida e de algum modo, desde seu primeiro LP, a presença desse discurso em suas canções. Ou seja, acreditamos haver em sua obra, a exposição de traços característicos da tradição mineira, quer nas citações de lugares de Minas, na linguagem, na paisagem musical que a massa sonora aliada à letra constitui e às referências à cultura popular (músicas populares de tradição oral) desse estado. Destacamos ainda que a tradição mineira é assim apresentada ou atualizada por instrumentos modernos, haja vista o nome que apresentamos e sua forma artística. Enfatizamos que nosso estudo se dá na perspectiva de que a forma artística ora apresentada não constituiu uma imitação da realidade, mas uma interpretação que é dada sobre a mesma, através de intuições e refletido processo criativo – o pensar musicalmente – do artista que também deve ser compreendido como consumidor do produto que realiza. E essa interpretação pode se dar sustentada em construções reais, materializada no espaço e na história, quanto através do acionamento de dimensões oníricas, simbólicas ou ideológicas que permeiam a cultura. Desta forma, pensamos Tavinho Moura como alguém que produz a partir de suas sensações, percepções e memórias adquiridas em suas vivências sócio espaciais ao longo do tempo, tendo, portanto, a cultura, a paisagem e o lugar no qual está inserido como base para sua construção

artística e esta acaba por refletir, como num processo de retroalimentação, seu lugar de origem, além ainda de constituir um registro de sons de uma época. Por fim, Tavinho traz, na nossa percepção, à tona, uma territorialidade musical específica através do reprocessamento de elementos folclóricos e populares regionais.

Capítulo 2

Tavinho Moura nos apresenta sua aldeia

A coisa mais difícil que tem é falar de música. As pessoas se apoderam das músicas, adotam como se fossem delas. O significado deixa de ser exclusivo do autor. A música é uma emoção contínua, que muda de acordo com o espírito. Posso tocar a mesma melodia de modos diferentes, com emoções diferentes a cada dia. Gostaria que alguém falasse de minhas músicas por mim, analisasse, interpretasse, como fazem na literatura [...] (MOURA, In: FERREIRA, 1999, p. 38)

Ainda sem saber dessa vontade expressa nas palavras de Tavinho Moura, nos atrevemos à realmente difícil tarefa de falar de sua música e, neste segundo capítulo, passaremos à análise de parte de quatro dos seus álbuns de canções, com vistas a demonstrar como o artista mobilizou, ao longo da carreira que segue, aspectos da cultura e identidade regional mineira, bem como as paisagens sonoras de Minas e sua própria geograficidade, atrelando-as ao seu projeto musical, de que forma se dá a presença dessa identidade e as evocações da memória na criação de seu repertório e qual a sua relação com a mineiridade inventada, ainda que indiscutivelmente existente. Destacamos, desde já, que estamos conscientes do universo de possibilidades de ideias que um disco e cada faixa que o compõe nos apresenta, despertando emoções e sensações de naturezas distintas, podendo ser auditivas, plásticas, coloridas, em níveis psicológicos e sensoriais diversos, por vezes, de forma simultânea. Não temos, portanto, a pretensão – nem poderíamos – de esgotar as interpretações das canções que apresentaremos e, tampouco, perseguir a interpretação que seus autores as dão. Os sentidos a partir dos quais compunham nos escapam e dão margem a uma variada forma de senti-las, ainda que desejemos adquirir uma certa competência em nossas análises. Consideramos, todavia, o que nos diz Antonio Candido (2004, p. 27), referindo-se ao texto, “o que o artista tem a comunicar, ele o faz à medida que se exprime” e a expressão é o aspecto fundamental da arte. Além disso, assim como na psicanálise, também o não-dito na canção está carregado de significados em potência e a intencionalidade artística é sempre original e irreduzível. Esclarecemos que muitas das canções que iremos analisar foram feitas com parceiros musicais de Tavinho e que mesmo nas situações em que é apresentado como compositor da música com letras de outros, atuou, em maior ou menor medida, na escolha dos motes das canções.

2.1 – Como Vai Minha Aldeia

Em 1978, o Brasil, sob a presidência de Ernesto Geisel, vivia um período de distensão rumo à redemocratização. Neste ano, o AI-5 foi extinto e uma crise econômica possibilitou a mobilização de segmentos da sociedade como sindicatos, igrejas, estudantes e outras entidades em torno da organização da redemocratização. Luís Inácio da Silva – Lula – na presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, mobilizou os operários na realização de uma greve, ação que era proibida pelo governo que reagiu enviando para São Bernardo um aparato militar com vistas a viabilizar o fim da mesma. Contudo, os militares foram enfrentados por uma multidão de 120 mil pessoas, o que fez com que recuassem. Era a primeira vez, em vinte anos de ditadura, que a sociedade conseguia impor sua vontade. E esse movimento contou com apoio de muitos artistas, dentre os quais, Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque e João Bosco.

Foi neste cenário de mudanças no país, que Tavinho Moura lançou seu primeiro *Long playing* (LP) gravado pela RCA Victor, em 1978, e que marca o início da carreira solo do artista. Produzido por José Milton³⁶, que foi quem o convidou a assinar o contrato com a gravadora e dedicado pelo próprio Tavinho a Milton Nascimento e Carlos Alberto Prates Correia, contou com a participação dos músicos do grupo Corte Palavra, além de Beto Guedes e Flávio Venturini.

Traz na capa – atribuída, no encarte, a Quilombo³⁷: Geraldo Leite Filho e Márcio Ferreira com fotografias de Márcio Ferreira e José Luís Paderneiras³⁸ – a fotografia centralizada de Tavinho Moura. Cabe destacar que a utilização do retrato, segundo Aline Rochedo (2011), citando John Tagg (1988)³⁹, como elemento das capas dos discos, constitui um signo que serve tanto à descrição de um indivíduo como a inscrição de sua identidade social. E é neste sentido, que compreendemos que a foto do Tavinho Moura, aliada ao título do LP, atua no sentido de

³⁶Segundo Tavinho, o “Zé Milton” produziu discos de Cauby Peixoto, Ângela Maria, Tânia Alves, Nana Caymmi. Disponível em: www.museclubedaesquina.org.br/tavinho-moura Acesso em 05 out. 2015.

³⁷Quilombo era produtora do Milton Nascimento nas décadas de 1980 e 1990. Segundo Murilo Antunes, a sede do Quilombo era um ponto de encontro de resistência política, onde, dentre outras atribuições, conseguiam articular informações com movimentos de esquerda que aconteciam no mundo. Em 1982, foi responsável pela organização de um grande comício do Tancredo Neves naquela que seria a primeira eleição direta para governador. Cf. História de Vida de Murilo Antunes Fernandes de Oliveira. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/-45533> Acesso em: 19 mai. 2019.

³⁸Fotógrafo mineiro, que reside e trabalha no Rio de Janeiro, e que possui reconhecida e premiada produção na área de publicidade e por uma série de ensaios fotográficos que acompanha o Grupo Corpo. Disponível em: <http://amgaleria.com.br/artists/jose-luiz-pederneiras> Acesso em 15 abr. 2019.

³⁹TAGG, John. A Democracy of the Image: Photographic Portraiture and Commodity Production. In: *The Burden of Representation: Essays on Photographics and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

delimitar o lugar assumido por esse sujeito social que levanta um questionamento: “Como vai minha aldeia”.

Figura 2 – Fotografia da capa do LP *Como Vai Minha Aldeia*, de 1978. Foto da autora, 2019.

Figura 3 – Fotografia da contracapa do LP *Como Vai Minha Aldeia*, de 1978. Foto da autora, 2019.

Do encarte do LP, destacamos, de um lado, as letras das canções, com os devidos créditos, além dos créditos dados aos responsáveis pela produção do LP e a indicação das canções que saíram da trilha sonora do filme *Perdida*⁴⁰, de 1976 e ainda a imagem da pipa com pequeno pedaço da linha que a sustenta, detalhe que nos parece importante ressaltar porque confeccionar e soltar pipas constitui uma das paixões de Tavinho que, segundo Rosa Nepomuceno (1999, p. 49), “fazia a molecada grudar os olhos no céu, acompanhando dos rodeios de pipas que fazia e soltava”. Sobre essa prática, em matéria intitulada “Tavinho Moura: um novo encontro com a arte popular mineira”, veiculada no Jornal do Brasil (1982, p. 2), o artista diz: “Gosto de fazer pipas diferentes. O material é bambu e papel. Com eles faço pipas em forma de morcego, avião, etc. Qualquer coisa que voa a gente transforma em pipa e faz voar”.

Do outro lado, destacamos a fotografia do Tavinho soltando a pipa que voa alto e na mesma altura onde aparece o título do LP com o nome do artista logo abaixo. Dada as circunstâncias da produção e se tratando de seu primeiro álbum, acreditamos ser possível pensar numa metáfora da pipa representando a obra ora lançada aos ventos. Mas tomado o conjunto do trabalho, consideramos mais apropriado pensar essa imagem sob o aspecto da nostalgia ou de um resgate de uma imagem da memória de um tempo onde o soltar pipas era algo comum e genuíno. Há ainda alguns pequenos textos de autoria de outros compositores e parceiros musicais de Tavinho Moura a saber: Murilo Antunes, Márcio Borges e Fernando Brant. Esses textos apresentam, cada um a seu modo, a obra. Murilo Antunes fala:

No começo, uma rapaziada mineira acostumada com jogo de bola, com gente na rua, com riso na cara. A música sempre junto, navegando, circulando nas bocas, ocupando os corações. Tavinho, povoado de estradas, afiava seu canto novo, apurando lembranças de um espaço solto e livre onde se praticavam sonhos e lendas, onde sobrevoavam papagaios no ar, e a vida indo, vagarosa e simples[...] (ANTUNES, In: MOURA, 1978 – encarte)

Percebemos clara citação dos jovens que compunham o *Clube da Esquina*, que como já foi tratado neste trabalho, em torno da amizade e sem muito compromisso formal, faziam da música companhia e companheira, movida pela paixão inventiva e solidariedade amiga. O

⁴⁰ Longa-metragem dirigido por Carlos Alberto Prates Correia, distribuído pela Embrafilme, recebeu dois prêmios de melhor filme: *Coruja de Ouro*, do Instituto Nacional de Cinema, e *Golfinho de Ouro*, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Foi ainda agraciado com os prêmios *Governador do Estado de São Paulo*, o de melhor ator para Helber Rangel e da *Crítica do Rio de Janeiro*, de melhor atriz para Maria Silvia. Cf. Carlos Alberto Prates Correia em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547891/carlos-alberto-prates-correia> Acesso em 15 abr. 2019.

Tavinho “povoado de estradas” seria aquele que traz consigo uma bagagem cultural colhida em muitas paragens pelas Minas Gerais, onde pôs-se no trabalho de afinar lembranças traduzidas em manifestações populares, por exemplo, onde o espaço era “solto e livre” de molduras que pudessem engessar a criatividade que se alimentava de sonhos e lendas, enquanto a vida segue vagarosa e simples. Carregada, com ou sem propósito, da mitologia da mineiridade, Murilo Antunes fala de um Tavinho que se encarrega da missão de não deixar se perder as lembranças de um tempo ido.

Já Márcio Borges, assim o coloca:

Lá onde o Gerais e os Andes não se encontram, no muito além dos sonhos de lata das cidades agonizantes, de lá das Aldeias trancadas a ferro e fogo, de onde Deus quando vem, vem armado – dali partiu Tavinho, estrito, viola e raiva numa coisa só de amor. Na alma do peão a folia de reis, aprendiz do João. No exato espaço tá vindo, viajando com a mão e com a voz, solidário e urgente como o povo que atravessa sua garganta. Alegre? Existe alegria na água que molha o descampado, na lição do passarinho? Só sei que alegre de mim, que topei com ele a tempo. Tavinho tá em Minas. Minas tá em tudo, na queda e no vôo. Na espera e na experiência. Regozijo da alma brasileira. Tavinho tá vindo. (BORGES, In: MOURA, 1978 – encarte)

Podemos aferir do texto do Márcio Borges que há a citação do lugar onde Tavinho se encontra, que está para além das cidades que sucumbem, agonizam nos sonhos de lata, entendendo que a lata aqui é a representação do ferro e da mineração que já àquela altura, trazia o sonho do progresso. Tavinho viria das “Aldeias” trancadas, protegidas a ferro e fogo, a todo custo. E ele vem com sua viola e amor, com alma de peão que traz consigo a folia de reis. Ele vem no exato espaço das Minas Gerais, “viajando com a mão e voz” e, através de sua canção, critica as cidades agonizantes e, solidário, canta o povo, o que este lhe apresenta em suas manifestações e através dele também se faz ouvir. Márcio Borges se declara grato e alegre por conhecer Tavinho e o posiciona em Minas e Minas em tudo, síntese e regozijo da alma brasileira. Anuncia a chegada de Tavinho. Novamente um texto permeado do discurso da mineiridade, trazendo sinais de uma Minas que em suas tradições se pretende preservada, na folia de reis que se quer propagada, no canto do povo através da garganta e das mãos de Tavinho. Tavinho defensor das Minas síntese do povo/alma brasileiro (a). Tanto Murilo Antunes como Márcio Borges parecem não se sentirem portadores da mineiridade que aos seus olhos, está bem definida em Tavinho Moura.

Já no texto de Fernando Brant, temos:

Minas e Brasil. Noel Rosa e Milton Nascimento. Villa Lobos e Guimarães Rosa. Cartola e Zezinho da Viola. Serestas do passado e do presente. Angústia de ver o belo horizonte corrompido, a cidade esmagada. Alegria de participar das festas do povo do sertão, cantar com ele. Olhos e ouvidos atentos para todas as manifestações da criatividade brasileira, Tavinho Moura em “Como vai minha aldeia”, se apresenta inteiro, cantando tranquilo as coisas que sempre gostou de cantar. Bala não respeita bronze. Um disco síntese: o sertão e a cidade, o eterno e o contemporâneo. (BRANT, In: MOURA, 1978 – encarte)

Brant une Minas e Brasil, passado e presente. Fala do belo horizonte (ou Belo Horizonte) corrompido pelo progresso, esmagado. De novo, a alusão à impureza da cidade, decadente, sonhos de lata, e a pureza do sertão, que Tavinho seria. Os três – sujeitos urbanos – lamentam-se por Belo Horizonte e louvam o sertão. Algo muito comum na época, em que a cidade era identificada à opressão e a valores decaídos. Fala da alegria que é participar das festas populares e cantar com o povo do sertão. Novamente, vemos aqui o anúncio feito por terceiros, do interesse que Tavinho tem pelas manifestações populares, exemplares da criatividade do povo brasileiro. Diz que Tavinho, no álbum ora apresentado, aparece cantando o povo. Tal como disse Márcio Borges no texto supracitado, o povo se manifesta pela garganta e mãos de Tavinho Moura. Por fim, fala da síntese contida no LP, síntese do sertão e da cidade, do eterno e contemporâneo. Observem que o sertão é assim apresentado como o eterno e a cidade, o contemporâneo. Então, o contemporâneo é corrompido e o eterno, a história, um passado e um lugar mítico é que são a eternidade, o que vale a pena. A mineiridade salta novamente aos olhos na ideia de Minas como síntese do povo brasileiro, da imbricação do passado e do presente, da necessidade de preservação, ainda que por puro gosto, das manifestações populares que compõem um universo tradicional de Minas. E tal como Minas, o disco é também síntese. Curioso é que Márcio Borges, Murilo Antunes e Fernando Brant se colocam de maneira tão crítica em relação à cidade e tão receptivos em relação às Minas Gerais representada por Tavinho, mas viram parceiros na obra de Tavinho, unindo cidade e Minas, e isso é bem característico do *Clube da Esquina*, uma situação de encontro preciosa na cidade decadente. Temos aqui uma questão geracional: estes músicos faziam parte de uma geração que viu o Brasil rural transitar para o Brasil urbano e isso, em alguma medida, afeta suas produções.

Figura 4 – Fotografia da anverso do encarte do LP *Como Vai Minha Aldeia*, de 1978. Foto da autora, 2019.

Figura 5 – Fotografia do verso do encarte do LP *Como Vai Minha Aldeia*, de 1978. Foto da autora, 2019.

O LP é composto por doze faixas na seguinte ordem: **Ribeirão Encheu** (Adap. De Tavinho Moura), **Como Vai Minha Aldeia** (Tavinho Moura e Márcio Borges), **Montanhez Danças** (Tavinho Moura e Murilo Antunes), A Véia (Zezinho da Viola), Mauá de Baixo (Tavinho Moura e Murilo Antunes), Serena Estrela (Pedro Luiz), Dindilin (Tavinho Moura e Fernando Brant), **Calix Bento** (Tavinho Moura), Calmaria (Tavinho Moura e Márcio Borges), Cruzada (Tavinho Moura e Márcio Borges), Lição de Aritmética (Zezinho da Viola) e Cais da Esperança (Godofredo Guedes). Destas, passaremos à análise das destacadas, ainda que conscientes de que o álbum conta uma história através da sequência musical, mas atentos ao esforço de não tornar demasiado extenso o trabalho e considerando que uma pequena amostra de cada álbum será suficiente para os propósitos desta pesquisa, essa metodologia seguirá nos estudos dos próximos álbuns.

2.1.1 – Ribeirão Encheu

Gosto do folclore, tenho um sentimento brasileiro sonoro, gosto de ouvir canções mineiras, as cantigas de criança e de toda arte popular. Gravo tudo o que puder, mas sem essa preocupação formal de registrar o folclore. É tudo muito espontâneo afinal, não sou um pesquisador. (Tavinho Moura. In: *O Estado de S. Paulo*, 22 jul., 1982, p. 21)

[...] Tavinho vai cuidadosamente atualizando, sem descaracterizar, o tradicional, investigando para ele novas nuances. [...] uma releitura que prima pela sutileza. (DIAS, Mauro. In: *O Estado de S. Paulo*, 11 jan., 1994, p. D10)

As duas citações acima nos dão uma ideia do que norteou e norteia o trabalho musical de Tavinho Moura que não se cansa de expressar sua admiração e respeito ao que vem da cultura popular mineira. Ainda acerca dessa aproximação, Tavinho nos diz:

Gosto muito da religiosidade popular, essa sem muito intermediário, de sujeito que conversa direto com santo, bate tambor pra ele, canta. Nossa Senhora do Rosário – Marujos – Catopês – Caboclos – Foliões. As batalhas são dentro do peito, bravos guerreiros tocam caixas, jubilam bandeiras, brincam e colorem as ruas. Uma saga de conflituadas viagens marítimas na terra da grande alegria. A girândola, os estampidos, o mastro de pé e as fuligens que caem acesas, enquanto cantam cai fogo de arrasar. A Marujada em São Gonçalo do Rio Preto tem mais de 350 anos. É uma tradição da música em Minas. Acho importante a preservação dessas atividades artísticas populares que vão dar autenticidade à música brasileira de amanhã. (MOURA, In: MARQUES, 2016, p.4)

Há outros momentos, em entrevistas, por exemplo, em que o artista reafirma seu interesse pelas manifestações populares, inclusive participando de algumas destas festas. Ele diz para a Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina (2004): “conheço várias festas, estou cansado de ver essas festas, Nossa Senhora do Rosário, a Marujada, coisas que eu adoro cantar”, e acrescenta: “a tradição desse tipo de música em Minas, de festa popular, eu adoro esse trem”, “está em todos os discos, em todos os filmes, em tudo”. Neste sentido, seu trabalho nos permite pensar a cultura e suas formas de propagação bem como de preservação, sem deixar de refletir sobre o peso do repertório de tradição oral de que dispõem as sociedades, que dele fazem uso em diversas manifestações culturais, tais como festas, ritos, cantorias, entre outras. Essas expressões orais constituem, por sua vez, práticas sócio históricas de uso da linguagem que circulam através dos tempos e compõem paisagens sonoras com as quais Tavinho Moura manteve estreita relação, por fazer parte de um universo cultural que lhe era próprio desde menino, por fruição, curiosidade, mas também por escolha.

Embora seja sabido que quando gravou seu primeiro LP, *Como Vai Minha Aldeia*, em 1978, pela RCA Victor, Tavinho Moura já tinha realizado como compositor, duas trilhas sonoras dos filmes: *O Homem de Corpo Fechado*, de Schubert Magalhães, em 1972 e *Perdida*, de Carlos Alberto Prates Correia, de 1976, não podemos deixar de destacar o que para nós constitui um prenúncio de uma obra que estava por vir, no sentido de que dava ainda seus primeiros passos na demarcação de um lugar específico dentro da música popular brasileira: já a primeira canção do primeiro álbum de Tavinho Moura é uma adaptação, realizada pelo próprio Tavinho, de uma Folia de Reis, segundo encarte do LP, da região de Porteirinha, Norte de Minas Gerais. Trata-se da canção *Ribeirão Encheu*.

A Folia de Reis ou Reisado tem, segundo Leda Martins e Edimilson Pereira (2011, p. 199), origens ibéricas e se vincula às celebrações do Natal e, num auto popular, “reitera o percurso mítico dos Reis Magos (Gaspar, Melchior e Baltazar), que seguiram as estrelas de Belém, até a lapinha, para saudar o Deus Menino, que veio salvar os homens”. Ainda de acordo com os autores, os foliões iniciam suas atividades em 24 de dezembro e as encerram em 6 de janeiro ou 2 de fevereiro, Dia de Santos Reis e Dia de Nossa Senhora das Candeias, respectivamente. Com indumentárias próprias e portando instrumentos típicos, a viola, o violão, o pandeiro e a caixa, os foliões percorrem trajetos por áreas rurais ou urbanas, cantam, pedem esmola e louvam o Deus Menino. Entre os agentes, na Folia, os autores destacam o bandeireiro, que vai à frente do grupo, portando a bandeira com imagens dos Reis Magos, o coro, composto, em geral por seis vozes e os mascarados. O repertório é variado e muitas vezes são criações dos próprios foliões ou devotos e é entoado em situações específicas que demarcam

os fatos que se relacionam à viagem mítica dos Reis Magos. Desta forma, em linhas gerais e, com algumas variações locais:

[...] destacam-se os seguintes cantos: para a chegada da Folia às casas, para as funções diante do presépio, para pedir esmola, para agradecer a esmola, para um encontro de Folias, para responder à saudação da bandeira, para a despedida. [...] (MARTINS; PEREIRA, 2011, p. 199)

A adaptação que Tavinho nos traz intitulada *Ribeirão Encheu* é assim composta:

Ribeirão encheu
derramou na impueira
fala pro dono da casa
pra vim topar com a bandeira

pra vim topar com a bandeira
com toda sinceridade
fala pro dono da casa
pra vim fazer a topagem

pra vim fazer a topagem
com muito amor e alegria
fala pro dono da casa
que vem chegando a folia

que vem chegando a folia
com toda sinceridade
fala pro dono da casa
pra vim matar a saudade (MOURA. In: MOURA, 1978)

Nota-se através da letra que se trata de um canto de chegada da Folia às casas, o que fica claro nos versos “fala pro dono da casa”, “pra vim topar com a bandeira”, “que vem chegando a folia”. Neste caso, a casa visitada é toda aquela de quem coloca-se como ouvinte da canção ou do álbum. Compreendemos aqui, que o fato desta canção estar na primeira faixa de seu primeiro álbum se configura numa forma de Tavinho Moura inaugurar seu trabalho individual e solo. O artista coloca-se como um folião que pede licença ao dono da casa para apresentar a sua folia, música e obra. Ele é ainda o portador da bandeira, compreendida aqui como uma metáfora de uma obra que se pretende calcada em uma fração da cultura popular mineira que, tal qual a bandeira dos Reis Magos, traz consigo um valor místico da tradição que deve ser preservada.

Ainda que contenha na sua execução a presença dos instrumentos comumente utilizados nas folias populares, tais como o violão (Tavinho Moura), a viola (Zéduardo) e instrumentos de percussão, dentre os quais o pandeiro (Hely), estes são acrescidos da presença do bandolin

(Paulão). Há também, tal qual nas folias, a presença do coro que canta toda a letra, composto neste caso, pelo próprio Tavinho, Zéduardo, Hely, Flávio, Vermelho, Paulão e Márcio.⁴¹ Mas, a sonoridade final, por mais que respeite a forma tradicional, fica com um toque do moderno que Tavinho e amigos representam.

O diálogo possível com a mineiridade consiste na preservação da tradição, neste caso, tão envolta na questão da religiosidade popular, que contribui para a constituição de um patrimônio de significado inestimável, tanto pelos valores materiais que expõe através de vestimentas ou instrumentos, por exemplo, mas também pelos valores sociais que fortalece ao proporcionar momentos de agrupamentos de pessoas em torno de um objetivo comum. E mais do que isso, permite o compartilhamento de uma devoção, de uma fé, que dá conteúdo a essas relações sociais. Há ainda o fato de ser propiciada, de forma criativa, a continuidade da tradição através do envolvimento de pessoas em diferentes faixas etárias. A folia constitui, conforme Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (2016,) uma das práticas culturais mais antigas e difundidas em Minas Gerais que é continuamente ressignificada e transmitida às novas gerações e é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado desde 2017, num processo que resultou no cadastramento de 1225 grupos de folias, distribuídos por 326 municípios. Chamamos aqui a atenção de que a folia compõe uma paisagem sonora comum em muitos lugares do Brasil, e também em Minas, o que pode ser atestado pelos dados apresentados acima. Portanto, fazem parte de um aparato cultural religioso próprio da geograficidade do artista Tavinho Moura, que dele se apropria para sua produção artística. E ainda, na própria execução da canção, os instrumentos utilizados e a forma do cantar criam no ouvinte uma paisagem sonora que o remete à expressão cultural da folia, mesmo que nunca tenha presenciado uma.

Ainda que, ao ser transportada para a indústria fonográfica, a canção deixe de conter uma gama de significações que são próprias do ritual do qual faz parte, consideramos de elevada importância o registro fonográfico no sentido de permitir a um público maior que o que normalmente tem acesso às manifestações populares *in loco*. Há, portanto, nesse sentido, a ação consciente de uma mediação cultural por ele exercida que, por sua vez, contribui para preservação e difusão de um aspecto da cultura popular mineira.

⁴¹ Cf. encarte do LP MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA, 1978.

2.1.2 – Como Vai Minha Aldeia

Tavinho Moura já tinha começado a compor algumas músicas quando, em meados da década de 1960, após a prisão de um amigo que acabara de deixá-lo em casa, fez com que sua família o mandasse para Barbacena (MG), onde ficou um período na casa de parentes. Era tempo de Ditadura Militar. Foi nessas circunstâncias que Tavinho compôs algumas músicas, dentre as quais está a que ora lançamo-nos a analisar: *Como Vai Minha Aldeia*. Quando retornou para Belo Horizonte, Tavinho, conforme entrevista por ele concedida a Thelmo Dias, da TV Horizonte (2014), mostrou-a para Márcio Borges que então fez a letra. Estava datada a primeira parceria dos dois, naquele ano de 1967.

Contudo, a canção só teve sua primeira versão gravada, em 1978 – ou seja, onze anos após sua composição e nove anos após sua premiação no I FEC, conforme dito no primeiro capítulo – em álbum que lhe é homônimo e que é também o primeiro LP de Tavinho Moura. Destacamos que a gravação, que constitui a segunda faixa do LP, contou com arranjo de Toninho Horta, diferentemente daquela defendida no festival supracitado, cujo arranjo foi de Nivaldo Ornelas. Em sua letra, temos:

Como vai minha cidade
oi, minha velha aldeia
canto de velha sereia
no meu tempo
isto era meu tesouro
um portão todo feito de ouro
uma igreja e a casa cheia,
cheia no vazio
desse meu Brasil

no meio da praça passou
no meio da noite surgiu
o meu pai,
e meu pai me mostrou
seu retrato morrendo na rua
e seu tempo ali parado
e seu povo ali parado
minha gente que nunca mudou

minha igreja
minha casa cheia
meu Brasil
minha igreja
minha casa cheia
meu Brasil (MOURA; BORGES, In: MOURA, 1978)

Antes de passarmos para a análise, vale destacar que a narratividade não salta aos olhos nessa canção, mas sim as figuras arroladas que pintam o panorama de nostalgia, com algo de lamento diante de um estado de coisas. Tem características oníricas, de viagem de um eu poético. Nossa hipótese é a de que a narratividade fica cortada, o que resulta na percepção de algo que está confuso, ou sem sequência lógica ou esperada. A canção está recheada de símbolos, tomados aqui, na perspectiva de Antonio Candido (2004, p. 125) que assim os definiu: “quando há um sentido possível que o poeta não quer deixar claro, ou quando a representação figurada é breve, sem caráter narrativo, afastando a ideia de fábula, temos o símbolo” que “faz *transparecer* o geral na forma do particular”. Ainda segundo o autor:

No símbolo, (1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; (2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; (3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. Daí a sua grande força sugestiva, a magia que o cerca, a sua resistência maior à estereotipia. No limite, ele pode tornar-se mecânico pelo recurso ao simbolismo tradicional [...]; pode tornar-se ininteligível pela falta de referência externa que guie o leitor; ou sem efeito por ser totalmente arbitrário [...]. É preciso ainda acrescentar que há frequentes confusões entre um e outro conceito, e que na prática os limites entre ambos podem ser imprecisos. (CANDIDO, 2004, p. 125-126)

Neste texto-canção, vê-se uma sucessão de figuras e símbolos a compor o quadro de uma cidade do interior de Minas, do passado cheio de ouro e de um presente que, sabido o ano de sua composição, é relativo aos anos da ditadura militar. Diante disso, cabe-nos, aqui, apresentar nossa interpretação, dentre outras possíveis, acerca do que nos é dado.

Ainda que saibamos, por meio da leitura do livro de um de seus compositores, Márcio Borges (2013), que o mote da canção seria a morte de *Che Guevara*, acontecida naquele ano de 1967, e mesmo que ao tratarem da referida letra, pesquisadores como Bruno Viveiros Martins (2009) e Sheyla Castro Diniz (2012) tenham partido dessa premissa, consideramos que para o ouvinte que não dispõe dessa informação não é possível fazer essa ligação, haja vista que não fica clara na letra qualquer referência a esse acontecimento histórico. Todavia, consideramos a existência de outros elementos que nos permitem adotar o processo histórico como critério de análise da obra.

Consideramos que o próprio título da canção já nos traz o mote (perceptível) da mesma e manifesta o interesse de alguém (aquele que narra a canção) sobre um estado de coisas já estabelecido em um lugar que, de cara, já declara que é seu (ou sua) na expressão “minha aldeia”. Há também no pronome possessivo a ideia de pertencimento. Esse mote demarca o

início da canção e reconstrói, ao longo da mesma, a relação entre o narrador e o destinatário. A aldeia é construída como algo que é do sujeito da canção, mas também é de quem a recebe, escuta. O ponto de vista é desse sujeito e tudo que nos é dado observar, ainda que numa criação imaginativa, é esse observador que nos revela.

Na introdução instrumental há um corte em termos de sonoridade, que traz a ideia de que o sujeito da canção sai de algo “maior”, internacionalizado talvez, para algo “menor” no sentido de mais regional, ponto no qual a voz é introduzida. Vale destacar que utilizamos “maior” e “menor” no sentido da escala mesmo, não portando qualquer julgamento de valor. Aqui, vem nos uma passagem do prefácio escrito por Caetano Veloso para o livro do Márcio Borges (2013, p.11), onde, obviamente se referindo à obra do *Clube da Esquina*, fala das consequências da sonoridade produzida pelos mineiros, tanto no “âmbito doméstico quanto no internacional”, e que coaduna com o que pretendíamos dizer, equiparando as expressões utilizadas menor-regional e maior-internacional. Veloso fala ainda da distinta capacidade destes músicos de trazer o que, para ele, só Minas seria capaz:

[...] os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza. (VELOSO, In: Borges, 2014, p. 11)

Note que já nesta passagem que pretende explicar/justificar o resultado da obra dos músicos mineiros, há a presença de elementos do discurso da mineiridade, quais sejam: Minas como síntese do povo brasileiro, o mineiro desconfiado, avesso à modernidade, embora, paciente, astuto e capaz de absorver o que de bom teria nela sem, contudo, desfigurar uma identidade firmada na tradição.

Voltemos à canção: Na primeira estrofe a cena é ocupada por um sujeito narrador, aquele que na letra diz “minha”, “meu”, que externa sua preocupação com seu lugar de origem, sua “cidade”, “aldeia” e “Brasil”. Note-se que, segundo Martins (2009), era de uso comum e recorrente, entre os membros do Clube da Esquina, dentre os quais estão os compositores da canção ora tratada, reinventar a cidade colocando-se a partir do ponto de vista de um viajante ou estrangeiro. Nessa percepção particular, o espaço urbano é tratado e cantado por esses compositores como espaço propício para a consolidação de um mundo comum a todos os seus habitantes. Neste caso, essa posição de quem esteve ausente fica clara no questionamento e

cumprimento dados no 1º e 2º versos: “Como vai minha cidade” e “Oi, minha velha aldeia”. A ideia de retorno se faz perceber ainda mais se ouvirmos a canção que a antecede no LP, ou seja, sua primeira faixa: “Ribeirão Encheu”, primeira canção tratada neste trabalho e que, como já dissemos, trata-se de um canto de folia que anuncia a chegada do folião numa casa e, através de seu canto, pede ao dono da casa, a devida licença para entrar, ou seja, alguém está chegando. O “oi” exprime uma relação de intimidade e chama atenção para si, o sujeito da canção quer ser notado por sua velha aldeia ou seu povo. E “velha” aqui tem valor afetivo, uma aldeia muito querida. O apelo seguinte à mitologia grega da sereia parece nos indicar o reforço de algo do passado, antigo, no caso a cidade que exercia encanto, tal qual a sereia com seu canto. E, ainda, essa inserção da sereia numa cidade mineira se dá no sentido de uma incorporação de Minas Gerais à tradição do Ocidente, deixando entrever que cultivava essa mesma tradição em terras afastadas.

Nos versos seguintes “No meu tempo”, “Isso era meu tesouro”, “Um portão todo feito de ouro”, “Uma igreja e a casa cheia”, “Cheia no vazio”, “Desse meu Brasil”, temos: a ideia de estranhamento diante do que é percebido pelo sujeito da canção ao chegar em sua cidade, a percepção de certo desarranjo que fez com que a cidade já não se apresentasse a ele da mesma forma e isso lhe traz à tona antigas memórias. Impõe-se assim, um modo de presença que só pode ser acessado pela memória e pela história. O uso das palavras “tempo”, “tesouro”, “ouro” e “igreja” nos remete à alguma cidade do Ciclo do Ouro mineiro, com suas igrejas ornadas em ouro. Emerge aqui a cidade ideal, que através das alusões mnemônicas do narrador estabelece um contraponto necessário para a reflexão acerca dos problemas enfrentados na cidade atual e real. E para que o moderno e o arcaico se encontrem são inventados, segundo Roberto Schwarz (1987), locais como os que a memória relata, numa busca de um fundo nacional ou regional genuíno, isto é, não adulterado. A ideia de mineiridade presente nesta canção, é novamente fortalecida pelo apreço ao passado em contraponto a realidade atual, ou a apresentação da força da tradição, ainda que imersa numa atmosfera “global”, onde ainda para Schwarz (1987, p. 34), o “combate por uma cultura ‘genuína’ faz papel de velharia”. Há aqui a presença do lirismo nostálgico, quando o passado é enaltecido para negar ou refutar o presente vivido. Ao rimar “vazio” com “Brasil”, podemos pensar na primeira palavra como uma metáfora utilizada para mostrar a censura e repressão típicas do período histórico da ditadura, ainda que reconheçamos o perigo de se estabelecer essa relação tão direta com o contexto em que a canção foi produzida e principalmente porque o próprio Tavinho Moura em entrevista concedida a Eduardo Girão (2009, p. 6) diz que não há engajamento neste LP, em suas palavras, ali só havia “brasilidade” e mineiridade.

A segunda estrofe dá a notícia de uma morte, que foi trazida pelo pai do sujeito da canção. O uso das palavras “noite” e “morte” trazem mais uma vez a alusão ao tempo da ditadura. Segundo Heloísa Starling (2004, p.224), os músicos mineiros se debruçavam “sobre o pretume concreto da escuridão para investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom e alertavam os homens sobre os sinais de que algo se movimentava no escuro”. Nesta canção, esse movimento é dado pelo pai que surge como representação de uma tradição e que apresenta o retrato de alguém morto, e esse alguém era conhecido do sujeito da canção. Segundo Bruno Viveiros Martins (2009), o discurso que lamenta a morte de um amigo cumpre a missão de fortalecer a unidade da cidade diante de uma ameaça externa ou interna. E durante o período mais rígido do regime militar, os músicos do *Clube da Esquina* fizeram desse canto de caráter fúnebre uma voz coletiva capaz de exortar à coragem, solidariedade e adesão dos cidadãos na defesa da liberdade. No momento da apresentação do retrato do morto, há ao fundo, uma vocalização carregada no tom de espanto e lamento diante do que lhe é exposto. Na sequência, temos o “tempo” e o “povo” parados, estando estas duas palavras carregadas de nostalgia e também do sentimento de impotência perante a realidade apresentada.

Na terceira e última estrofe percebemos a equiparação da igreja, da casa cheia e do Brasil. Consideramos que há nesta passagem a verticalização do sentimento, conforme passagem supracitada de Caetano Veloso. Aqui, o eu lírico nos permite pensar que a aldeia de que fala é apresentada em quatro esferas ou escalas: aldeia, cidade, Brasil e mundo, sendo esta última pensada a partir daquela introdução instrumental de que falamos antes. Sua fé é também sua casa e seu país, seu lugar no mundo. Há nesta parte da canção a presença de um coro - formado por Tavinho, Zéduardo, Beto e Flávio⁴² - que nos passa a ideia da presença do povo numa espécie de coadunação com o eu lírico e que junto a ele se posiciona como pertencente àquele lugar.

Politicamente, não há nesta canção, contestação nem resistência, embora não se apresente isenta do mundo social, político e cultural próprios do momento histórico vivido. Há sim um sentimento de impotência, melancolia e desencanto diante do mundo que é lhe apresentado, ao passo que há a exaltação ainda que em tom de saudosismo de um passado apresentado como ideal.

Os episódios expostos na canção não nos permitem apreendê-los numa confortável sequência lógica de começo, meio e fim. Ao contrário, o narrador nos propõe lances de sua

⁴² Conforme informações contidas no encarte do LP.

chegada à cidade, a notícia de uma morte que não nos é dado saber de quem e uma reafirmação de pertencimento, mas não podemos com isso, compreender o porquê do início, meio e fim do texto-canção. Disso decorre uma sensação de paralisia que se equipara a mesma paralisia do povo parado da canção. Com uma letra que nos surpreende, a canção se apresenta como uma obra artística com desafios para a análise. Desta que ora apresentamos, almejamos que se constitua como uma contribuição para exercícios interpretativos de seu sentido neste ou em outro contexto.

O acionamento da mineiridade em *Como Vai Minha Aldeia* acontece junto à outras referências, dentre as quais, a exaltação do passado das Minas do ouro e da negação de um tempo presente histórico que trouxe mudanças e, assim, reforça essa visão específica que se tem de Minas e, por conseguinte, dos mineiros e do seu apreço exagerado ao passado. A paisagem sonora resultante da letra e da melodia permite vislumbrar uma cidade decadente/morta saudosa de seu passado glorioso e cheio de ouro.

2.1.3 – Montanhez Danças

Na canção “Montanhez Danças”, de autoria de Tavinho Moura e Murilo Antunes, temos:

Nesta mesa um marginal
um Don Juan, um pensador
velha, pálida paixão
porteña madre nuestra
canto que ficou atrás do sol

nesta mesa um sonhador
a luz da lua em seu olhar
veio a cândida canção
porteña madre nuestra
canto que ficou atrás do sol

bailando nos cabarés
de um país don juan
tangos cara a cara com você
e eu bailando
eu conheci você no bar
sonhando nos cabarés
você quis me beijar
beijos cara a cara com você

eu vou bailando em movimentos nús
o seu corpo a média luz (MOURA; ANTUNES. In: MOURA, 1978)

Já no título da canção temos a citação de um lugar real, haja vista que “Montanhês *Dancing*” era o nome de um salão de danças, hoje hotel destinado à prostituição, que existiu em Belo Horizonte, nas décadas de 1950-1960 na Rua Guaicurus. Situada numa tradicional zona boêmia da cidade, essa rua ganhou notoriedade nacional por ter sido inspiração de algumas produções culturais, e pelos famosos personagens Hilda Furacão, Cintura Fina e Maria Tomba Homem, retratadas no romance do escritor e jornalista mineiro Roberto Drummond, um dos ávidos frequentadores do local, “Hilda Furacão” que virou minissérie, conforme Memória Globo (s.d), de autoria de Glória Perez e direção de Wolf Maia, veiculada pela TV Globo, no ano de 1998. A Rua Guaicurus também serviu de cenário para várias produções de TV, filmes e peças de teatro e foi lá que aconteceu o primeiro show de Roberto Carlos em Belo Horizonte, no Montanhês, na década de 1960. Com seu nome atrelado – ainda hoje – ao meretrício, esta rua reunia cabarés e bares que atraíam homens de todas as idades e classes sociais.

O Montanhês *Dancing* era, de acordo com Jefferson Lorentz (2017), dirigido pela espanhola Olympia Vázquez García e era frequentado por coronéis e políticos, dentre os quais, o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Inclusive o cineasta norte-americano, Orson Welles, criador de um dos filmes mais importante do cinema, *Cidadão Kane*, esteve no Montanhês, quando de sua passagem por Belo Horizonte. Neste local não era permitida a entrada sem paletó, havendo, inclusive, na portaria, a possibilidade de alugar blazer e gravata e, lá dentro, só era permitida a dança. Quando entravam,

[...] os fregueses ganhavam um cartão e, a cada dança, o cartão era perfurado. No final, as dançarinas recebiam segundo esses registros. Não havia quartos para encontros. Estes eram marcados durante a dança para acontecer em hotéis da região. (ANDRADE; TEIXEIRA, 2004, p. 146)

Reconhecida em seu valor histórico para a cidade de Belo Horizonte, a Rua Guaicurus e adjacências é alvo de um projeto de revitalização, de autoria do vereador Geraldo Félix, desde a década de 1990, o que gerou inúmeras críticas e polêmicas, no sentido mesmo da ameaça de não se considerar os atores sociais que nela habitam, e incorrer-se no equívoco da descaracterização desta rua, já tão ambígua no imaginário da cidade. Há em muitos artigos destinados à história da rua, a reafirmação de sua importância histórica, no sentido mesmo de constituição de uma expressão de um passado que é recorrentemente reatualizado pelas lembranças de seus antigos frequentadores, trabalhadores e comerciantes que ainda hoje lá estão ou tem relatadas as lembranças dos que estiveram. Embora tenha sido importante espaço de sociabilidade da cidade, a rua se firmou com uma identidade que a relega ao meretrício, daí o

questionamento da importância de sua lembrança enquanto tal e daí a necessidade de se querer a sua revitalização que, da forma proposta, não extingue um certo apagamento, e através dos veículos de comunicação a definem, de acordo com Cardoso e Silva (2016), junto a região na qual está inserida, como “decadente” e “degradante”.

Nota-se que Rua Guaicurus e muitos de seus estabelecimentos, como o Montanhês *Dancing*, contrariam os bons costumes do que seria a tradicional família mineira, tão arraigada no imaginário que se alimenta da tal mineiridade. Se hoje ainda provoca discussões e pontos de vistas diversos sobre a validade ou necessidade da preservação de sua memória, não foi diferente à época da composição da canção de Tavinho Moura e Murilo Antunes. Neste sentido, Moura (2014) nos diz que Sirlan,⁴³ ao mostrar essa música para Elis Regina, a mesma pediu que a liberassem na censura, o que não aconteceu sob a alegação de que a letra “permitia a lembrança insurrecional de um passado presente”, conforme relatado no primeiro capítulo.

Destacamos que a música foi feita para compor a trilha sonora do filme “Perdida”⁴⁴ – que foi gravada com o pessoal do Corte Palavra – do cineasta Carlos Alberto Prates Correia, que conta a história de Estela (interpretada por Maria Sílvia) uma empregada doméstica que quando expulsa da casa onde trabalhava, encontra o caminhoneiro Júlio (interpretado por Álvaro Freire) que se torna seu amante e cafetão, levando-a para trabalhar numa casa de prostituição. Não podemos desconsiderar que essa vinculação da canção com a temática do filme tenha sido importante na determinação do mote da mesma. Segundo Tavinho, a letra não era fiel à realidade do “Montanhês *Dancing*”. Inclusive, Moura (2004) relata que ao conversar com o Sr. Delfino Santa Rosa, um boêmio de Belo Horizonte, e que era o “rei de picotar cartão lá” (no Montanhês), este teria dito que a música não retratava o que era o Montanhês. E, neste ponto, esclarece que não era mesmo, que o que eles queriam fazer tinha outro sentido. Contudo, é inegável que haja uma referência àquele local, que é praticamente homônimo da música, com sutis mudanças ortográficas e tradução.

Vamos à interpretação da letra: na primeira estrofe há a apresentação do local onde se passa o enredo da canção, ou seja, numa mesa, onde o sujeito da canção é apresentado como alguém que é um marginal, um “Don Juan”. Temos aqui a citação do famoso personagem da literatura hispano-americana, que apareceu pela primeira vez na peça “*El Burlador de*

⁴³ Músico mineiro que também fez parte do Clube da Esquina.

⁴⁴ Inclusive há no encarte do LP uma nota que diz que esta canção, ao lado de outras três: *Mauá de Baixo*, *Lição de Aritmética* e *A Véia* fazem parte da trilha sonora do filme *Perdida*, destacando a Coruja de Ouro 1977, nas categorias de melhor Trilha Sonora e Melhor Filme.

*Sevilla*⁴⁵, do Frei Gabriel Téllez, sob o pseudônimo de Tirso de Molina, na década de 1630, e ganhou muitas adaptações em variadas formas artísticas ao longo do tempo. Nesta primeira roupagem, a personagem já era dominada pela paixão de enganar e prezava pela propagação de seu nome como maior burlador da Espanha. De acordo com Lilian Ribeiro (2007), sedutor compulsivo, *Dom Juan* não entende a sedução como uma conquista amorosa, mas como uma forma de humilhação de suas vítimas. Contudo, nas versões posteriores, *Dom Juan* assume a postura de um conquistador irresistível e performático sexual. E é preponderantemente desta forma que essa figura ficou arraigada no imaginário popular, sendo comumente citado no senso comum, quando se pretende referir a um homem conquistador e cafajeste.

Ao trazer o personagem para o universo da canção, deparamo-nos com um tipo humano que, em sua prática destoava do que se pretendia apresentar numa sociedade predominantemente católica e propagadora de valores cristãos, representada pela “família tradicional mineira”. Sua rebeldia ou marginalidade se assemelha à que é atribuída ao Montanhês *Dancing* (ou Montanhez Dança) – e, em extensão, a Rua Guaicurus e adjacências – pela prática do meretrício nele possibilitado.

No mesmo verso da apresentação do marginal *Don Juan*, há sua qualificação como um pensador, certamente alguém com considerável capacidade de discernimento e de elucubrações. No verso seguinte, temos anunciada a qualificação da paixão como velha e pálida ao passo que é personificada no verso seguinte, na citação da “porteña madre nuestra” e, neste ponto, vemos uma referência à religiosidade católica distorcida em sua moral. A *madre nuestra* seria, segundo o catolicismo, Maria, a mãe de todos, ou nossa mãe. Contudo, na canção, ela é portenha, numa referência, ao menos na matriz linguística, à dona do “Montanhês” que Tavinho acreditava ser argentina, conforme depoimento de Moura (2004), mas como supracitado, era uma espanhola. Ao se referir a essa passagem da canção, Tavinho diz que “ela é a mãe de todos aqui, só tem filho-da-puta”, evidenciando uma provocação, por parte dos autores da canção, no sentido de pensar a constituição de nossa sociedade. Eles terminam o primeiro verso, falando de um canto que ficou atrás do sol, ou seja, destituído de luz.

Na segunda estrofe, seguem apresentando o *Dom Juan*, caracterizando-o como um sonhador que sob a luz da lua que reflete em seu olhar, é capaz de ver na e além da escuridão representada pela noite, a ponto de lhe possibilitar compor a “cândida canção” transfigurada na “porteña madre nuestra”. Destacamos aqui que é conferida à madre nuestra, a adjetivação de

⁴⁵ MOLINA, Tirso. *El Burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. 26 ed. Madrid: Cátedra, 2018. (Coleção Letras Hispânicas, vol. 58)

cândida que quer dizer ingênua, pura e inocente, constituindo, pois, o antônimo de impuro que comumente é atribuído a quem se dá ao trabalho do meretrício. Novamente, há aí uma afronta ao senso comum e à hipocrisia inerente a uma sociedade que se quer pura ou, ao menos, moralmente reta. Não deixa de haver também o reconhecimento do trabalho da meretriz, personagem social e constituinte de uma cena cultural e social.

Na terceira e última estrofe, o sujeito da canção segue bailando nos cabarés do país “don juan”. Note que aqui o país é que se apresenta como um “don juan” grafado em letras minúsculas, ao nosso ver, não sem propósito. Acreditamos aqui que o país “don juan” seria um país que, tal qual o personagem, atua no sentido de ludibriar as pessoas, no sentido mesmo de apresentar-lhes encantos que não resultam em nada de profícuo em suas vidas. E o sujeito não dança ritmos brasileiros, mas tangos argentinos. E encara na dança a parceira apresentada através do pronome “você” que pode ser quem escuta a canção, mas também a “madre nuestra”. O *Dom Juan* diz que conheceu sua parceira de dança no bar de sua propriedade e que ela quis o beijar e beijos aconteceram, ao que indica, sem envolvimento afetivo, e consumaram um ato sexual revelado nos versos “eu vou bailando”, “em movimentos nós”, “o seu corpo a média luz”.

Conseguimos, ao ouvir a canção, construir uma paisagem sonora que nos remete a um ambiente próprio de cabaré, embora a melodia traga elementos da música espanhola, sabemos que se trata de um cabaré mineiro cujo nome traz a origem do homem que, majoritariamente, o frequenta, ou seja, os homens das montanhas – das montanhas de Minas. O sujeito montanhez ou montanhês é um pensador. A mineiridade poderia ser pensada pela rememoração de um passado, o passado – ainda presente – na Rua Guaicurus. Contudo, ressaltamos que o que ocorre é uma contestação do que propõe o discurso da mineiridade e do mineiro que este quer apresentar, haja vista que toda a tradição moralista católica da sociedade mineira é posta à prova, na apresentação do que seria o “desvirtuamento” do ser mineiro, através da imposição da realidade dos cabarés que são inerentes a esta como a qualquer outra sociedade, por mais casta que queira parecer. Põe à prova a religiosidade católica e sua supremacia na formação moral religiosa cristã do mineiro. E de novo, percebemos a força da geograficidade no fazer artístico de Tavinho que, habitante de Belo Horizonte, tem na realidade da cidade e suas ruas, a feitura de um caldo sócio histórico e cultural que lhe serve de arcabouço e inspiração.

2.1.4 – Calix Bento

Novamente, já na segunda metade do álbum, temos outra música popular de tradição oral, adaptada por Tavinho Moura, da Folia de Reis também da região de Porteirinha, Norte de Minas Gerais, que ficou famosa na voz de Milton Nascimento que a gravou, antes mesmo que Tavinho, em seu álbum *Geraes*, de 1976⁴⁶ e foi a primeira composição de Tavinho Moura em um disco de Milton Nascimento. Trata-se de “Calix Bento”, que traz em sua letra:

Ó Deus salve o Oratório
Ó Deus salve o Oratório
onde Deus fez a morada
oiá meu Deus
onde Deus fez a morada, oiá

onde mora o Calix Bento
onde mora o Calix Bento
e a hóstia consagrada
oiá meu Deus
e a hóstia consagrada, oiá

de jessé nasceu a vara
de jessé nasceu a vara
da vara nasceu a flor
oiá meu Deus
da vara nasceu a flor, oiá

e da flor nasceu Maria
e da flor nasceu Maria
de Maria o Salvador
oiá meu Deus

de Maria o Salvador, oiá (MOURA. In: MOURA, 1978)

Embora essa canção tenha sido alvo de muitas análises direcionadas às gravações de Milton Nascimento (1976) ou da dupla Pena Branca e Xavantinho (1980), consideramos importante inseri-la neste estudo, haja vista que tratamos do compositor que realizou a sua adaptação e que viabilizou a gravação, em estúdio, da mesma. Ainda que nos estudos que a ela se dedicaram – mas não em todos – tenha sido feita a menção ao nome de Tavinho Moura, majoritariamente destacavam-se as interpretações e performances dos artistas que a gravaram, a eles se referindo.

Já no título temos um uso arcaico do termo *Calix* origem latina de *Cálice*, o que já nos permite pensar no diálogo com as tradições mineiras. Pensando as festas populares como

⁴⁶ Em 1980, a canção também foi gravada pela dupla “Pena Branca e Xavantinho”, no álbum *Velha Morada*.

ressignificações do passado no presente vemos a Folia de Reis como expoente da cultura religiosa popular em Minas Gerais que, transferida do universo da cultura religiosa, restrita aos regionalismos, para um público mais amplo, em âmbito nacional, permite-nos refletir sobre a ressonância da Festa de Reis na música popular. Conforme os estudos realizados sobre esta canção, também a compreendemos como uma aproximação com o universo das práticas culturais religiosas de Minas Gerais, e isso é óbvio.

Sobre o processo de adaptação de *Calix Bento*, Tavinho Moura (2004) nos diz que tinha um vizinho, no bairro Floresta, em Belo Horizonte, que era prefeito da cidade de Porteirinha, Norte de Minas Gerais, e que ele foi passar algumas férias lá, no mês de janeiro, e numa dessas ocasiões:

Eu estava dormindo em uma sala e acordei com um bando daqueles homens rudes, aqueles portinaris, tocando só instrumentos feitos por eles. A viola, o cara que tinha feito, a rabeca, o cara que tinha feito, o pandeiro, o cara que tinha feito, as caixas eram de couro de veado com não sei o que lá de buriti. Uns negócios malucos, e os caras cantando um dialeto que eu não entendia, aquele troço mais louco. Depois que eu entendi que era: [Recitando] “O sol entra pela porta, a lua pela janela, Oiai meu deus a lua pela janela”. Comecei a me interessar muito por aquela conversa, já estava começando a ler Guimarães Rosa. Falei: “Esse daqui é um universo realmente fantástico”. Aí começou, depois foi a paixão natural. (MOURA, 2004)

Em outra oportunidade, em Moura (2014), ao falar novamente dessa experiência, possibilitada por sua geograficidade, Tavinho disse que àquela época, ele ainda não tocava, nem fazia música, mas que, a partir dali, ele queira ir todo ano para Porteirinha para ver e escutar os foliões.

Concordamos com o estudo realizado pelo pesquisador Vinícius Gualdo (2017), que diz que o canto se trata de uma “oração de salvação” que traz um sentido coletivo ainda que implícito. Nesse sentido, na primeira estrofe temos o clamor a Deus para que ele salve o oratório. Nota-se a referência a um lugar santo onde é guardado o corpo de Deus. Mesmo corpo que é consubstanciado na hóstia consagrada, cuja referência aparece na segunda estrofe junto ao Calix bento, cálice onde é servido o sangue de Cristo também consubstanciado em vinho. A terceira estrofe, conforme bem observou Gualdo (2017), traz uma referência ao texto bíblico do antigo testamento exposto no capítulo onze do livro de Isaías, onde acontece a profecia da vinda do Salvador, que seria um descendente de Jessé que promoverá a paz e igualdade social.

Um ramo sairá da cepa de Jessé, um rebento brotará de suas raízes. Sobre ele repousará sobre ele o Espírito do Senhor: espírito de sabedoria e de discernimento, espírito de conselho e de valentia, espírito de conhecimento e de temor do Senhor – ele lhe inspirará o temor do Senhor. Ele não julgará

segundo o que vêem os seus olhos, não se pronunciará segundo o que ouvem seus ouvidos. Ele julgará os indefesos com justiça, se pronunciará com equidade pelos pobres da terra. Golpeará a terra com a vara de sua boca, com o sopro dos seus lábios fará morrer o mau. A justiça será o cinto dos seus quadris e a felicidade, o cinturão dos seus rins. (BIBLIA, 1994, p. 623-624)

A quarta estrofe traz o nascimento do Salvador, e a citação de Maria, sua mãe que na canção, é associada à flor, ao feminino, à beleza, delicadeza, amor e fertilidade. Também nesse sentido, temos a repetição do verbo nascer, em todas as estrofes, o que nos traz a ideia da genealogia sagrada que culmina no nascimento de Jesus, redentor de toda a humanidade, segundo imaginário religioso. O sujeito da canção reafirma sua fé cristã católica que extrapola os rituais da igreja e se insere no âmbito da música popular brasileira.

Os dois primeiros versos de cada estrofe da canção são repetidos e todas as estrofes são fechadas com a interjeição “oiá” que remete a um estado de espírito decorrente da situação particular de interação com Deus, e que está presente nas folias de reis quando o mestre canta os primeiros versos que são repetidos pelos foliões que prolongam as últimas sílabas, no caso, as interjeições. Também estão presentes instrumentos comuns nas folias, tais como o violão, executado por Tavinho, a viola de Zéduardo, a percussão, Hely, acrescidos do baixo de Márcio Barroso e o coro, que traz a alusão ao coro de foliões que é composto por Márcio, Hely, Flávio, Paulo, Vermelho e Zéduardo.

Importa-nos ainda destacar que essa canção está inserida no grupo dos benditos, que fora definido por Câmara Cascudo (2000, p. 118) como “canto religioso com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas ao Santíssimo. Denomina o gênero o uso da palavra bendito, iniciando o canto uníssono”. Contudo, Sá Júnior (2011, s.p.), através de suas pesquisas de campo e documentais, nos diz que “considerando o processo de *movência* e manutenção da cultura, essa fórmula não pode ser considerada geral”, envolvendo os benditos, outros cantos religiosos sem fórmula rigidamente definida. Neste sentido, o mesmo autor nos apresenta três benditos, recolhas de diferentes datações e localidades que trazem em suas letras refrãos semelhantes ao que também está presente na canção ora tratada e conclui que esse canto faz parte dos ritos populares do Brasil e de Portugal há muito tempo e infere que teriam sido transplantados pelos primeiros colonos no século XVI.

Guardadas as diferenças no que concerne à finalidade da obra de Tavinho que embora remeta à prática religiosa não a é de fato, no sentido de significações e simbologias que são perdidas quando levada ao estúdio de gravação, consideramos, por outro lado, a relevância da inegável abrangência da mesma através das gravações realizadas pelo Brasil e mundo. A propósito, consideramos que esta é uma das canções mais conhecidas de Tavinho Moura pelo

grande público, embora pouca parte deste, saiba apontar a sua autoria, atribuindo-a a Milton Nascimento ou à dupla Pena Branca e Xavantinho.

A partir daí, podemos também, para este estudo, pensar que ao fazer uma adaptação de um canto que decorre de memórias partilhadas e reelaboradas, Tavinho Moura realiza um trabalho de grande importância, no sentido de disseminação e ressignificação que assume uma função social que, ainda que dissociada à do ritual religioso, está intimamente a ele atrelado por sua origem e possibilita, neste caso ao compositor, assumir uma identidade que é partilhada e um modo de estar e agir no mundo. Ele assume uma posição diante do imaginário e da memória, haja visto que, em alguma medida, há uma fidelidade temática mantida, embora com performance e intencionalidade específicas.

O fato desta canção estar na segunda metade de canções do LP e pensando que a primeira canção do mesmo também é uma adaptação de folia, conforme tratamos acima, permite-nos identificá-la dentro dos diferentes cantos que compõem a folia, como um canto para as funções diante do presépio, mais precisamente de adoração.

A vinculação à mineiridade nos parece possível por se tratar da adaptação de um canto ligado à tradição oral e prática coletiva que faz parte do que se chama a tradição mineira, ligada à religiosidade que neste caso, de acordo com Vinícius Gualdo (2017), evoca o universo das sonoridades africanas, haja vista que, ainda segundo o autor, trata-se de uma manifestação concernente às festas para Nossa Senhora do Rosário e, por conseguinte, do Congado, assim definido por Leda Martins e Edmilson Pereira:

[...] sistema religioso alterno que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristão e africano, de origem banto, por meio do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. (MARTINS; PEREIRA, 2011, p. 194)

Há registros, conforme Glaucia Lucas (2014), que apontam que no Brasil, festas de coroação de reis congos remontam ainda do século XVII. E, para Martins e Pereira (2011, p. 194), tanto “em Portugal como no Brasil, a coroação do Rei Congo está originalmente ligada a confrarias e irmandades de Nossa Senhora do Rosário”. Ainda para esses autores, em Minas Gerais, negros escravos e forros se reuniam nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Nossa Senhora das Mercês, que além de evidenciarem seu papel religioso, também afirmavam sua importância política no que dizia respeito à alforria de escravos e, a partir daí,

aturaram na disseminação das festas de coroação de reis negros, “de secular tradição em Minas Gerais”. Neste estado, de acordo com Glaura Lucas (2014, p. 48), as narrativas vinculadas às origens do Congado remontam à figura do Chico Rei, “antigo rei africano que teria vindo para Vila Rica no século XVIII” que após conquistar sua liberdade e conseguir a de vários outros escravos, “construiu no Bairro do Alto da Cruz uma igreja para o culto de Santa Efigênia” sendo posteriormente coroado, pelo Bispo de Diamantina, rei da festa de Nossa Senhora do Rosário.

Glaura Lucas (2014, p. 52), diz que os grupos Bantos atribuem elevada importância à participação dos habitantes do passado nos acontecimentos do presente e concebem a própria vida como extensão das vidas dos mesmos, de forma que a perpetuação acontece nas descendências. Há, portanto, uma contígua relação entre passado e presente, antepassado e descendente.

Não podemos deixar de considerar que descendentes dos Bantos ajudam a compor a população mineira, o tipo mineiro que, em alguma medida e em algum momento, ajudou a formular a estereotipia exposta no discurso da mineiridade, onde essa exaltação do que é passado é pontuada como uma característica marcante do que seria a sociedade mineira. Inferimos, a partir daí e de tudo até aqui exposto, que Tavinho Moura contribui para a continuidade do mito da mineiridade quando se propõe a fazer emergir uma sonoridade que remonta a tempos idos da história de Minas. Porém, o faz de forma criativa e ressignificada, haja vista que traz à baila o elemento negro tão negligenciado pelos disseminadores do discurso da mineiridade. Destaco aqui que os autores que se ocuparam de falar da mineiridade, ou não mencionaram a presença do negro em Minas ou os relegaram, juntamente com os indígenas, a um segundo plano em termos de importância ou significância. Há nesta canção, o tão apregoado apreço ao passado *pari passu* com a comunicação do que é atual, contemporâneo na forma de adaptação e difusão do canto que se preserva, de algum modo, tradicional. A paisagem sonora exposta na audiência da canção, nos instrumentos utilizados e na forma como é cantada, permite –nos imaginar um folgado com presença de negros, diante de um presépio e toda a simbologia religiosa do cálice sagrado.

Devemos, neste sentido, considerar que diferentemente do sujeito que, habitante de uma determinada região, onde manifestações de caráter religioso, como as folias, Congados, Marujadas é comum e que, fazendo parte de seu cotidiano e de sua família e grupo social mais amplo, acaba por dar continuidade a essa tradição, nem tanto por uma escolha consciente, mas pela fé e também como meio de sociabilidade possível, Tavinho Moura, habitante de Belo Horizonte, desloca-se para outras regiões onde essa prática (que compõem paisagens sonoras) é recorrente, para ver e registrar física e espiritualmente as mesmas. E, quando toma a decisão

de gravar o resultado das impressões recolhidas, ele está fazendo uma escolha artística pautada no gosto pessoal, na fruição do percebido, podendo, muitas vezes, ser atrelada às trilhas dos filmes que fez, ou ainda, num primeiro momento, como já foi dito, numa resposta à censura imposta pela ditadura militar. Há, portanto, uma escolha consciente, que o distingue do folião em seu ritual religioso. Sobre as viagens que o artista empreende para participar destas festas religiosas, além das palavras do próprio Tavinho supracitadas, temos o registro de Murilo Antunes com quem estabeleceu inúmeras parcerias musicais, a exemplo da canção “Montanhez Danças” acima tratada.

[...] O Tavinho me ajudou muito na formação musical, fizemos várias viagens pelo interior de Minas, onde tinha Festa do Rosário. A gente ia com nossas magras economias, ficava numa pensãozinha barata, pra fazer aqueles registros e conhecer melhor aquelas manifestações da arte. (ANTUNES, 2004)

Notamos, a partir da fala do Murilo Antunes e outras informações já colocadas aqui, que Tavinho Moura se envolve nas festas populares de seu estado, tanto pela fruição, mas também para melhor se apropriar daquelas manifestações. E muito da obra desse artista vem daí.

Entre o álbum ora tratado, de 1978, e o próximo sobre o qual nos debruçaremos, de 1982, Tavinho gravou: *Tavinho Moura*, em 1980, pela RCA Victor e *Cabaret Mineiro* (trilha sonora de filme homônimo), em 1981, pela EMI-ODEON. Realizou, em 1980, as trilhas sonoras dos filmes *Cabaret Mineiro* (que resultou no LP de 1981) e *Por detrás das câmeras*, ambos de Carlos Alberto Prates Correia, *O Bandido Antônio Dó*, de Paulo Leite Soares e já em 1981, *Verdes Anos*, de Paulo Augusto Gomes.

2.2 – Engenho Trapizonga

1982 marcou o início do processo de redemocratização do país que, sob o governo de João Figueiredo, realizou a primeira eleição pluripartidária, após dezoito anos sob o comando dos militares. O voto era vinculado, o eleitor tinha que eleger governador, deputado federal, deputado estadual e vereador de mesmo partido. Neste ano, Tavinho participou, conforme O Estado de S. Paulo (1982, p. 8), do show *Tancredo é Travessia*, em prol da candidatura de Tancredo ao governo de Minas, pelo PMDB, realizado na Praça do Papa, em Belo Horizonte, organizado por Milton Nascimento e Fernando Brant, que contou ainda com a participação dos conjuntos *14 Bis* e *Boca Livre* e dos cantores Elba Ramalho, Beto Guedes, Joyce, Tunay, Robertinho do Recife e Lô Borges. Além disso, de acordo com matéria intitulada “Intelectuais

apóiam Tancredo”, veiculada no Jornal do Brasil (1982, p.3) e sem autoria apresentada, Tavinho assinou, ao lado de outros artistas e intelectuais, um manifesto em apoio à candidatura de Tancredo ao governo de Minas, em um movimento liderado pelos escritores Murilo Rubião, Roberto Drummond e Oswaldo França Júnior. Ainda que sob denúncias de fraudes, nestas eleições que aconteceram em 22 estados, a oposição conseguiu eleger governadores em Minas Gerais, Tancredo Neves, Franco Montoro em São Paulo e Leonel Brizola no Rio de Janeiro. Data também deste ano, o surgimento de várias bandas de *Rock* que invadiram as rádios como as bandas Legião Urbana, Capital Inicial, Barão Vermelho e Blitz.

Em meio a toda essa efervescência política e cultural, Tavinho Moura apresenta o seu quarto LP, intitulado *Engenho Trapizonga*, gravado em 1982, pela EMI-Odeon que já contava com Milton Nascimento no seu *cast* e que havia lançado outros membros do *Clube* a exemplo de Lô Borges, em 1972 e que após o lançamento do disco *Geraes* de Milton Nascimento, em 1976, quando a vendagem de discos da música mineira subiu, passou a relançar vários outros artistas do Clube. Tavinho teve gravada pela EMI-Odeon a trilha sonora do filme *Cabaret Mineiro*, em 1981 e, no ano seguinte, o LP que agora tratamos, fato que nos faz pensar no devido reconhecimento do valor de sua obra, dentro de um quadro de artistas, dentre os quais alguns teriam sido remetidos, pela crítica, à papéis de coadjuvantes por não possuírem discos próprios, quando da gradativa dissolução do *Clube*.

Na capa temos a foto – de autoria de Cristiano Quintino – de Tavinho Moura e o título do álbum que aparece no canto superior direito com as letras da palavra *Engenho* ligadas, pelo que parecem linhas, às letras da palavra *Trapizonga* que estão multicoloridas e com efeito de movimento no ar. Sensação que é reforçada pelo conhecimento de que *Trapizonga* é também – e primeiro – o título de uma pipa confeccionada por Tavinho que ficou em primeiro lugar no concurso de papagaios, ocorrido em Ouro Preto, em 1980. Na contracapa, está a fotografia – de Evandro Carvalho de Castro – da multicolorida *Trapizonga*, sustentada por uma linha. Interessante destacar que a lista de títulos das canções que compõem o LP, bem como os devidos créditos aparecem nessa contracapa, de cabeça para baixo e na diagonal. A sensação é que estamos olhando para o céu e temos que inclinar a cabeça – tal qual fazemos quando observamos uma pipa se movimentar no céu – ou, numa solução mais simples, girar a capa para uma posição mais confortável. O encarte, também produzido por Cristiano Quintino, vem em uma espécie de envelope em papel de gramatura grossa – similar à capa –, comportando o LP dentro do mesmo. O encarte traz, de um lado, uma fotografia do Tavinho Moura e as fichas de cada canção com os instrumentos e seus respectivos instrumentistas e composição dos coros, e também os agradecimentos. Do outro lado, as letras das canções, com destaque final para a

participação especial de Flávio Venturini em uma das canções e um pequenino texto explicativo do que seria a “Pipa Trapizonga”, de onde tiramos as informações expostas acima.

Figura 6 – Fotografia da capa do LP *Engenho Trapizonga*, de 1982. Foto da autora, em 2019.

Figura 7 – Fotografia da contracapa do LP *Engenho Trapizonga*, de 1982. Foto da autora, em 2019.

Figura 8 – Fotografia do averso do encarte do LP *Engenho Trapizonga*, de 1982. Foto da autora, 2019.

Figura 9 – Fotografia do verso do encarte do LP *Engenho Trapizonga*, de 1982. Foto da autora, 2019.

O LP traz dez faixas a saber: *Engenho Trapizonga*, de Tavinho Moura, Túlio Mourão e Ronaldo Bastos, *Festa do Coco*, de Tavinho Moura e João Guimarães Rosa, *Canto de Desalento*, de Toninho Horta e Rubens Tiso, *Paixão e Fé*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, *Que Bento é o Frade*, de Tavinho Moura e Márcio Borges, *O Trem tá Feio*, de Tavinho Moura e Murilo Antunes, *Três Ranchos*, de Venturini, Zé Eduardo e Tavinho, *Em Poucas Palavras*, de Tavinho Moura e Milton Nascimento, *Reis de Janeiro*, de Tavinho Moura e Nivaldo Ornelas. Chamamos a atenção das parcerias existentes neste LP, compostas por pessoas ligadas ao *Clube da Esquina*, o que reforça a ideia de permanência da ação do *Clube*, nas parcerias estabelecidas entre seus membros, mesmo que de forma menos recorrente após da diluição do mesmo, muito embora ressaltamos que esse grupo sempre teve a fluidez como característica. Passaremos às análises das canções em destaque.

2.2.1 – Engenho Trapizonga

De autoria de Tavinho Moura, Túlio Mourão e Ronaldo Bastos, esta canção que é homônima ao LP e também, de acordo com texto de autoria não indicada e veiculado no jornal O Estado de S. Paulo (1982, p. 21), também é homônima de uma escultura em madeira do importante escultor mineiro G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). Está na primeira faixa do LP e, conforme matéria de autoria desconhecida, veiculada no Jornal do Brasil (1982, p.2), “fica entre os limites do samba com o maracatu, tem um ritmo próprio, vivo, meio lúdico” e traz em sua letra:

Na batida do pilão
Roda a engrenagem
Bate com meu coração
Me leva para o mundo
O sertão desperta
No riscar do canivete
Contando estórias
Faz uma viagem
Quem é o primeiro que virá
Bater maracatu
Roda trapizonga
Povo livre a dançar
Na pedra da moenda
Zune zumbé zoa
No trabalho do batuque
Da a meia volta
Faz a volta e meia
Quem é o segundo que virá
Vem moer olerê lelê olerê lelê ê

Vem dançar bate o pé e vem dançar
Violar sem perder o tom
Farrear no rufar do tambor
Olerê violar sem perder o tom
Na madeira das gerais
Nasce uma estrela
No detalhe do formão
Inventa a brincadeira
A nação guerreira da tapera do engenho
Gente dos quilombos, talhe da palmeira
Quem foi o poeta que entalhou (MOURA; MOURÃO; BASTOS. In: MOURA, 1982)

A canção foi feita inspirada na obra homônima do G.T.O., escultor em madeira que em documentário⁴⁷ sobre sua vida e obra, produzido por Carlos Augusto Calil, em 1978, para a 42ª Bienal de Veneza, manipula a obra *Engenho Trapizonga*, uma escultura em madeira, cujas peças são movimentadas através do acionamento manual de uma espécie de manivela, produzindo sons. Segundo o próprio escultor, neste documentário, foi pensado nos ritmos musicais que são dados pelas figuras humanas esculpidas que estão a realizar diferentes formas de trabalho. Há uma mistura de trabalho e lazer na escultura que se estende à canção de Tavinho Moura.

Figura 10 – Escultura *Engenho Trapizonga*, de Geraldo Teles de Oliveira – G.T.O., datada de 1969.
Arquivo: Museu Residência Geraldo Teles de Oliveira – G.T.O.

⁴⁷ O documentário: *A árvore dos sonhos* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b23qxwvqjfw>
Acesso em: 21 jun. 2019

Tal com o a escultura entalhada, pensamos que esta canção pode fazer referência ao próprio LP do qual faz parte. Neste sentido, a engrenagem que roda é a maquinaria que compõe o toca-discos e que faz o mesmo girar, e ecoa como o próprio coração do sujeito da canção, que seria o cantor. E a partir daí o projeta – a sua voz – para o mundo. E é dessa forma, no entoar dessa canção que há o despertar do sertão, ou o grande sertão de Guimarães Rosa, que a essa altura já era leitura de Tavinho Moura e já em alguma medida o influenciava, de tal modo que a canção seguinte a essa no LP (ou seja, a faixa 2), intitulada *Festa do Côco* é de Tavinho Moura e Guimarães Rosa, extraída da novela *Dãolalalão*, do livro *Noites do Sertão*⁴⁸, do escritor. E esse despertar do sertão acontece no “riscar do canivete” que acreditamos ser a referência a um tipo de instrumento de trabalho do G.T.O., mas também pode ser a metáfora para agulha que extrai o som do disco, que na sequência de músicas vai contando uma história que permite fazer uma viagem imaginária/sensorial através da mesma.

Nos versos seguintes, há a alusão à contribuição dos negros na cultura que se quer expressar. O sujeito da canção pergunta quem é que primeiro virá bater maracatu, destacando aqui a referência à uma manifestação popular cultural ligada ao sincretismo religioso, onde há sua imbricação com o profano. O Maracatu teve origem nas festas católicas dos Reis Negros, como a festa de Nossa Senhora do Rosário e agrega às influências religiosas, outras manifestações afro-brasileiras amalgamadas à música e à dança. Manifesta-se, de acordo com Eugênia Maakaroun (2005, p. 15), comumente num cortejo de “negros que desfilam com trajes que lembram o vestuário da corte portuguesa dos tempos coloniais, com influências do estilo barroco na imagem de Nossa Senhora”. Tem como personagem principal a rainha que, geralmente, é uma mãe de santo, ou seja, uma sacerdotisa dos cultos afro-brasileiros.

Os versos seguintes falam de povo “livre a dançar” que nos parece fazer referência clara ao povo negro liberto da escravidão e há uma sequência de três palavras iniciadas com a letra Z (Zune, Zumba e Zoa), que localizadas no dicionário de língua portuguesa são identificadas como sinônimas e oriundas do verbo zumbir que significa a produção de um ruído surdo e contínuo⁴⁹. Na sequência, aparecem elementos que remetem ao festejo do Maracatu, fala-se de batuque e danças com repetição das interjeições olerê, lelê, olará que significam afirmação ao mesmo tempo que nos chama a atenção para o que está a se passar: a dança, o maracatu. A viola vem transformada em verbo “violar”, trazendo-nos a ideia de ação que é pareada - como consequência - com o verbo “farrear” que aparece no verso seguinte. E a farra acontece no rufar

⁴⁸ ROSA, J. G. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965a.

⁴⁹ Zumba. In: Dicionário Online de Língua Portuguesa. Disponível em <https://www.dicio.com.br/zumba/> Acesso 12 mai. 2019.

do tambor que, de acordo com Lucas (2014), é um dos instrumentos utilizados nas manifestações de origem luso-afro-brasileira, como o Congado e o Maracatu, e que, no passado eram proibidos no interior das igrejas.

Na sequência, vêm os versos que delimitam o lugar onde se dá a dança, farra, maracatu – na madeira das gerais, das Minas Gerais, que é apontada pelo sujeito da canção como lugar onde nasce uma estrela, talhada na madeira, no detalhe do formão, que dá origem a invenção da brincadeira. Está neste ponto outra referência clara ao trabalho do G.T.O., “estrela das Gerais” que alcançou reconhecimento nacional e internacional, tendo realizado inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Ainda que nos seja possível pensar na feitura da escultura ou da pipa, compreendemos que aqui, talvez seja a própria canção que é entalhada na madeira, metáfora, do compositor das Gerais cujo formão é constituído e constitui a criação do artista na forma canção.

Por fim, a reafirmação do Maracatu, na citação na “nação guerreira”, “tapera” ou casa abandonada ou arruinada do “engenho” de cana. Traz a “gente dos quilombos” e novamente o talhe da palmeira que nos parece uma referência ao líder quilombola Zumbi dos Palmares. E por fim, um verso que constitui uma pergunta “quem foi o poeta que entalhou”, remete-nos novamente a G.T.O. cujas obras entalhadas na madeira, são carregadas de poesia e movimento⁵⁰, mas também reforça a ideia de que pode ser que o poeta aqui seja o próprio compositor – neste caso, os compositores Tavinho Moura, Túlio Mourão e Ronaldo Bastos – que entalha a partir de sua história, ou da história do povo que constitui a sociedade na qual vive e, portanto, suas próprias, o Maracatu canção.

Da mineiridade, poderia vir o olhar para o passado, mas nesta canção, não se trata do passado dos tempos áureos da mineração, como quer o discurso propagado da mineiridade. Trata do passado repressor, escravista, do qual emergiram em sinal de resistência e enfrentamento ao estado de coisas estabelecido, vozes e sons dos negros, na realização de rituais relacionados aos próprios costumes e que, embora tenham sido permitidos num primeiro momento, como formas de controle do Estado e da Igreja sobre a população escrava, acabou por se revestir de novos significados. Deu conformação própria ao catolicismo, reafirmando a

⁵⁰ Desde 1981, funciona em Divinópolis, o Museu Residência Geraldo Teles de Oliveira – GTO, na casa onde viveu e criou sua família. O espaço conta com parte do acervo de obras de GTO, além de objetos pessoais do artista e algumas ferramentas de trabalho. No mesmo espaço funciona o ateliê do filho do artista, Mário Teles de Oliveira que juntamente com netos de GTO, dão continuidade à obra do artista. Cf. http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=25&cod_atrativo=1517 Acesso em 21 jun. 2019.

vivência do sagrado como forte traço de resistência cultural e possibilitou o festejo africano de santos católicos, num processo contíguo que resulta na reinterpretação e reelaboração cultural e simbólica que reatualiza a memória. O que parece haver nessa canção, ainda que com suas ressonâncias de Minas, é uma espécie de ataque, ainda que não intencional, ao mito da mineiridade, haja vista que, uma vez mais, Tavinho Moura traz a importante contribuição dos negros na constituição do povo mineiro e suas manifestações culturais. A paisagem sonora construída em *Engenho Trapizonga* é de movimento e revela uma síntese do povo mineiro e em extensão, brasileiro, evidenciando na letra, a presença e importância do negro em sua constituição. Mas os instrumentos utilizados, ao contrário, não nos remetem ao passado da formação da gente brasileira ou elementos que nos lembre da contribuição do negro na música, sobretudo, aqui pelo uso do tambor que aparece na letra, mas não na instrumentação que traz códigos sonoros atuais, com destaque para a presença da bateria.

2.2.2 – Paixão e Fé

Quinta faixa do LP, esta canção de autoria de Tavinho Moura e Fernando Brant, está assim como *Calix Bento*, acima tratada, em muitos estudos relacionados ao *Clube da Esquina*, haja vista que foi primeiramente gravada por Milton Nascimento no álbum *Clube da Esquina 2*, lançado em 1978, ou seja, quatro anos antes desta gravação do Tavinho. Naquela ocasião, Tavinho participou tocando o violão, ao lado de Nelson Ângelo. Novamente, consideramos interessante abordá-la aqui, no sentido de, além de trazer uma reinterpretação da mesma, atrelá-la mais significativamente aos seus autores sem, contudo, desconsiderar o brilhantismo da gravação do Milton Nascimento.

Paixão e fé traz em sua letra:

Já bate o sino bate na catedral
E o som penetra todos os portais
A igreja está chamando seus fiéis
Para rezar por seu senhor
Para cantar a ressurreição

E sai o povo pelas ruas a cobrir
De areia e flores as pedras do chão
Nas varandas vejo as moças e os lençóis
Enquanto passa a procissão
Louvando as coisas da fé

Velejar, velejei
No mar do senhor

Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia
Da Barca dos homens

Já bate o sino bate no coração
E o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistranas de toda cor
Esquece a sua paixão
Para viver a do senhor. (MOURA; BRANT. In: MOURA, 1982)

O título da canção já traz o mote da mesma: a fé, em uma de suas manifestações, a Semana Santa e *Corpus Christi*. Segundo Martins e Pereira, a participação dos devotos na Semana Santa, em Minas Gerais:

[...] é significativa, sendo notada na confecção de tapetes de rua [...] na benzeção dos ramos, na representação teatral das figuras bíblicas [...] bem como da Verônica e da Maria Beú (mulheres de família que se encarregam de cantar o *O vos omnes*) e dos centuriões romanos, presentes nas cenas do Encontro e do Senhor Morto [...] (MARTINS; PEREIRA, 2011, p. 191)

Ainda para os autores, no conjunto sociocultural de Minas Gerais, a Semana Santa reveste-se de grande importância, haja vista que a maioria das festas populares do estado estão associadas ao calendário da Igreja Católica.

Segundo Tavinho, a canção foi feita em 1975, para o *Corte Palavra* e, originalmente, para um audiovisual⁵¹, ocasião em que o José Luiz Pederneiras, do *Grupo Corpo*, fotografou a procissão do Senhor Morto em Diamantina, durante a Semana Santa de 1974, e Tavinho fez a música. A canção conquistou o Prêmio do 40º Salão Global de Inverno de Belo Horizonte, onde alcançou o primeiro lugar, o que rendeu aos compositores um prêmio de mil dólares e uma passagem para Paris. Ainda segundo Moura (2004), a letra é do Fernando Brant que morou em Diamantina.

Segundo Luiz Garcia (2000, p. 71), essa canção se insere “na linha de cantos de festejos religiosos como Festa do Rosário e a Folia de Reis. É uma espécie de meta-canção, no sentido de fazer parte do rito, ser o rito e ao mesmo tempo descrever, narrar o rito”. Na introdução temos um coro de vozes com um solfejo de caráter religioso e que ajuda a compor uma ambientação do que está por vir. Na primeira estrofe temos o chamado da igreja, que se dá

⁵¹ O audiovisual foi exibido na AM Galeria, em Belo Horizonte, em 05 de março de 2018. CF. BUZZATTI, Lucas. Audiovisual histórico de José Luiz Pederneiras e Tavinho Moura, “Paixão e Fé” ganha exibição. In> HOJE em Dia. 05 mar. 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/audiovisual-hist%C3%B3rico-de-jos%C3%A9-luiz-pederneiras-e-tavinho-moura-paix%C3%A3o-e-f%C3%A9-ganha-exibi%C3%A7%C3%A3o-1.602981> Acesso em 23 jun. 2019.

através do toque do sino, e conclama todos os fiéis para celebrar a ressurreição. Destacamos aqui a presença do sino, o sino-signo de um lugar e neste viés, trazemos um trabalho dedicado ao estudo do fenômeno do lugar, de Norberg-Schulz (2006), que diz que o sino ao ecoar, transmuta o privado em público, devido ao alcance do som que ecoa e ainda que enquanto artefato de ordem prática, ele constitui um símbolo que traz à tona valores comuns nos quais se fundamenta uma determinada realidade. No caso da canção, o sino chama os mortais para se apresentarem diante do divino. Destacamos ainda que o sino é listado em alguns *sites* destinados a dar orientações turísticas em Minas, como um dos símbolos do estado, ao lado de outros elementos como o oratório, tacho de cobre, queijo, entre outros.⁵² Além disso, o toque dos sinos em Minas Gerais é considerado um patrimônio imaterial⁵³ do estado e nos textos de abertura do dossiê de registro do mesmo, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) consta a letra da canção que ora tratamos.

Na segunda estrofe há a descrição das ruas que são enfeitadas pelo povo para a passagem da procissão. Neste sentido, Martins e Pereira (2011) destacam o esmero dos fiéis na confecção dos tapetes sobre os quais caminha a procissão numa referência à precariedade dos materiais que tendem a se desfazer e subjaz a força da fé. Cabe aqui destacar que, além desse ritual ser ainda hoje prática comum em muitas cidades mineiras, e em muitas outras do país, há aqui reminiscências de memórias afetivas dos compositores, de Fernando Brant que como dissermos vivia em Diamantina, onde essa prática é recorrente, mas também do Tavinho Moura, segundo o qual, é de uma família muito católica, o que acabou influenciando sua obra. Nas palavras de Tavinho Moura, esse ritual aparece como reminiscências de um tempo vivido:

[...] enfeitei rua demais pra procissão passar. Fazia carneirinho de pipoca, buscava serragem, sacos e sacos de serragem pra gente tingir e fazer os tapetes. Isso acaba que influencia. O tipo de música também, que isso vai marcando a gente. Essa coisa que a religião impõe, uma certa sobriedade. Tocam aquelas músicas, você tem que ouvir tudo, e isso acaba te marcando muito, porque você ouve meio com medo de alguém querer te levar pro Céu naquela hora, e você ainda tem muita coisa pra fazer aqui. [...] (MOURA, 2004)

⁵² Cf. <https://turismodeminas.com.br/dicas/simbolos-de-minas-gerais/>

⁵³ Categoria: Formas de Expressão, processo número 01450.011821/2009-82, registro datado em 03 de dez. de 2009. Estas informações e outros detalhes do registro constam no site do IPHAN, no seguinte endereço eletrônico: http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=52g0_%5B3y3p600001n%5D8%3Am209z%40s1%5Bv8%3Ax3331n%5D8%3Am207%2Fnop.%3B0_%5Bd36_%4018c5551n%5D8%3Am208

A terceira estrofe começa com os verbos velejar, velejei, sendo que este último coloca o sujeito da canção na prática da ação ritualística movida pela fé. O sujeito coloca-se como testemunha da fé, da paixão e da agonia dos homens na “Barca” dos homens. Destacamos que a palavra “barca” aparece no encarte do LP, grafada com letra inicial maiúscula o que nos levou a pensar numa possível alusão aos “*Autos da Barca*” trilogia do dramaturgo e poeta português Gil Vicente e que é composta pela trilogia: “*Auto da Barca do Inferno* (1516)”, “*Auto da Barca do Purgatório* (1518)” e “*Auto da Barca da Glória* (1519)”. A trilogia se debruça sobre assuntos relativos ao julgamento das almas após a morte, e cujos destinos são definidos a partir de seus atos. Essa percepção é reforçada por ser a barca, o local onde se dá a agonia dos homens, ou seja, onde são tomados pelas incertezas de qual destino terão. Reconhecemos ainda a existência de um caminho interpretativo para essa segunda estrofe que nos parece óbvio e que se dá no sentido de atrelar a “agonia” às agruras do povo de Deus, pecador e sofredor em sua vida mundana que constituiria a própria barca.

Na quarta e última estrofe, o sino reaparece batendo no coração. Há, portanto, a similaridade entre a catedral (onde soava o sino, na primeira estrofe) e o coração, ambos locais sagrados. Do verso que diz que o “povo põe de lado a sua dor”, podemos ver uma operação da devoção, da fé. E esse povo segue por ruas capistranas, que é, de acordo com Santos Filho (2013), um tipo de calçamento em pedras largas e regulares dispostas em forma de faixas nos centros das ruas de calçamento “cabeça de negro” ou “pé de moleque” (composto por pedras pequenas e arredondadas, típico do tempo colonial), e que ocorreu em Ouro Preto e Diamantina, com intuito de dar mais comodidade aos transeuntes, e recebeu esse nome (capistrana) porque na ocasião de sua implantação, entre 1877 e 1878, a província de Minas Gerais tinha como presidente o Conselheiro João Capistrano Bandeira de Melo. E as ruas capistranas são de toda cor, referência às serragens coloridas dispostas para a passagem da procissão, mas também numa referência à mestiçagem do povo que expressa sua fé naqueles rituais.

Consoantes com Sheyla Diniz (2017, p. 198), para quem – ainda que se referindo à gravação de Milton Nascimento – a “melodia ‘tortuosa’ de Tavinho nos remete à arquitetura barroca das igrejas de Ouro Preto e de Diamantina” enquanto “Brant, em sua letra, capta com sensibilidade a catarse dos fiéis em procissão. Sobre as ladeiras de pavimentação colonial, enfeitada com flores e serragens coloridas”. A esta interpretação, portanto, acrescentamos que acreditamos também que a melodia e principalmente a harmonia têm, em alguma medida, algo do movimento da própria procissão e é desta forma que acaba por constituir uma paisagem sonora que se desloca pelas ruas capistranas e, portanto, mineiras. Essa paisagem permite ao ouvinte adentrar na experiência de uma procissão, onde a forma do canto, os instrumentos e o

lento desenvolvimento da canção permitem a quem ouve, sentir-se partícipe daquele ritual religioso, repleto de sons, cores e devoção. A mineiridade, nesta canção, não nos parece evidente, senão pela afirmação do caráter religioso da sociedade mineira, e a descrição presente na letra aliada à melodia, que nos remete a uma cidade interiorana que preserva em si, características quase que bucólicas presentes em sua arquitetura e modos de vida onde imperam a simplicidade e a paz. Há varandas, com moças e lençóis. Há ruas capistranas, o sino, e a catedral.

2.2.3 – O Trem Tá Feio

Composta por Tavinho Moura e Murilo Antunes, *O Trem Tá Feio* também é extraída da canção popular de tradição oral e evidenciou a astúcia dos compositores diante da censura que, àquela altura, já havia vetado outras canções. Conforme relatado anteriormente, foi diante da censura da canção *Montanhês Danças* (cuja gravação, Elis Regina estava interessada em fazer) que Tavinho passou a utilizar o folclore mineiro que, por trazer algo de genuíno em sua forma e conteúdo, não seria nas palavras de Tavinho Moura (2014), censuradas. “Como é que eles iam censurar?”.

Destacamos que há uma gravação anterior a esta, por parte da cantora Simone, no seu álbum *Gotas D’Água*, em 1975, pela EMI-ODEON, além de outras quatro posteriores: uma que consta, de acordo com José Ramos Tinhorão (1978), no disco *Momento Universitário*, 1977, pela EMI-Odeon, outra da *Banda Pau e Corda*, de 1978, no LP *Arruar*, gravado pela RCA, e que entrou, de acordo com o *site* Memória Globo, na trilha sonora da telenovela *Cabocla*⁵⁴, de autoria de Benedito Ruy Barbosa, exibida na Rede Globo, numa primeira versão, entre junho e dezembro de 1979. Outra, da dupla *Pena Branca & Xavantinho*, no CD *Pingo D’Água*, de 1996, pela gravadora Velas e a terceira, pela dupla *Teodoro & Sampaio*, no álbum *Teodoro & Sampaio ao Vivo Convida*, de 2004, gravado pela *Indie Records* e que entrou na trilha da segunda versão da telenovela *Cabocla*, de autoria de Edmara e Edilene Barbosa, sob supervisão de Benedito Ruy Barbosa, veiculada na Globo entre maio e novembro de 2004.⁵⁵

Na canção que é, segundo Murilo Antunes em *Museu da Pessoa* (2004), baseada num motivo de domínio público de Montes Claros – Minas Gerais, com letra do próprio Murilo Antunes e música de Tavinho Moura, temos:

⁵⁴ Inspirada no romance homônimo de Ribeiro Couto.

⁵⁵ Cf. <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cabocla-2-versao/trilha-sonora.htm>
Acesso em 19 mai. 2019.

... Disse que aqui mais nada é de graça
 Nada é de coração
 Vamos num tal de toma-de-lá-dá-cá
 Minha nêga, eu pago pra ver...
 Ver por debaixo o osso do angú
 Disse que aqui mais nada tem troco
 Tudo o que vai, não vem
 Perdem bodoque, facão-corneta
 Quebra a defesa, nêga-fulô
 Que o trem tá feio, e é bem por aqui
 Meu facão guarani (
 Quebrou na ponta, quebrou no meio (BIS
 Eu falei pra morena que o trem tá feio (

E a cana caiana
 Eu disse a raiva, a carne de sol
 palha, forró, e fumo de rolo
 Tudo é motivo pro meu facão
 Arma de pobre é fome é facão
 Abre semente, aperta inimigo
 Espeta até gavião
 Corta-sabugo e lança um desafio
 Não conta nem até três
 O trem tá feio, e é bem por aqui
 Meu facão. (MOURA; ANTUNES. In: MOURA, 1982)

Levando em consideração a fala do próprio Tavinho Moura quanto à motivação que o levou a gravar coisas extraídas do folclore, ou seja, a censura, conforme acima mencionado, entendemos o título dessa canção como um recado-diagnóstico dado, além de constituir uma expressão comum em Minas. A palavra “trem” é utilizada pelo mineiro para se referir a uma vasta gama de ideias e objetos que distanciam em muito do seu significado e, neste título, poderia ser substituída por algo como: realidade ou situação. Há, portanto, no título, um diagnóstico sobre uma realidade que não é agradável, é feia. Acreditamos poder existir aí uma crítica social ampla acerca de valores que estão sendo perdidos e substituídos por outros piores, e que esta crítica pode ser alimentada, em alguma medida, pelo contexto de ditadura.

No primeiro verso, é nos apresentado algo que é dito por alguém que não nos é dado a saber quem é, mas que “disse”. O eu-lírico começa, então, a contar uma história como um boato que corre por aí. E o que é dito é que aqui – nesta realidade brasileira – nada é de graça, em tudo há uma contrapartida, uma troca de favores destacada na expressão do terceiro verso: “toma-de-lá-dá-cá” que, de caráter difuso, pode ser entre outras possibilidades, uma crítica à política, aos hábitos e ao interesse antes de tudo. No verso seguinte, é o próprio eu-lírico que diz para sua “nêga”, que ele paga para ver por “debaixo o osso do angú”, o que para nós, é uma espécie de trocadilho para a expressão popular “neste angu tem caroço”, que tem uma origem

histórica, de acordo com Vitor Paiva (2016), datada do tempo da escravidão, quando os escravos comumente recebiam uma porção de angu de fubá como alimento e sempre que podia, a escrava que os servia escondia algum pedaço de carne ou torresmo no angu e quando outro escravo percebia isso ou desconfiava do prato de algum companheiro usava a expressão “debaixo desse angu tem caroço”, daí a sua utilização atual quando quer se referir à algo errado ou escondido em determinada história/situação. Na canção, pode ter sido utilizada para se referir ao que estava nos bastidores da prática política, policial e ideológica à época da ditadura.

O eu-lírico ainda diz que “tudo o que vai, não vem”, podendo haver aí a referência aos presos políticos que desapareciam. No verso seguinte, fala da perda das armas: bodoque (espécie de atiradeira rústica, também conhecida como estilingue) e facão-corneta. Na canção, pode ser a referência da desigual disputa contra os órgãos repressores, haja vista que, via de regra, a população não dispunha das armas de que estes órgãos tinham, sendo as suas (da população em geral) quando existentes, um tanto quanto mais rústicas ou precárias que as desses. A outra arma apresentada na canção é o facão-corneta, que parece ser a referência à própria música usada como arma, como forma de denúncia ou protesto. E ele diz que a perda dessas armas – perda física nos embates que haviam entre população e órgãos repressores ou perda simbólica na censura imposta, no cerceamento de liberdade e das arbitrariedades cometidas contra os direitos humanos – gera a quebra da defesa.

Mas saindo desta interpretação que atrela a letra diretamente à ditadura, podemos pensar na apresentação de que dispunha o eu-lírico para lutar pelo que lhe parecia justo em qualquer tempo e situação. E mais uma vez aparece o interlocutor do eu-lírico apresentado na expressão “nêga”, mas agora é a “nêga fulô”, que nos remete ao poema *Essa negra fulô*, de Jorge de Lima, cuja primeira edição é de 1974, mas que por não trazer no seguimento da canção, elementos que apresentem essa “nêga” estereotipada como no poema – bonita, sexualizada, perigosa, erótica e sem voz (submissa) – não nos parece pertinente dar prosseguimento a essa discussão literária. Além disso, a “nêga” apresentada na letra pode não ser uma negra, pois no primeiro momento em que é citada é antecedida do pronome possessivo “minha”, podendo ser apenas uma forma carinhosa do eu-lírico se referir à sua companheira.

Na sequência, há a reafirmação de que “o trem tá feio” e é dada a localização “é bem por aqui”. Aparece o refrão que é repetido duas vezes e é onde o sujeito da canção fala de seu facão que não é qualquer facão, mas é um facão guarani, ou seja, parece haver a necessidade de apresentar a quem pertence esse facão e o uso do “guarani”, que nos remete ao povo indígena de mesma denominação, situa o eu-lírico como pertencente a esse povo, não necessariamente indígena, mas oriundo da miscigenação que resulta no povo brasileiro. Ainda nesse viés, ainda

que o facão seja forte, diante da situação desfavorável, ele quebrou na ponta e no meio o que permite pensar que o inimigo com o qual se luta também é forte e capaz de provocar danos. No último verso do refrão o sujeito da canção diz que falou para a morena que o “trem tá feio”. Chamamos novamente a atenção para a tríade “nêga”, “guarani” e “morena” que trazem juntas a ideia da mestiçagem característica do povo brasileiro.

Na segunda estrofe aparecem enumeradas várias situações ou elementos que fazem o facão ser usado e estas palavras remetem a elementos do campo ou do interior, como a “cana caiana”, a “carne de sol”, “palha”, “forró” e “fumo de rolo”, “semente”, “gavião”, “sabugo”. Em meio a estes elementos, que motivam o uso do facão, três chamam a atenção: “a raiva”, o inimigo e o lançamento de um “desafio”, quando o facão apresentado como metáfora do próprio portador deste instrumento que, não conta “nem até três” para agir ou reagir. O penúltimo verso novamente fala da situação ruim e o último é composto somente pelas duas palavras “meu facão”, que parece uma vez mais, a apresentação da canção então executada como arma.

A paisagem sonora é alegre e contrasta com a letra que apresenta o desalento de um sujeito que embora “armado” e disposto à luta configura-se impotente e narra, em casa ou para ou seus – sua nêga –, a situação de uma conjuntura política, social ou econômica que é desfavorável. A presença de elementos do discurso da mineiridade se revela de maneira sutil na apresentação de um fragmento da estereotipia do mineiro no seu jeito de falar, na canção, no uso da palavra “trem” e ainda em sua característica insurrecional, contudo, como em outras canções até aqui analisadas, traz à baila o negro e o índio como importantes partícipes da conformação do povo mineiro e brasileiro.

2.2.4 – Reis de Janeiro

Canção de Tavinho Moura e Nivaldo Ornelas, *Reis de Janeiro* compõe a última faixa do LP, com arranjo do próprio Nivaldo Ornelas que também toca sax, acordeon e violão, e traz em sua letra:

Acesa sobre as montanhas
Vejo brilhar a estrela adorada
Iluminando o mistério
Incendiando a folia que já vai chegar
Seu canto invade a cidade
Espalha por cima de seus telhados
Nas vozes de seus pastores
Regadas de aguardente
Segredos da divindade, notícias belas

Nobres senhores vinde escutar
Que ele fez morada
E nessa casa santa
O pão é sagrado
Somos de muito longe, longe daqui

Vivendo em nossa lembrança
Aquele criança que despertou
Naquele lugar, naquele dia
Coração, canta mais, canta mais, canta mais,
Coração, canta mais, canta mais
Coração, despertou naquele dia. (ORNELAS; MOURA. In: MOURA, 1982)

Trata-se de outra canção que remete às festas de caráter religioso-profano do final e início de ano. O título deixa claro o mote que gira em torno dos reisados ou folia de reis. Trata-se de uma celebração aos Reis Magos que, segundo texto bíblico, mais precisamente o evangelho segundo Mateus, teriam sido guiados por uma estrela até Belém, o local de nascimento do menino Jesus, onde ofereceram-lhe de presente: ouro, incenso e mirra. Viagem e visita estas que são encenadas na tradição da folia de reis, cujo ritual como dito anteriormente, acontece entre a festa de Natal e a festa de Santos Reis (25 de Dezembro a 06 de Janeiro). E, de acordo com Welson Tremura (2004?), os “Reis Magos por terem sido os primeiros humanos a reconhecerem Jesus como Salvador, são os personagens religiosos mais próximos da realidade humana”. Desta forma, os foliões, por meio de seus cantos professam sua fé nos Reis Magos como intercessores.

Tavinho assume, na execução da canção, o papel do mestre (líder do grupo) da folia, haja vista que é ele quem canta, ao que é seguido por seu grupo, no caso, um coro, composto por Lou Petrus, Jairo Lara, Lemão, Kiko, Tavinho Moura e Túlio Mourão. Há, nos primeiros versos, a indicação da presença da estrela que guia os Reis Magos, agora encenados pelos foliões. E a estrela está acesa sobre as montanhas de Minas, “iluminando o mistério” e “incendiando a folia que já vai chegar”. Trata-se de um canto de chegada da folia à casa de um festeiro. Os versos seguintes tratam da força desta tradição, cujas vozes invadem a cidade e se espalham por cima dos telhados, e são vozes regadas à aguardente que, por vezes, é oferecida aos reiseiros quando visitam as casas.

No verso seguinte, há uma ruptura com a vida cotidiana e terrena, há a anunciação dos segredos do que é divino ou os mistérios da fé e fala que as notícias a serem transmitidas são boas. Neste momento, é como se os homens fossem alçados a um tempo-espço divino que traz esperança em dias melhores. E os que são convidados a escutar são chamados de nobres, não por ocupar grandes e importantes funções sociais, mas por terem fé e com esta prezar, ainda

que teoricamente, por valores nobres como amor ao próximo, compaixão e caridade. E a casa a ser visitada é apontada como santa, por aceitar a passagem ali dos foliões que trazem, segundo a tradição, bênçãos às famílias/casas visitadas. E informa que vem de longe, numa referência aos remotos tempos em que os Reis Magos viajaram para adorar o menino-Deus. Eles vêm de longe, e essa distância abrange um caráter simbólico que ultrapassa as referências humanas de tempo e espaço. A memória é resgatada nas lembranças “daquela criança” que despertou numa referência ao nascimento de Jesus, mas também às memórias afetivas dos próprios foliões que, em muitos casos, acompanham as folias desde crianças e vão assumindo o comando/prosseguimento dessa tradição que é repetidamente passada de geração para geração e, neste sentido, reinventa-se para se adequar às mudanças advindas com o tempo. E diz que o canto é entoado pelo coração, ou seja, é pela fé, pelo sentimento, que seguem cantando e no último verso, deixa claro que esta fé despertou, ou seja, saiu de estado de sonolência ou escuridão “naquele dia” que, embora, não seja datado na canção, é explícito que se trata da data do nascimento de Jesus.

Um dos elementos utilizados na canção que nos permite situar as ocorrências dos fatos narrados em Minas Gerais é a palavra “montanhas” tão comumente apontada nos textos que tratam da mineiridade como um dos elementos definidores do ser mineiro. Além disso, é em si mesma, a exaltação da tradição propagada através da passagem do tempo, nas festas de caráter religiosa-profana que se espalham pelo Brasil e em Minas Gerais encontrou terreno fértil. Contudo, é óbvio que enquanto artista moderno que bebe das fontes de seu meio, de suas tradições, o que Tavinho traz para o disco e também para os shows participa de uma troca de contexto e passa a ser anunciado a um outro público e de outro jeito, o que é comum acontecer com a cultura popular, essa de tradição espontânea, não sendo assim, característica única da música religiosa ligada à rituais. Mas não podemos deixar de uma vez mais, apontar que o registro desse som, realizado por Tavinho, marca o seu lugar de fala, um tanto afirmado e reafirmado por ele mesmo, em inúmeras oportunidades e que é, obviamente, uma escolha artística e poética. Para além disso, reforça o papel de mediador cultural que assume quando, em ocasiões como a desta canção, permite o acesso a uma expressão da tradição popular que de outra forma, não aconteceria, haja vista que ainda que persistente e resistente, essa tradição acontece em número bem menor que no passado, o que acaba por restringir seu “público”. A paisagem sonora é moderna, construída com instrumentos modernos, mas que nos remetem ao religioso na forma de cantar que, em alguns versos, é arrastada nas últimas sílabas e também nas vocalizes que aparecem, sobretudo, no final da gravação. Novamente, a geograficidade

influencia a produção do artista, em suas manifestações culturais, recorrentes e presentes em sua vida, por apreciação ou opção artística.

Entre o *Engenho Trapizonga* (1982) e o próximo álbum que estudaremos, que é de 1997, Tavinho Moura gravou cinco álbuns, sendo destes um da trilha sonora do filme homônimo: no Estúdio Bemol, *Noites do Sertão*,⁵⁶ em 1983, o instrumental de viola: *Caboclo D'Água*, em 1992, pela VELAS, *Trindade*, gravado e mixado no estúdio Sonhos e Sons, com Carla Villar e Marcus Viana, em 1993, com faixas com canções e outras instrumentais, *O Aventureiro do São Francisco*, de 1994, pela Warner Music outro instrumental de viola: *Diodorado*, em 1995, pela VELAS. Em 1983, realizou as trilhas de *Noites do Sertão*, de Carlos Alberto Prates Correia (que resultou no LP supracitado) e *Idolatrada*, de Paulo Augusto Gomes. Em 1984, fez a trilha de *Dois Homens para Matar*, de Paulo Leite Soares. Em 1989, *Minas Texas*, de Carlos Alberto Prates Correia e em 1991, *Famigerado*, de Aluizio Salles Júnior.

2.3 – Conspiração dos Poetas

O Brasil, em 1997, estava sob governo do segundo presidente eleito democraticamente pós-ditadura militar: Fernando Henrique Cardoso. Neste ano, o Congresso Nacional aprovou uma emenda constitucional que previa a reeleição para cargos de Executivo, o que possibilitou, no ano seguinte, a reeleição do FHC. O cenário musical era marcado pela estreia do grupo de rap *Racionais MC's* e da banda *Virgulôides*. É deste ano também o lançamento do acústico MTV dos *Titãs* e do álbum *É o Tchan do Brasil*, além da grande repercussão do grupo *Só Pra Contrariar*. Em Minas, arquitetava-se uma conspiração artística que resultou no décimo álbum da carreira de Tavinho Moura: *Conspiração dos Poetas*, pensado e efetivado com um de seus maiores parceiros na música, Fernando Brant.⁵⁷ Gravado no estúdio *Bemol*, em Belo Horizonte,

⁵⁶ Longa-metragem de Carlos Alberto Prates Correia, de 1983, baseado na novela *Buriti*, de João Guimarães Rosa. Premiado no Festival de Gramado, de 1984, com o prêmio de *Kikito de Ouro* de melhor atriz (Débora Bloch), melhor montagem (Idê Lacrete), **melhor música original (Tavinho Moura)**, melhor cenografia, melhores efeitos sonoros, melhor atriz coadjuvante (Maria Silvia), **melhor trilha sonora (Tavinho Moura)** e prêmio do Júri Especial a Carlos Alberto Prates Correia. No Festival de Catagena (1984), recebeu o prêmio de melhor atriz, melhor fotografia (Tadeu Ribeiro) e melhor figurino. No Festival de Brasília (1984), *Troféu Candango* de melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor fotografia, melhores efeitos sonoros e **melhor trilha sonora**. Cf. Cinemateca Brasileira em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025353&format=detailed.pft> Acesso em: 14 jun. 2019.

⁵⁷ Como Tavinho Moura, Brant foi membro ativo do *Clube da Esquina*. Com Tavinho, foi autor de um hino alternativo do América Mineiro, seu time de coração. Falecido em 2015, deixou um legado de centenas de músicas.

com o selo independente Caboclo D'Água, o álbum conta com a participação especial de Beto Lopes.⁵⁸ Sobre essa parceria, Brant nos diz:

Tavinho Moura é um compositor original e brilhante como poucos existiram e existem em nossa música popular. Sua obra é diferente de tudo o que se faz musicalmente no país, é bonita, rica, de harmonia única. É um parceiro constante e necessário, com ele faço canções que adoro e ele ainda me estimulou a sair por aí, em sua companhia, cantando nossas parcerias e um monte de músicas que amamos. Com ele desenvolvo um trabalho sintonizado com a beleza do Brasil. Minhas idéias e suas músicas caminham por uma estrada mineira, brasileira e universal. Humana. (BRANT, In: Mattos, 2006, p. 94)

Na capa, temos os nomes de Tavinho Moura e Fernando Brant, com uma foto centralizada dos dois e, logo abaixo, o título do álbum. O projeto gráfico/capa é de Otávio Bretas. A foto vista junto ao título, permite-nos pensar na ideia de uma conspiração entre os dois, embora reconheçamos que pode não haver essa objetividade e que a sua significação fuja de nosso alcance, considerado o caráter subjetivo dessa escolha. E essa conspiração pode ser compreendida como uma forma poética de se referir a uma amizade profunda e de cumplicidade estreita.

Na contracapa aparece um papel manuscrito amassado ao lado da lista das canções e créditos. Reforça o caráter despojado e de simplicidade, haja vista que manuscrito amassado está no que parece ser um chão de terra, o que pode ainda ser interpretado como a música ligada ao chão, ou seja, num lugar específico de onde emana e se expande.

⁵⁸ Músico mineiro de Pitangui que acompanha diversos músicos brasileiros tais como: Hermeto Pascal, Beto Guedes, Nivaldo Ornelas, Lô Borges, Toninho Horta, Milton Nascimento, Tavinho Moura entre outros. Cf. <http://gvianna.com.br/violao/beto-lopes/> Acesso em 01 jul. 2019.

Figura 11 – Capa digitalizada do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997, de Tavinho Moura e Fernando Brant. Digitalização feita pela autora, em 2019.

Figura 12 – Contracapa digitalizada do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997. Digitalização realizada pela autora, em 2019.

Já na abertura do encarte do CD, temos o seguinte texto de Fernando Brant:

Nossa conspiração é um caso de amor com a vida, a amizade, a música. Um caso de amor com nossas mulheres e filhas, o Chico do Tavinho, nossas famílias. Gostamos muito do Brasil, de Minas e Belo Horizonte. E do mundo. De palavras e música. Viver, além de perigoso, é muito bom. Todos os assuntos humanos nos interessam e falar deles em música é uma delícia. Este é um disco de violões e vozes, limpo, as canções em estado puro cantadas pelos seus autores como se estivessem em casa em volta de algumas cervejas. Palavras, melodias, harmonias e ritmos: modesto trabalho de gente simples. Na vida, não somos melhores nem piores que ninguém. Respeitamos nossos semelhantes. E continuamos acreditando na possibilidade do direito, da justiça social. E da beleza. Somos compositores brasileiros cheios de esperança. Singelamente ocupando os lugares que nos cabem. (MOURA; BRANT, In: MOURA, 1997 – encarte)

Temos, no texto, o anúncio da forma que o CD foi gestado, imbuído pelos laços de amizade e amor pela vida. Numa decrescente, Brant se situa, ao lado de Tavinho, no Brasil, em Minas e em Belo Horizonte para logo em seguida, ampliar a escala para mundo. Segue afirmando a inspiração em todos os assuntos humanos, e situa com modéstia, a obra produzida como se estivessem na intimidade de suas casas, rodeados de cervejas. Há ainda importante posicionamento no mundo, quando se declaram como artistas que prezam pelo respeito e têm esperança na justiça social e na possibilidade do direito. Não há, portanto, um alheamento em relação ao que acontece em volta, em aspectos políticos, econômicos e sociais. Mas ao lado destas questões, importantes em uma sociedade, colocam a arte, a beleza, tão necessária à vida, quanto os aspectos citados, tal como fez Antônio Candido (1995), em sua defesa da literatura como direito básico do ser humano, a arte, neste caso específico, a música é também nos apresentada como direito.

Após o texto, aparece a sequência das canções com os devidos créditos, além de fotografias de pessoas envolvidas no projeto do álbum, tais como as filhas de Fernando Brant: Ana Luísa e Isabel e as filhas de Tavinho Moura: Zabelê e Tereza, além de fotos de Geraldo Vianna e Beto Lopes, de Brant com o cachorrinho Obelix, além de uma foto da turma envolvida na gravação do CD, que conta além de Brant e Tavinho, com Beto Lopes, Geraldo Vianna e Ricardo Cheib. As fotos emitem a ideia de descontração e amizade que envolve a obra e são divididas entre três autores apontados no encarte: Cristiano Quintino, Fernando Fiuzza e Otávio Bretas.

Figura 13 – Fotografias das filhas de Fernando Brant (Ana Luísa e Isabel) e Tavinho Moura (Zabelê e Tereza). do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997. Digitalização feita pela autora, em 2019.

Figura 14 – Fotografias de Geraldo Vianna e Beto Lopes. Encarte do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997. Digitalização feita pela autora, em 2019.

Figura 15 – Fotografia de Fernando Brant e o cachorrinho Obelix. No encarte, está seguida da seguinte legenda: “Obelix: Tenho saudades do meu amigo, que me mandou um neto”. Encarte do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997. Digitalização feita pela autora, em 2019.

Figura 16 – Da esquerda para a direita: Fernando Brant, Tavinho Moura, Beto Lopes, Geraldo Vianna e Ricardo Cheib. Grupo de pessoas envolvidas na produção do CD *Conspiração dos Poetas*, de 1997. Digitalização feita pela autora, em 2019.

Antes de passarmos para a composição do álbum, convém dizermos que, segundo Tavinho Moura, algumas das canções deste CD, como *Conspiração dos Poetas*, *Ah Se eu me Apanho em Minas*, junto a outras, “foram compostas para uma peça de teatro do autor e diretor Jota D’Angelo chamada *Conjuração*”.⁵⁹ Ainda nesta ocasião, ele nos informa algo que nos parece muito significativo e que demonstra a força que o poder político, mesmo em uma democracia (neste caso, recém-restaurada) pode exercer sobre a produção cultural:

As músicas eram interpretadas pelo grupo Invoquei o Vocal, de Brasília e infelizmente o Fernando Collor ao cassar as cadernetas de poupança, confiscou o dinheiro da peça que acabou sendo apresentada uma única vez no Palácio das Artes em Belo Horizonte. (MOURA, 2020)

Compõem o CD dezessete faixas, dentre as quais selecionamos para estudo as que aparecem em destaque. As quatro primeiras, *Conspiração dos Poetas*, *Cy*, *Ah, Se eu Me Apanho Em Minas e Paixão e Fé*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, *Beco do Mota*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Chaleira do Alto da Poeira*, de Tavinho e Brant, *Vevecos*, *Panelas e Canelas*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Ana Luísa*, *Isabel*, *Zabelê e Tereza*, de Brant, *As Meninas no Trem de Sabará*, *Meu Jeito Sonhador* e *Dindilin* de Tavinho e Brant, *A Flor e a Guerra*, canção popular catalã de domínio público, com letra de Brant, arranjo e adaptação de Tavinho, *Nosso Herói*, *Debra Winger* e *O Que Será de Nós?*, de Tavinho e Brant, *1965*, de Brant e *Conspiração dos Poetas*, de Tavinho e Brant. Na primeira faixa, *Conspiração dos Poetas*, é declamada por Fernando Brant com a incidental *Cruzada*, de Tavinho Moura e Márcio Borges. Na última faixa, ela é cantada.

⁵⁹ Informação que nos foi passada quando da última revisão do texto desta dissertação, por e-mail datado de 21 de dezembro de 2020.

2.3.1 – Cy

Canção de Tavinho Moura e Fernando Brant, Cy compõe a segunda faixa do CD e possui a seguinte letra:

Ó ventre das estrelas, luz primeira, original
mistério que explica o natural
da vida, o princípio, o caminho e o final
ó dentro que é sonho e é real

Do rio é a fonte, é o som manancial
de onde vêm o peixe e o cristal
da mata é a semente que dá fruta e animal
e o homem na estrada temporal

Para entender o cy, do tupi, do guarani
coração de índio diz que mãe é que faz existir
pedra, lua, flor, anzol,
água, terra, fogo e ar,
mulher e menino, passarinho em um girassol. (MOURA; BRANT. In: MOURA; BRANT, 1997)

Cy em tupi-guarani significa mãe e a música foi pensada a partir desse mote. No encarte do CD antes da letra da canção consta o seguinte texto: “Para o índio tudo tem mãe: a árvore tem mãe o rio tem mãe a pedra tem mãe o homem tem mãe, e não necessariamente pai. Mãe em tupi-guarani é cy, mãe da terra, mãe do sol, mãe da lua, mãe do mar.”⁶⁰ Na primeira estrofe, há a apresentação da origem da vida, a luz original, que através da natureza gera a vida. É no ventre que está o princípio, é dentro dele que o sonho se torna real. A segunda estrofe fala de elementos e suas fontes ou origens/mães, do rio, o manancial, da mata, a semente que dá origem à fruta e animal e o homem. Na terceira diz que para entender o cy, necessário se faz compreender que para o índio é a mãe que faz existir e daí apresenta a sequência de elementos que de uma mãe originariam: pedra, lua, flor, anzol, água, terra, fogo e ar, mulher e menino, passarinho em girassol. No conjunto da harmonia e melodia, percebemos algo que se assemelha a um canto indígena, percepção que fica ainda mais latente nos coros que aparecem na execução da canção entoando solfejos.

Sem uma narratividade sequencial, que permitiria um fácil entendimento da letra e sem, a exemplo das outras canções tratadas até aqui, possuir elementos que evidenciem uma ligação

⁶⁰ MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Encarte. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997, 1 CD.

explícita à Minas, escolhemos tratar dessa canção no sentido mesmo de apontar que Tavinho, neste caso com Brant, acrescenta ao mito da mineiridade a figura do índio, não só nesta, mas também em outras canções, conforme já foi tratado neste trabalho. Podemos pensar esse acréscimo como uma forma dos artistas irem contra a ideia da mineiridade mítica. Através da utilização de elementos de origem negra ou indígena, pode haver de forma objetiva um esforço de apresentar essas culturas que ainda que divergentes em alguns aspectos da nossa – como o politeísmo, por exemplo –, dela é parte constitutiva.

Portanto, podemos pensar que Tavinho Moura não corrobora com a mineiridade tal qual foi posta pelos essencialistas. Novamente, defendemos a ideia de que o espaço (da geograficidade) conta em qualquer realidade e que dialogamos com essa questão da mineiridade – mítica ou não – porque ela está operando ali e, de alguma maneira, mesmo mítica e com deformações elitistas, essencialistas, etc, ela expressa essa dimensão espacial. Se Minas é síntese do povo brasileiro, como disseram os autores que ajudaram a construir esse mito da mineiridade, essa síntese engloba índios⁶¹ e negros⁶² e Tavinho parece querer deixar isso claro, talvez por ser de uma geração que não se identifica com a Minas conservadora que mitifica as tradições para diminuir o elemento popular e todas as heranças de matrizes diversas que ali atuam. A paisagem sonora neste caso nos remete a Minas e ao Brasil, mas sobretudo, à natureza, ao homem como extensão da mesma, à origem da vida e ao índio.

2.3.2 – Ah, Se Eu Me Apanho Em Minas

Terceira faixa do CD, *Ah, Se Eu Me Apanho Em Minas*, também composta por Tavinho Moura e Fernando Brant. Eles a cantam em duo, com Fernando Brant na segunda voz. Com harmonia moderna, é representativa de Tavinho em seu tempo e não remete ao passado como *Paixão e Fé*, por exemplo. Traz em sua letra:

Ah se eu me apanho ali
vivendo a conjuração
ah se eu estivesse lá
dentro da rebelião
ah se eu me pegasse aí
na Minas que disse não

⁶¹Para Paula (2011), Minas teria sido habitada por mais de 100 tribos indígenas diferentes, destes restam hoje, oito povos indígenas a saber: Xucuru-Kariri, Kaxixó, Pataxó, Xakriabá, Pankararu, Aranã, Maxakali e Krenak.

⁶² De acordo com Paula (2011, p. 97), “grande foi a influência das etnias e da cultura africana na formação de Minas Gerais, que foi a capitania com o maior número de escravos do Brasil, como a maior província escravista do Brasil imperial.”

ah se eu dissesse sim
para Minas cidadã

Ah se eu estivesse assim republicano
ah se eu me visse enfim independente
ah se eu encontrasse em mim o solidário
se eu realizasse ali o sonho louco
ah se eu estivesse ali naquele dia
ah se me encontrasse lá naquela estrada
ah se eu conhecesse já aquela Minas
dia, estrada e Minas hoje tão distantes lá

Ah se eu me apanho ali
pisando aquele chão
que o alferes percorreu
e o padre botou fé

Ah queria ser também um visionário
que navega o tempo em busca da utopia
que sobe à forca, sofre o calvário
pela liberdade e pela poesia. (MOURA; BRANT. In: MOURA; BRANT, 1997)

Já a partir do título, nota-se um desejo de retorno a um passado fundador/mítico de uma dada Minas que já não é mais do presente, mas que move o imaginário sobre Minas, através da evocação de parte de sua história. Há uma espécie de lamentação ou desejo evidenciada na expressão “Ah, se...”. O sujeito da canção queria ser partícipe do período histórico da Conjuração ou Inconfidência Mineira, conspiração de natureza separatista ocorrida na Capitania de Minas Gerais, no século XVIII, mais precisamente em 1789, portanto, no período colonial. Contrário à Derrama⁶³ do ouro e ao domínio português, o movimento constituído por intelectuais, fazendeiros e donos das minas, influenciados pelos ideais iluministas europeus, foi duramente reprimido, culminando na morte e esquartejamento do seu líder, o alferes Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes. Figura emblemática que passou para a história de Minas e do país como símbolo da ideia de resistência, de luta pela liberdade, e principalmente, de luta pela independência, que é assim que se quis que a Conjuração se perpetuasse, tendo inclusive, o dia de sua execução – 21 de Abril – inserido no calendário de feriados nacionais, de acordo com o historiador José Murilo de Carvalho (1990), desde 1890, e em 1965, já no período republicano, foi reconhecido “Patrono da Nação Brasileira.”⁶⁴ Destacamos aqui, que ainda em

⁶³ De acordo com Romeiro e Botelho (2013), a Derrama consistia na cobrança, por parte da metrópole, de impostos que iriam completar o pagamento do quinto que recaía sobre os moradores da Capitania. O valor devido era estipulado em 100 arrobas de ouro anuais. E, quando esse valor não era alcançado pelo próprio esgotamento do minério, procedia-se ao recenseamento dos bens dos habitantes da Comarca.

⁶⁴ Lei Nº 4.897/1965.

1992, por ocasião do bicentenário da morte de Tiradentes, foi promovido, conforme Flamínio Fantini (1992), um tributo ao herói mineiro, marcado por 21 eventos e, na finalização do mesmo, ou seja, no dia 21 de abril daquele ano, aconteceu espetáculo *Som e luz*, em Ouro Preto, numa montagem que contou com trilha sonora realizada por Tavinho Moura, Fernando Brant e Robertinho Brant.

Na primeira estrofe da canção, o eu-lírico, no decorrer dos oito versos, expressa o desejo de ali estar, de ter vivido aquele tempo, de ter participado da conjuração. É um desejo de Minas e ele atuar como os conjurados. É um mito fundador, é um caráter que está sendo cantado, um caráter com traços de estado de direito contemporâneo. Ele queria ter dito não à exploração e sim pela Minas cidadã. As últimas palavras de cada verso são estendidas na voz, o que confere a elas maior ênfase, carregada de significância se pensarmos que em pares apresentam por si mesmas uma ideia: ali/conjuração; lá/rebelião; aí/não e sim/cidadã.

Na segunda estrofe, também constituída por oito versos, continua sua viagem ao passado, querendo se ver como participante daquele capítulo da história, ser um republicano que acreditou num sonho “louco” e “solidário” de independência. Queria estar naquele “dia”, encontrar-se “naquela estrada” e conhecer “aquela Minas”. Os termos “naquela” e “aquela” que antecedem as palavras “estrada” e “Minas”, ou ainda “ali” e “lá”, traz subtendida a ideia de que a estrada já não é a mesma e Minas também não. Nota-se nesse posicionamento a percepção de um tempo distante do contemporâneo, um inconformismo em relação ao presente e o reconhecimento da importância daquele passado.

A terceira estrofe é composta de quatro versos, através dos quais o sujeito reafirma o desejo de ter pisado e percorrido o mesmo chão que o alferes, certificado pela fé do padre, ou seja, com o aval da religião. A última estrofe, também com quatro versos, o sujeito diz que queria ser “também” um visionário, que busca a utopia, que “sobe à forca, sofre o calvário pela liberdade e pela poesia”. Essa estrofe é repetida mais uma vez quando cantada. Note que liberdade e poesia pareadas passam a ideia de pertencimento a uma mesma gama de coisas, interdependentes e necessárias.

Ainda que em nenhum momento da canção, o nome do Tiradentes seja citado, são dadas ao longo da mesma, pistas claras do que se fala: da Conjuração ou da Conspiração dos mineiros pela liberdade, e pensando no título do álbum, na conspiração dos poetas pela poesia de que também fala a canção, enquanto também possa assim ser compreendida. O sujeito da canção ainda que impossibilitado de estar em um tempo que não o seu, conspira a seu modo e em seu tempo para que a utopia não se perca.

O diálogo com a mineiridade é forte e marcado por um dos sustentáculos do tal discurso que se alicerça justamente na Conjuração Mineira e na figura mitológica do Tiradentes para a definição do caráter do mineiro. Neste sentido, Maria Arminda nos diz:

A identidade de Minas começou a ser gerada a partir da experiência de uma derrota, e, pois, dentre os elementos mais significativos da construção imaginária está o ideário da Inconfidência. Tiradentes sobretudo, mas também seus companheiros foram rodeados pela aura que costuma envolver aqueles considerados heróis da nacionalidade. A personificação de Minas e a singularidade atribuída aos mineiros ficaram atravessadas pelo trágico destino dessas personagens, perseguidas pelos feitos dos seus antepassados e engolfadas pela história de quem ‘atrás do vício em liberdade corra’. A idéia de que os mineiros reagem a todas as formas de despotismo, em nome da liberdade, foi inspirada nos acontecimentos desenrolados no final do século XVIII [...] É possível entrever-se, também, a ligação com a origem: a economia do ouro e a tentativa separatista. Daí, os ensaios de interpretação de Minas verem as ‘manifestações do ‘espírito de Minas’ que se precisavam no século XVIII, quando do apogeu do ciclo do ouro’. Foi na ambiência mineira setecentista que os ensaístas, codificadores definitivos da mineiridade, foram buscar a gênese desse imaginário entalhado no ouro que brotava das Minas, na exaltação dos inconfidentes mesclados num relacionamento superlativizado da efervescência cultural. (ARRUDA, 1990, p. 89-90)

Portanto, identificamos um discurso-canção em linha direta com o discurso da mineiridade e também com a geograficidade do Tavinho Moura, ao passo que reafirma esse episódio do passado histórico mineiro, enaltecendo a figura do Tiradentes como alguém que deve ser não só lembrado, mas tomado como exemplo que, aliás, é seguido pelo eu-lírico da canção que conspira pela liberdade e poesia. A paisagem sonora é moderna e traz o evento histórico para o presente.

2.3.3 – Meu Jeito Sonhador

De Tavinho e Brant, temos a letra:

Homem, eu nasci menino
longe lá do interior
mundo vasto mundo de onde eu vim
ah, eu nem sonhava o meu caminho

Todo o amor que eu canto
foi há muito que aprendi
sinos que não param de tocar
o que hoje eu sou tá no menino

Meu jeito de ser

meu jeito sonhador
de ver a vida com muita cor
amar minha terra
e amar viver
meu jeito sonhador
que quer o mundo muito melhor
não é de agora
veio foi de lá

Homem, eu nasci menino
longe lá no interior. (MOURA; BRANT. In: MOURA; BRANT, 1997)

O título anuncia o jeito sonhador do sujeito da canção que na primeira estrofe se apresenta como homem, nascido menino “longe lá no interior”, diz ter vindo do “mundo vasto mundo”, numa citação do poeta Carlos Drummond de Andrade, em “Poema de Sete Faces”⁶⁵ onde essa expressão aparece. E de origem interiorana, o eu-lírico nem imaginava o seu destino, apresentado na palavra “caminho”.

Na segunda estrofe, expressa que todo o amor que canta foi aprendido há muito tempo e, na sequência, o verso “sinos que não param de tocar” nos remete à igreja, religiosidade, interior e Minas. Por fim, afirma que o homem que se tornou está no menino que foi um dia, o que pode ser entendido como sua origem e todas as influências obtidas e que lhe foram determinantes. Na terceira estrofe, fala de um jeito sonhador, que ama sua terra, viver e que quer um mundo melhor. E afirma que esse jeito não é algo conquistado recentemente, mas veio de sua origem. Por fim, declara-se “homem que nasceu menino longe lá no interior”, o que pode ser compreendido como alguém com maturidade adquirida com o tempo, mas que carrega em si uma essência, um jeito de ser, que é definido pelo lugar de onde veio.

Pensando desta forma e juntando outros elementos ligados à Minas Gerais, tais como “sino”, ou mesmo a citação de Carlos Drummond de Andrade, temos o reconhecimento de que a formação do sujeito, dá-se pela influência do seu ambiente social, que também é histórico e espacial, produzido pelo ser social e não determinado por uma essência transcendental. Notamos mais uma vez que não há uma aceitação, por parte do Tavinho Moura, do discurso da mineiridade em seu aspecto essencialista, percepção que parece aceitável se o pensarmos enquanto artista que busca inspiração em elementos formadores da cultura do estado de Minas e faz, portanto, uma escolha consciente do que quer preservar. Além disso, pode ser ele mesmo o sujeito da canção ora tratada, o homem vindo de um menino, ou um artista que carrega em si as marcas culturais de seu estado de origem, se não pela tal mineiridade, certamente pela

⁶⁵ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 3.

geograficidade que lhe é inerente. A paisagem sonora da canção é moderna, ainda que a letra nos remeta ao passado, visto que mais uma vez estamos diante do Tavinho e do Brant, tipos musicais modernos que sabem dialogar com a tradição, mas sem abrir mão de uma leitura do presente, que a canção moderna veicula.

2.3.4 – Nosso Herói

Outra canção de Tavinho e Brant, que contou em sua execução no álbum, com a participação de Beto Lopes e que traz:

Ah, quem será o herói
dessa nossa história
quem vai tecer o amanhã?

Quem será o herói
quem será a força
que a força não pode calar?

João e Maria que se dão bom dia
é dona Tereza que coloca a mesa
é o Waldemar que vai trabalhar
é a dona das Dores que nos manda flores
é o amigo Pedro que já não tem medo
é o seu José que é de muita fé

Quem será o herói
dessa nossa história
quem vai tecer o amanhã?

Quem será o herói
quem será a força
que a força não pode calar?

É quem faz cimento, quem carrega areia
que amassa o pão e a ama a lua cheia
sabe que a chuva é pra se molhar.

João é Maria, Waldemar é Pedro
José é Tereza que é nossa das Dores
Joaquim José da Silva Xavier

Meu povo e meu herói
ele é a força

que a força não pode calar. (MOURA; BRANT. In: MOURA; BRANT, 1997)

O título já traz o mote da canção. Trata-se de nosso herói, note que não é qualquer herói, mas o “nosso”, o que pertence a nós, ou é parte constitutiva de nossa comunidade que age ou agiu em nossa defesa ou de um bem comum.

Na primeira estrofe há a indagação de quem será o herói dessa nossa história, história que pode ser compreendida pela narrativa da própria canção, mas também ou em extensão a história humana ou do Brasil.

Na segunda estrofe segue essa indagação, mas são dadas pistas de qual parâmetro de herói se quer dar. O uso da palavra “força” deixa claro, assim como na canção acima tratada *Ah, Se Eu Me Apanho Em Minas*, a referência a Tiradentes. Contudo, observem que o herói que é buscado na canção, não será calado pela força, assim como o foi Tiradentes.

Na terceira estrofe há uma enumeração de pessoas “comuns” e algumas de suas práticas cotidianas como dar bom dia, colocar a mesa, ir trabalhar, mandar flores, além do reforço do destemor e da fé dessa gente: João e Maria, Tereza, Waldemar, dona das Dores, Pedro e José. A partir do segundo verso, todos os seguintes desta estrofe, são iniciados pela palavra “é” o que deixa explícito que se trata de uma resposta para as indagações postas na primeira e segunda estrofes que se resume em: quem será o herói? Pergunta que é repetida na quarta e quinta estrofes que são repetições da primeira e segunda.

A sexta estrofe, também iniciada por “é” vem respondê-las, agora apontando ofícios, e deixando claro que o herói é quem faz cimento, carrega areia, amassa o pão. Ou seja, são trabalhadores que, cada um a seu modo, realmente fazem a história. O herói é toda a gente que “sabe que a chuva é pra se molhar”, expressão que nos remete ao ditado popular “quem tá na chuva é pra se molhar” que significa que quem se arrisca, não deve temer, mas enfrentar as adversidades. No contexto da canção, o herói é toda a gente que salva toda a sociedade ou a mantém, através da labuta mesmo do dia a dia e é quem sabe que não pode parar.

Na sétima estrofe há uma espécie de simbiose ou ainda uma equiparação identitária quando diz que João é Maria, Waldemar é Pedro... e por fim, em seu último verso, surge o nome completo do Tiradentes. Ou seja, João é Maria, que é Waldemar, que é Pedro, que é José, que é Tereza, que é das Dores que é *Joaquim José da Silva Xavier*, que não é mais Tiradentes, mas sim o povo. Na última estrofe, há a anunciação de que o herói é o “nosso povo” que constitui a força que a força não pode calar.

A melodia da canção é acelerada e nos passa uma ideia do frenesi do dia a dia, das vidas em suas ações cotidianas. Novamente, há um diálogo claro com o discurso da mineiridade que conforme posto acima, funda-se na Inconfidência e na figura do Tiradentes. Contudo, não há aqui o reforço do Tiradentes como herói nacional, mas sim a aglutinação de toda uma massa de

anônimos que compõe a sociedade e constitui seu verdadeiro herói: o povo. Há, portanto, uma vez mais, a provocação da ideia propagada na mineiridade do herói a ser seguido, tomado como exemplo e mesmo exposto como um mártir. Este, na canção dá lugar ao povo. Compreendemos que há novamente aqui, uma tomada de posição dos compositores, diante do que lhes foi ou é posto pelo imaginário ou mesmo pela história. Eles passam uma mensagem, e ela é clara, no sentido de repensarmos nossa idolatria em relação às figuras históricas, com imagens igualmente forjadas pela mesma, e nos atentarmos para uma realidade mais próxima, palpável e constituinte de uma história que está em constante devir. Os compositores chamam a atenção para o grupo em detrimento do indivíduo, tão supervalorizado na contemporaneidade.

A paisagem sonora aglutina lembranças de um passado não vivenciado pelos compositores ou por quem escuta a canção, da Inconfidência, do Tiradentes enforcado, ao mesmo tempo em que nos traz para o presente composto de figuras comuns tornadas, em seu conjunto, heróis a fazer nossa história.

Entre *Conspiração dos Poetas* (1997) e *Minhas Canções Inacabadas* (2014), próximo álbum que estudaremos, Tavinho Moura gravou os seguintes álbuns: em 1999 e 2001, respectivamente *O Tronco* (trilha sonora de filme homônimo) e *Cruzada*, ambos pela Lapa Discos; em 2004, *Tavinho Moura e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais*, independente; em 2005, também com Fernando Brant, *Fogueira do Divino: Uma História do Povo Brasileiro*, pela Dubas. Realizou, em 1999, as trilhas de *Amor e Cia*, de Helvécio Ratton e *O Tronco*, de João Batista Andrade. Em 2004, fez a trilha de *O Homem que Bota Ovo*, de Rafael Conde. Em 2007, a trilha de *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais*, de Carlos Alberto Prates Correia. Neste mesmo ano de 2007, lançou seu primeiro livro: *Maria do Matué: uma estória do Rio São Francisco*, pela Editora Hardy Design e que contém o CD *Rua do Cachorro Sentado*. Fez a trilha de *O Mineiro e o Queijo*, de Helvécio Ratton, em 2012, mesmo ano em que lançou seu segundo livro: *Pássaros Poemas: Aves na Pampulha*, pela Editora Gomes.

2.4 – Minhas Canções Inacabadas

Em 2014, Dilma Rousseff é reeleita presidente da República, já tinha sido iniciada Operação Lava Jato, conjunto de investigações da Polícia Federal e Ministério Público Federal, que objetivava a apuração de um esquema de lavagem de dinheiro e o Brasil sediava a XX Copa do Mundo FIFA. Nas rádios brasileiras, ganhavam destaque músicas sertanejas e o arrocha. As músicas apresentadas na abertura da Copa do Mundo também invadiram o país, como *La La La*, de *Shakira*, com participação de Carlinhos Brown, *We Are One (Olê Olá)*, canção oficial,

interpretada por *Pitbull*, *Jennifer Lopez* e Cláudia Leite, além de *País do Futebol*, do MC Guimê.

Em Minas, naquele ano, dentro de um caderno de anotações, Tavinho Moura encontrou um papel amarelado que continha a letra de uma música, ainda sem nome, composta por Ronaldo Bastos no começo da década de 1980, quando Tavinho trabalhava na produção do LP *Engenho Trapizonga*, mas que ficou perdida até aquele momento. (Ver: anexo VI). Desse reencontro, não teve dúvidas, “fez da letra, uma marcha dobrada de marujada, festa popular que tanto admira” e a mostrou aos amigos que o incentivaram a gravar o seu mais novo CD, homônimo dessa canção “que o tempo soube adiar”.⁶⁶ Ficava pronto *Minhas Canções Inacabadas*, produzido pelos selos independentes 3 Pontas Brasil, Dubas e Caboclo D’Água.

Na capa do CD, com desenho elaborado por Ana Amélia Diniz Camargos, temos:

Figura 17 – Capa digitalizada do CD *Minhas Canções Inacabadas*, de 2014. Digitalização realizada pela autora, em 2019.

⁶⁶ Texto veiculado na página do Facebook da gravadora Dubas, de propriedade do próprio Ronaldo Bastos. Disponível em: <http://dubas.net/site/album/304-minhas-cancoes-inacabadas> Acesso em 01 out. 2015.

Figura 18 – Contracapa digitalizada do CD *Minhas Canções Inacabadas*, de 2014. Digitalização feita pela autora, 2019.

Há um texto introdutório no encarte, produzido pelo compositor e saxofonista Chico Amaral e que se intitula *Tavinho Moura por Ele Mesmo*, e pretende dar conta, ainda que de forma sucinta, do conteúdo do CD. Assim ele se expressa:

Tavinho Moura nunca afrouxa o arco da criatividade. Original, sério ou com o humor inseparável de alguns temas, alcança com maior profundidade a alma musical brasileira. Duvido de que na história recente de nossa música algum trabalho tenha tanto frescor, tanta qualidade inventiva. A primeira faixa – Minhas Canções Inacabadas –, já nos revela uma joia em letra e música, um poema inspirado sobre o tempo e o ofício da canção, na teia harmônica bem tecida do compositor. O que se segue no repertório do disco nos encanta e comove com a mesma intensidade. Em todas as faixas, apenas a voz limpa e afinada, num total de treze, são de autores diferentes: Cantiga (Bachiana nº 4), num apurado arranjo para a viola, e Cara e Coroa. A escolha dessas músicas revela a admiração perene do mineiro de Juiz de Fora por Villa-Lobos e Noel Rosa. As harmonias inusitadas de Tavinho estão sempre coladas com a rítmica muito especial, que dança entre o folclore afro-mineiro e a música erudita. Na introdução de Peixe Vivo, por exemplo, só nos cinco primeiros compassos temos as seguintes trocas: $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, grupo que se repete até se completar com mais quatro compassos de $\frac{4}{4}$. É como se Villa-Lobos visitasse um dia um cabaré mineiro em Montes Claros. (AMARAL, In: MOURA, 2014)

Músico multi-instrumentista e letrista mineiro da mesma geração de Tavinho Moura e do Clube da Esquina, Chico Amaral⁶⁷ tocou com muitos artistas desde Cartola, Skank, Lulu Santos, Milton Nascimento, Nivaldo Ornelas, entre outros. Teve letras suas gravadas por alguns destes e outros como Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Ney Matogrosso, Cidade Negra e Marina Machado. A apresentação que este músico faz da obra agora exposta, demonstra o grau de maturidade alcançada por Tavinho Moura que manteve neste, como em todos os outros trabalhos aqui expostos e os apenas citados, a coerência que lhe é própria e que consiste em sempre trazer elementos do que Chico Amaral chamou de “folclore afro-mineiro” amalgamado ou posto em mesma medida de importância do eruditismo de Villa-Lobos. E ainda, ao se referir ao folclore afro-mineiro, Amaral acaba definindo o mundo de inspirações de Tavinho como negro. E pensando assim, podemos pensar que a “mineiridade” que Tavinho traz para o campo musical tem esse elemento que a mineiridade “oficial” não traz e ao qual já nos referimos ao tratar de algumas de suas canções aqui. Observa-se também que seu texto vai para além do elogio gentil a um colega de ofício, e alcança o reconhecimento do valor artístico e criativo de uma obra que em sua afirmação poética “alcança a alma musical brasileira”.

Treze canções integram o CD e estão assim dispostas: *Minhas Canções Inacabadas*, de Tavinho Moura e Ronaldo Bastos, *Como Vai Minha Aldeia*, de Tavinho e Márcio Borges, *Ária Nº 3 – Cantiga das Bachianas Brasileiras Nº4*, de Heitor Villa-Lobos, *Oratório* e *Papo de Sapo*, de Tavinho Moura, *Bolero de Ana*, de Tavinho, Murilo Antunes e Ana Amélia Diniz Camargos, *Corte Palavra*, de Tavinho e Márcio Borges, *Ciranda Inhangatú*, de Tavinho Moura, *Confidências do Itabirano*, de Tavinho Moura e Carlos Drummond de Andrade, *Porto das Flores*, de Tavinho, *Peixe Vivo*, de Tavinho e Fernando Brant, *Dói Dói Coração*, de Tavinho e *Vai Pra Casa Depressa (Cara ou Coroa)*, de Noel Rosa e Francisco Matoso. Passaremos à análise das canções destacadas.

2.4.1 – Oratório

Com letra e melodia de Tavinho Moura, esta canção é dedicada, no encarte do CD, aos marujos de São Gonçalo do Rio Preto e traz em sua letra:

O marujo do rosário
O marujo do rosário

⁶⁷ Ver site oficial do artista em <http://www.chicoamaral.com.br/chico-amaral.htm>.

É de alta fidalguia
É de alta fidalguia

É o sol da madrugada
É o sol da madrugada
É a estrela no dia

Vem o sol vem a noite
Vem a noite vem o sol

É guerreiro do rosário
Do rosário de Maria

Nessa terra de tanta beleza
Na calçada onde ele brilha

Luz que não clareia
Mas aquece
Acende o céu estrelas de São João
Dança e canta a guarda da bandeira
Viemos viemos de outra terra
Viemos viemos de outro mar
Risca fogo cai fogo
Olha o fogo em terra (MOURA. In: MOURA, 2014)

No título temos apenas uma palavra: “oratório”, que segundo Dicionário Histórico das Minas Gerais, constitui, de acordo com Adriana Romeiro e Angela Botelho (2013, p. 295) “um nicho ou *armário de guarda de santos*, normalmente confeccionado em madeira, no qual são expostas imagens ou relíquias sagradas para o culto de caráter individual ou coletivo”. Isto posto, o título nos dá que o mote da canção é de caráter religioso ou devocional. Fato interessante de destacarmos aqui é que o compositor Tavinho Moura, exercendo a marcenaria, produz oratórios, entre outros objetos como móveis, portas e manivelas segundo informou Fernando Brant (2017, p. 10). Destacamos esse fato, menos por uma curiosidade da multifuncionalidade do artista, mas para pontuar a significação que determinadas coisas têm em sua vida, como o caso do oratório, que em uma de suas nuances de criatividade, põe-se a talhar. Sobre esta nuance, em matéria de autoria desconhecida, veiculada no Jornal do Brasil (1982, p. 2), intitulada ‘Tavinho Moura: Um novo encontro com a arte popular mineira’, diz que é um trabalho que ele faz com “o enxó e o formão, manifestação também da cultura popular, que passa de pai para filho”.

No caso da canção, conforme falamos acima, foi dedicada aos marujos de São Gonçalo do Rio Preto, em Minas Gerais, informação que é dada no encarte, mas que ao longo da canção não nos é dado a saber da especificidade a quem se destina, não há como vermos, nenhuma citação direta a essa guarda⁶⁸ ou a esta cidade. Neste ponto, vale falar da marujada, que constitui juntamente com outros grupos ou guardas – de devoção à Nossa Senhora do Rosário e outros santos – como Moçambique, o Congo, o Candombe, os Caboclinhos, o Catopê, Vilão e Cavallhada⁶⁹ as Congadas ou Reinado, uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura resultante da inter-relação de, segundo Luis Ricardo Queiroz (2005), aspectos da cultura africana, luso-espanhola e indígena, que se mesclaram na constituição de uma manifestação genuinamente brasileira. E entre os vários estados brasileiros que contam com a presença do Congado, a exemplo de São Paulo, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Goiás, Minas Gerais ganha destaque, por contar com manifestações da cultura congadeira espalhadas por grande parte do território. Ainda neste sentido, Queiroz (2005, p. 24) nos diz que “o enredo da Marujada constitui a fusão de elementos de tradições luso-espanholas. Os grupos encenam lutas entre mouros e cristãos em grandes feitos náuticos que resultam na vitória do catolicismo sobre os mulçumanos”.

Essa expressão religiosa se desenvolveu, segundo Glaucia Lucas (2014, p. 15-16), no “interior do sistema escravista brasileiro, resultando do violento processo de imposição cultural sofrido pelos negros” que, submetidos a contatos culturais diversos aos seus, acabaram por desenvolver estratégias de resistência cultural e reinterpretaram o catolicismo, “por meio de sua própria cosmovisão.” Estão presentes nestas expressões, valores e saberes derivados de matrizes africanas e, no caso específico de Minas, ainda de acordo com esta autora, da cultura banto que confere às festas um código musical que deriva dos processos transcriativos de interação cultural, a partir da reelaboração de elementos musicais que lhes são próprios, em solo brasileiro e em contato com elementos europeus, de outras culturas negras e indígenas. É preciso esclarecer ainda que São Gonçalo do Rio Preto, cidade situada no Vale do Jequitinhonha, à cerca de 350 Km de Belo Horizonte, com população estimada em aproximadamente três mil habitantes, anualmente é palco da manifestação da Marujada na tradicional festa de Agosto, que acontece entre os dias quatorze e dezessete deste mês. Nestes dias, a Marujada desfila pelas ruas da cidade entoando cantos de adoração e louvor, numa

⁶⁸ De acordo com Lucas (2014, p. 263): “Guarda é o nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias.”

⁶⁹ Segundo Queiroz (2005, p. 24), “alguns estudiosos atuais subdividem o Congado e Minas Gerais em sete categorias, ao invés de oito, tendo em vista que os grupos de Cavallhada estão praticamente extintos no Estado.”

tradição que já ultrapassa os duzentos anos, e que acontece em devoção à Nossa Senhora do Rosário e São Gonçalo, padroeiros da cidade. Nos dias treze e quatorze, acontece a alvorada, momento em que as caixas percorrem as ruas, visitando as casas do rei e da rainha, onde são oferecidos aos presentes, caldos e bebidas. No dia quatorze, há o mastro em adoração a Nossa Senhora do Rosário e no dia dezesseis, em adoração a São Gonçalo. No dia quinze acontece o almoço para toda a população, financiado pelo rei e no dia dezesseis, por conta da rainha. No dia dezessete, os festeiros oferecem farofas e o rei e a rainha, doces.⁷⁰

Voltando à canção: a primeira estrofe é composta apenas de dois versos, sendo um, a repetição do outro e anuncia do que, ou melhor, de quem, pretende se falar na canção e é o marujo do rosário que na segunda estrofe, também composta de dois versos repetidos, é de alta fidalguia, palavra que tanto pode ser entendida como possuidor de título de nobreza ou como alguém que demonstra generosidade equiparada à nobreza. A entonação da voz na execução desta parte da canção, bem como a repetição, lembra uma espécie de oração cantada. Nesse caso, interessa ressaltar que Tavinho Moura traz uma entonação e uma melodia que remete ao cântico popular, mas seu violão e as harmonias que ele introduz são sofisticadas e modernas. Essa sinuosidade, que provoca surpresa no andamento da canção, talvez esteja na Marujada, mas está muito no estilo de Tavinho. Na terceira estrofe segue dizendo quem é o marujo, através de metáforas “sol da madrugada” e “estrela do céu”, o que significa afirmar a importância que têm no sentido que ilumina, traz a luz onde há escuridão, ou sabedoria e fé, onde há ignorância e descrença. Na quarta estrofe há um trocadilho com as palavras sol e noite que se intercalam, o que dá a impressão de passagem do tempo que fica ainda mais evidente no jeito de cantar. É quase falado, quase um intervalo para retomar a marujada. Na quinta estrofe diz que o marujo é guerreiro do rosário de Maria, que guerreia, como um cristão contra os mouros, pela fé, e neste caso específico, na defesa ou na propagação da oração do rosário de Maria.⁷¹ A sexta estrofe situa os marujos nessa terra de tanta beleza e mais precisamente numa calçada onde ele brilha. Embora como já disse, não há na letra da canção menção específica a cidade de São Gonçalo do Rio Preto, sabemos que “essa terra de tanta beleza” é ela, pela dedicatória que consta no encarte, mas para o ouvinte que não dispõe dessa informação, “essa terra” pode ser

⁷⁰ Cf. informações sobre o evento em: <http://www.minasgerais.com.br/pt/eventos/sao-goncalo-do-rio-preto/festa-de-nossa-senhora-do-rosario-e-sao-goncalo>

⁷¹ Na Igreja Católica, o rosário é constituído de quatro terços, onde se tem os mistérios gozosos que narram fatos da vida pública de Cristo; dolorosos da Paixão e morte de Jesus; gloriosos de sua ressurreição e assunção da Virgem Maria aos céus. Cf. texto de Padre Paulinho da Comunidade Canção Nova, intitulado “A oração do rosário nos aproxima da Virgem Maria”, em <https://especiais.cancaonova.com/especial-mariano/especial-mariano/devocao-mariana/artigos/oracao-santo-rosario-nos-aproxima-da-virgem-maria/> Acesso em 23 jul. 2019

entendida como o Brasil. Na última estrofe que é também a mais longa – composta por oito versos – há o apontamento de uma luz que não clareia mas aquece, que dá conforto para quem tem fé. E segue no verso posterior afirmando que essa luz acende no céu estrelas de São João, numa referência clara a outra festa que faz parte do calendário católico, a festa de São João, onde, em muitas cidades do interior, ainda se tem o hábito, em comemoração ao dia do santo, de soltar fogos de artifícios que iluminam o céu. Em seguida, aponta a dança e o cantar dos marujos e a guarda da bandeira para logo na sequência, surgir os versos “viemos viemos de outra terra” e “viemos viemos de outro mar” que constituem citação de uma canção que consta no segundo LP do artista, intitulado *Tavinho Moura*, gravado pela RCA Victor, em 1980. Trata-se da marujada *Peixinhos do Mar*⁷², recolhida, adaptada e então gravada por Tavinho Moura e que contém os seguintes versos “E nós que viemos/de outra terra/ de outro mar”. Na canção, dá mesmo a impressão da citação de uma canção executada pelos marujos de quem se fala, além de tratar da origem dessa tradição que, conforme falamos anteriormente, vem de Portugal e aqui foi moldada a partir da junção com outras culturas. A canção termina com os versos “risca fogo cai fogo, olha o fogo em terra” que parece, num primeiro momento, destoar de todo o resto, mas que podem se tratar de versos de Marujada que o próprio compositor pode ter escutado em alguma ocasião, haja vista que, estas canções de tradição oral sofrem variações de lugar para lugar ou mesmo de uma execução para outra, pois recebem enxertos diversos de acordo com a criatividade ou a mensagem que se quer passar em determinada situação a partir daquele rito.

Na audição da canção, nota-se que Tavinho Moura acrescenta um outro verso que não consta na letra apresentada no encarte. Ele diz/canta “olha a guerra do mar”. Verso que parece exercer a função de um chamamento para olharmos, vermos, a encenação que os marujos executam durante os cortejos ou ainda para olharmos mesmo para a expressão popular da marujada para que esta não caia em esquecimento. Não há uma sequência clara ou lógica na canção, mas, de modo geral, fala dos marujos e do que representam: guerreiro fidalgo, cujas origens remontam a outra terra, outro mar, e que iluminam com sua fé, devoção e alegria.

Em diálogo com a ideia da mineiridade, tem o apelo à tradição, ao folclore que deve ser preservado, sendo que a canção realiza uma espécie de homenagem aos marujos que atuam no sentido de preservar essa cultura através dos anos. Destacamos aqui o fato de Tavinho ter composto uma canção intitulada *São Gonçalo do Rio Preto*, que foi incluída no seu álbum

⁷² Canção que também foi gravada por Milton Nascimento, no álbum *Sentinela*, gravadora Ariola, também de 1980 e Pena Branca e Xavantinho, no álbum *Cio da Terra*, gravadora Continental, em 1987.

Cruzada, de 2001, pela Lapa Discos. De maneira sucinta trata de uma narrativa dessa mesma manifestação da marujada naquela cidade, com destaque para a devoção a São Gonçalo. Como já foi dito outras vezes aqui, Tavinho gosta dessas manifestações populares e viaja para os lugares onde estas acontecem. Portanto, pensamos que essa escolha, que é consciente, de tratar de tal temática, não se dá pela consideração do discurso da mineiridade em si ou apenas por isso, mas pela geograficidade que lhe é própria, além do gosto, misturado com a paixão e respeito pela cultura popular, por essas manifestações embaladas pela música, pela cantoria específica, além, é claro, de seu ímpeto criativo.

A paisagem sonora nos permite criar, mentalmente ao menos, uma ideia da figura do marujo e sua simbologia. Com andamento lento, a massa sonora parece, ela mesma, uma espécie de oração, percepção que é reforçada pela entonação da voz e pela repetição de alguns versos e pelo fato da voz do cantor se alongar no final destas repetições. O oratório do título pode ser a própria forma-canção pensada como espaço sagrado destinado a evidenciar personagens caros ao catolicismo brasileiro, resultante da junção de muitas influências culturais e etnias, com destaque aqui para o negro.

Tavinho nos traz a ativação de um lugar da memória, de construção e/ou atualização de um passado que não pertence a apenas um grupo específico, mas que é capaz de atribuir identidade a amplos setores, numa expansão e ressignificação de uma tradição que se quer preservada, embora não engessada.

2.4.2 – Ciranda Inhangatú

Ciranda Inhangatú é outra canção, com letra e melodia, de autoria do Tavinho Moura. Já no título percebemos o mote indígena da mesma. Ciranda, na língua portuguesa significa, entre outras possibilidades, uma “dança de roda infantil ou adulta, geralmente acompanhada de trovas cantadas, originária de Portugal.”⁷³ Já *inhangatú* – ou *nheengatu*, *ñeengatu*, *nhangatu*, *waengatu*, tupi moderno, ou ainda língua brasílica, de acordo com Eduardo Navarro (2011) – constitui uma das línguas gerais surgidas, no Maranhão e no Pará, do contato dos índios com os portugueses já num contexto dos aldeamentos – de índios de diversas etnias e línguas – realizados pelos missionários jesuítas. Originária do tupi antigo, que foi falado até o século XVII, as línguas gerais se dividem em *nheengatu* da Amazônia e a do Sul, havendo ainda

⁷³ Outros significados atribuídos à Ciranda são: agitação, movimento frenético e constante; peneira grossa; ainda aplicação de dinheiro a curto prazo (ciranda financeira); passagem de tempo em ciclos ou ainda dança do bumba meu boi. Ver: CIRANDA. *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Disponível em <http://www.aulete.com.br/ciranda>. Acesso em 27 jul. 2019.

indícios da existência de uma língua geral na costa leste. O *Inhangatú* não foi nenhuma língua específica de um grupo indígena, antes da chegada dos europeus à América. Ela possibilitou a inserção dos índios no mundo do colonizador, ainda que na condição de escravos, em muitas situações. Diversos povos indígenas com diferentes línguas e culturas a falaram e, até fins do século XIX, foi mais falada que o Português na Amazônia. A diminuição de seu uso se deu pela imposição da língua portuguesa pelo Marquês de Pombal, em 1758, pela expulsão dos jesuítas em 1759 e também pelo aumento da imigração de Portugal. Porém, na Amazônia, somente em 1877, o Português a sobrepujou, devido a onda de migração nordestina provocada pela seca para aquela região. (Navarro, 2011).

Voltando ao título da canção, podemos então pensar numa dança da língua ou um movimento da língua, que se dá num sentido definido pela colonização e num modelo de ciranda que é indígena, ou que, pelo menos é híbrida.

A canção é composta de uma única estrofe que traz:

Tic tic bate bate
Tic tic bate machuca
Tic tic bate forte
Tic tic amameluca
Iepê
Mocoê
Amâna
Mairamé
Inhangatú
Só para ser inhangatú
Só para ser inhangatú (MOURA. In: MOURA, 2014)

A ciranda parece assim apresentada só para ser indígena ou também para ser integradora de índios e brancos, como a característica funcional do *inhangatú*, só que numa condição mais igualitária.

Os dois primeiros versos nos trazem à lembrança a cantiga popular infantil que tem em sua letra “pirulito que bate, bate...”. O ritmo da canção e a forma como é cantada sustenta essa semelhança. O “tic” se assemelharia ao som emitido pelo chocalho indígena e o “bate” pode ser compreendido como encontro ou ainda confronto entre indígenas e europeus. O terceiro verso diz que esse “tic bateu forte”, numa menção possível à escravização do índio, pelo português e no quarto verso, há a indicação da miscigenação oriunda do encontro desses povos. A transformação da palavra mameluca no verbo “amameluca” traz essa ideia de ação provocada, e essa ação diz respeito ao processo de miscigenação ou mais especificamente do cruzamento do índio com o branco europeu. E amameluca rima com machuca do segundo verso, o que faz pensar que essa mistura entre povos não se deu sem provocar dores.

Nos próximos cinco versos aparecem palavras da língua *inhangatu*, exceções feitas às palavras *mocoê* que é do guarani e que, no *inhangatú*, seria *nunhan coema* e *mairamé*, de outra língua geral e que, no *inhangatú*, seria *maá ramé*. As palavras elencadas e seus respectivos significados na língua portuguesa são: *iepê*, de acordo com Eduardo Navarro (2011) pode ser o artigo indefinido um(a) e ainda pode ser usada para expressar pretérito imperfeito. E conforme Sampaio (1982), *Mocoê* significa amanhecer; *amâna*, chuva; *mairamé*, quando?. Já *inhangatú*, significa de acordo Zilda Aquino e Ana Luísa Lotti (2016), língua boa. Isto posto, não nos parece haver uma relação clara na sequência de palavras, fato que é reforçado pelas duas últimas estrofes que se repetem “só para ser inhangatú”. O elemento simbólico está, portanto, no efeito final da canção, tomada em bloco, gerando uma super-imagem que colabora para o efeito total. Então, o uso dessas palavras tal qual foi posto na letra da canção, dá-se somente com a intenção do oculto eu-lírico fazer-se índio ou ainda partícipe daquele momento histórico de encontro de povos. Percepção que é reforçada pela presença do arranjo de vozes produzido por Matheus Braga e que aparece na canção na execução do canto (em coro com Tavinho) das palavras “*iepê, mocoê, amâna, mairamé*” e que produzem um efeito de canto indígena. O único instrumento presente na canção é a viola (instrumento de origem portuguesa) que é tocada por Tavinho numa ciranda que se pretende indígena, o que nos faz pensar que há aí uma espécie de casamento destes dois elementos, o branco (português) e o indígena, cujo fruto miscigenado seria a própria canção.

Mais uma vez, não há ligação direta com o propagado discurso da mineiridade em seu caráter essencialista, se não no sentido de contestá-lo ou, novamente, provocá-lo ou a ele acrescentar a figura do indígena. A paisagem sonora é lúdica e permite vislumbrar a prática de uma espécie de ciranda que remete ao povo indígena, provocada pela pronúncia das palavras em *inhangatú*⁷⁴ que, na gravação da canção, são cantadas por muitas vozes⁷⁵, passando ideia de coletividade.

2.4.3 – Confidências do Itabirano

Poema de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Tavinho Moura que fiel ao poema traz em sua letra:

⁷⁴ O *inhangatú* é hoje língua co-oficial na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no Estado do Amazonas, região do Alto do Rio Negro. Cf. Municípios do Amazonas Oficializa Línguas Indígenas. In: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1346303-5598,00-MUNICIPIO+DO+AMAZONAS+OFICIALIZA+LINGUAS+INDIGENAS.html> Acesso em: 28 jul. 2019.

⁷⁵ O arranjo de vozes em *Ciranda do Inhangatú*, é atribuído, no encarte do CD, a Matheus Braga.

Alguns anos vivi em Itabira
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que hora (*sic*) de ofereço:
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
 este orgulho, essa cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói! (MOURA; ANDRADE, In: MOURA, 2014)

Segundo José Miguel Wisnik (2018), foi em 1939 que Drummond publicara pela primeira vez este poema, na *Revista do Brasil*. Este, que seria o seu mais famoso poema sobre a relação com sua cidade natal e um dos mais marcantes de seu livro *Sentimento do Mundo*, lançado em 1940, cuja potência contribuiu para o alargamento do reconhecimento do poeta que teve um número inteiro da *Revista Acadêmica* a ele dedicado, em 1941.

A análise desta letra/poema, que, salvo alguns detalhes que a diferem do texto original, publicado em 1939, e que logo apontaremos, dar-se-á na perspectiva analítica realizada por Wisnik (2018) em seu livro *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*, acrescidas de algumas impressões nossas. Existem muitos estudos que se debruçaram sobre a obra de Drummond e ao poema que originou esta canção. Contudo, apresentaremos nossa interpretação da mesma ainda que – e certamente em alguma medida isso se dará – coincida em aspectos diversos com os trabalhos já realizados. E ainda, obviamente, dado o nosso objeto, acrescentaremos a esta análise da letra o fato deste poema ter sido musicado por Tavinho Moura, tentando apreender o motivo e alcance desta escolha.

Do título, temos a clara referência a cidade natal de Drummond, Itabira, e a palavra que a antecede “confidências” que exprime uma espécie de revelação de memórias ou sentimentos íntimos do poeta itabirano. E já neste título consta a primeira diferença com o texto original, haja vista que “confidências” é grafada no plural, enquanto no poema está no singular.

Destacamos aqui o fato de Itabira ter se constituído desde há muito, epicentro de disputa, calcada no interesse econômico internacional, pela exploração ferrífera. Disputa esta que resulta, conforme Wisnik (2018), na criação da Companhia Vale do Rio Doce, 1942, com fins de exploração e exportação do minério de Itabira, o que trouxe consequências severas para esta cidade e refletiu nos escritos de Drummond, numa evidência clara da influência histórica e econômica em sua obra.

Neste sentido, podemos entender *Confidências do Itabirano* como uma espécie de texto memorialístico, com forte presença de memórias afetivas e ainda de acordo com Wisnik (2018), diante da percepção do impacto da mineração na transformação geológica, ecológica e sociocultural do espaço territorial concreto e afetivo do poeta. Pode ainda ser compreendido como uma crítica ao capitalismo e a exploração dele resultante.

Nos dois primeiros versos, temos dada a origem do eu-lírico que viveu e nasceu em Itabira. Destaca-se o fato dos verbos estarem no pretérito perfeito o que deixa Itabira em um passado distante que não se apresenta tal qual era, no presente vivido. No terceiro verso, o sujeito da canção justifica seu jeito triste, orgulhoso e de ferro pelo fato de ter nascido em Itabira, concebida então como delimitadora de seu jeito de ser no mundo. O destaque para a expressão “de ferro” se dá, já nesta primeira estrofe, no sentido de trazer à tona a questão da mineração, que é reforçada nas duas próximas estrofes quando diz que há grande porcentagem de ferro nas calçadas e nas almas, ou seja, o ferro entranhado na cidade material, mas também no ser. O último verso acrescenta à presença do ferro, o alheamento em relação ao que na vida é “porosidade” e “comunicação”, onde a palavra porosidade parece contrastar com o ferro, dadas as propriedades do que é poroso e a solidez do que é de ferro e a palavra comunicação parece referir-se ao próprio texto do poema, através do qual se pretende uma comunicação.

Na segunda estrofe há a exposição da “herança itabirana” que o eu-lírico traz consigo, em sua personalidade e na configuração de seus desejos como a vontade de amar que o paralisa, as noites brancas que podem ser entendidas como noites passadas “em claro” por um sujeito insone, solitário (“sem mulheres”) e sem perspectivas em relação ao futuro (“sem horizontes”). A própria Itabira parece estar sem horizontes, haja vista o caráter predatório da exploração mineral que visa um desenvolvimento que não se verificará na Itabira deteriorada. O último verso que fala da “doce herança itabirana” permite compreender que aquele tempo vivido – com todas as experiências humanas e materiais imbricadas – já se encontra, no momento dessas confidências, em um passado já consumado, embora não totalmente superado.

Na terceira estrofe, o eu-lírico apresenta prendas ou presentes diversos trazidos de Itabira. Há no primeiro verso desta estrofe outra divergência em relação ao texto original, haja

vista que a palavra que no poema de Drummond está grafada como “ora”, na letra da canção contida no encarte do CD, está como “hora”. Ainda que considerando que na primeira, advérbio de tempo, está embutida a ideia de “neste momento”, “agora” ou “por enquanto” e na segunda, grafada com “h” referir-se a tempo, essa diferença não nos parece provocar maiores problemas na compreensão do que se pretende dizer, neste caso. Soma-se a isto o fato de que, de acordo com Tavinho Moura, esta diferença se deu por um erro cometido pela pessoa que digitou a letra que consta no encarte.⁷⁶ Voltando às prendas, a primeira prenda é o “São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval”, sendo Alfredo Duval, de acordo com Wisnik (2018), um artesão popular mestiço, criativo e anarquista com quem Drummond manteve uma cumplicidade de origem e para ele, tornou-se uma importante referência.

E note que a escultura de Alfredo Duval trazida como prenda é o “São Benedito”, santo africano, objeto de devoção de negros. A segunda prenda é um “couro de anta” que “estendido no sofá da sala de vistas” traz à tona, lembrança de um tempo vivido em Itabira. A terceira prenda é constituída pelo orgulho que contrasta com a cabeça baixa do eu-lírico, contraste que pode ser compreendido como mistura de altivez e autoquestionamento. De forma geral vemos, nesta estrofe, uma enumeração de coisas que parecem sem utilidade, mas que são carregadas de valor afetivo e que são reveladoras de uma dor nostálgica sofrida pelo sujeito da canção. Relíquias de um passado vivido. Destacamos aqui que na versão original havia entre o segundo e terceiro verso, ou seja, entre o “São Benedito” e o “couro de anta”, uma outra prenda que era assim apresentada “uma pedra de ferro, futuro aço do Brasil”, verso que conforme Wisnik (2018, p. 103), “depois de constar na primeira reedição de *Sentimento do Mundo*, incluído no volume *Poesias*, 1942” foi suprimida na edição de *Poesia até agora*, de 1948, “continuando omitida em novas edições, antologia e coletâneas”. Ainda segundo Wisnik (2018, p. 103), este fato se deu provocado pela ideia de beneficiamento do minério extraído de Itabira acontecer em território nacional transformando se, pois, no “futuro aço do Brasil”, ter sido descartada quando “a hematita de Itabira passou a seguir diretamente para o mercado internacional em estado bruto”.

Na quarta e última estrofe é apresentado o lugar social ocupado pelo eu-lírico na atualidade. Ele é um funcionário público, posição que contrasta com o lugar que ocupava no passado quando tinha ouro, gado e fazendas. E por fim, nos últimos versos, a declaração de que Itabira hoje não passa de uma fotografia na parede, ou seja, não existe mais tal qual se apresenta em sua memória, estando hoje transfigurada pela exploração mineral. A Itabira da memória

⁷⁶ Este apontamento foi feito através de e-mail enviado por Tavinho Moura à autora, em 21 de dezembro de 2020, quando da revisão final do texto.

afetiva só existe na fotografia e por meio destas – memória e fotografia – se cristaliza. E para o eu-lírico isso é motivo de dor. Há aí, num só tempo, o aceno ao passado e a convergência deste com o presente.

Trazendo toda temática levantada para o poema musicado e gravado em 2014, ou seja, setenta e cinco anos após sua primeira publicação, entendemos isso como um esforço de Tavinho Moura de trazer à tona uma espécie de alerta, tal qual acontecia na concepção do poema por parte de Drummond, no que se refere à degradação ambiental e humana provocada pela mineração em Minas Gerais, numa demonstração de que essa temática que perpassou mais de meio século, segue tragicamente atualizada de forma ainda mais latente na data em que nos debruçamos sobre este texto, haja vista as tragédias ocorridas em Mariana e Brumadinho, com os rompimentos das barragens da Vale, em 2015 e 2019, respectivamente, com consequências, ambientais, materiais e humanas incalculáveis. Itabira representaria todo o estado de Minas que segue explorado pela mesma Vale do Rio Doce, e do ouro, gado e fazendas restam memórias afetivas e fotografias em paredes físicas e imaginadas.

Importa-nos a esta altura do trabalho, e neste ponto específico, refletir acerca do reconhecimento do próprio Wisnik, quando de sua visita à Itabira que resultou no livro supracitado, da existência de um “espírito do lugar” que, a nosso ver, tem o mesmo ponto de partida da ideia da “mineiridade”, pois em ambos, o espaço conta. Contudo, isso não permite dizer que são a mesma coisa. Wisnik (2018, p. 29-33) diz que chegar àquele lugar possibilita sentir o impacto da geologia e da história acopladas e acrescenta que algumas horas em Itabira permitia compreender a força impositiva do lugar sobre o sujeito que ali nascia, marca associada a uma paisagem visual que ecoava numa paisagem sonora abismada pelo sentimento do tempo. Chama a atenção para uma “aura não verbal do vivido”. Wisnik (2018, p. 71) ainda fala da existência de um lugar magnético, constituinte de uma consciência social e telúrica de cujo interior não é possível sair. Reafirma o impacto do lugar, cuja “paisagem nos envolve, a topografia nos engole e a circunstância nos atinge diretamente”, lugar onde tudo assume uma “escala relativa à medida do corpo”, lugar onde o “visível e o vivido, como paisagem, como história verídica ou não, projetados dali, de lá, alimentam essa entidade material e imaterial”, uma entidade que trata-se de um “composto da topologia, dos elos entre as coisas e os viventes dimensionados no espaço e no tempo, dos embates que se mostram e que se escondem na paisagem, e das ficções reais que a povoam”. Reafirmamos que essa enunciação do espírito do lugar se afasta do estereótipo da mineiridade, ainda que Wisnik (2018, p. 205) reconheça a existência de uma “mineiridade congênita da conversação fantástica, sem palavras, entre estátuas e montanhas, em que nada menos que o universo está em causa”. Neste caso, o que o

autor está chamando de mineiridade é o próprio espírito do lugar de Itabira, e o uso dessa expressão parece ter se dado pelo fato do autor não estar atento e nem interessado nas questões relativas à construção mítica da ideia de mineiridade.

Passada essa explanação sobre a “mineiridade” percebida *in loco*, por Wisnik, compreendemos esse poema/canção como expressão do mito da mineiridade no sentido do aceno ao passado, da negação da exploração capitalista tal como se deu em Itabira, ainda que a modernidade não seja totalmente rejeitada, mas entendida como possibilidade de coexistência harmônica com as coisas caras do passado e as tradições ainda que inventadas. Há a defesa dos melhores aspectos da modernidade que não promoveria a devassa extrativista nas montanhas de Minas que é promovida até hoje. A reafirmação do lugar simbólico é apresentada com reservado orgulho.

A paisagem sonora permite uma viagem onírica a um passado que ainda que não vivido, provoca no ouvinte sensível uma espécie de nostalgia, ativado pela evidenciação de memórias involuntárias que repercutem em conteúdos intensos, que estão além da vivência experimentada. As memórias do eu-lírico tornam-se memórias coletivas que alcançam o inconsciente de quem o escuta.

2.4.4 – Peixe Vivo

De autoria de Tavinho Moura e Fernando Brant, *Peixe Vivo* traz em sua letra:

Como pode um peixe vivo
Viver fora da água fria

Um peixe vivo
Não só viveria, zombaria
De todos que não sabem
De sapo e perereca
De todos que não sabem
Desta festa
Que é viver no lodo
Lambendo a porcaria
De todos que não sabem
Da alegria, desta lama fria,
Cheirando pra daná
Cheirando pra daná
E eu sou um peixe
Um peixe vivo

Não só viveria, zombaria. (MOURA; BRANT, In: MOURA, 2014)

Trata-se de uma regravação de uma canção que foi gravada no segundo LP de Tavinho Moura, com título homônimo do artista, gravado em 1980, pela RCA.

Peixe Vivo é homônima de uma cantiga popular recolhida por Câmara Cascudo (2000, p. 406). Constituinte do folclore mineiro, mais precisamente da região de Diamantina. Na versão ora apresentada por Tavinho e Brant há alteração na letra. A primeira estrofe é idêntica à canção de tradição oral e remete ao caráter lúdico da mesma. Percepção que é reforçada na estrofe seguinte, onde a presença de trocadilhos, repetições, além da alusão à vida de animais com comparações à vida humana, fazem da canção uma brincadeira. O eu-lírico se apresenta como um peixe vivo que não só viveria fora da água fria, como também zombaria de todos que não sabem dessa suposta possibilidade de viver no lodo, lambendo porcaria, “cheirando pra daná”. Se considerarmos no fato de que a canção foi composta num contexto de Ditadura Militar (1980), o significado da mesma pode ser pensado no sentido de afronta ou zombaria em relação àquele estado de coisas. O peixe seria a pessoa ou artista que mesmo sofrendo a censura, como um peixe privado da água, teimaria em viver e ainda zombaria de quem não compreendesse a possibilidade de resistência. E a zombaria se dá pela própria canção que, à primeira vista, passaria como folclore, mas que modificada a segunda parte da mesma, passa o recado da lama fétida em que vive, sendo esta, a própria ditadura e o cerceamento de direitos e liberdades que impõe. Contudo, essa linha interpretativa cai por terra, quando Tavinho referindo-se a esta canção, diz que ela teria sido feita, num primeiro momento, para compor um musical infantil idealizado por Tavinho e que seria intitulado de *A Lenda do Peixe Vivo*, mas que acabou não se concretizando. Mas ainda assim também pode haver uma associação relativa às formas de dominação mais difusas, algo que está sempre presente na cultura popular, porque afinal, o popular nunca é dominante, e os autores estão afinados com isso.

Uma questão histórica que nos parece pertinente no estudo desta canção consiste no fato de que a canção *Peixe Vivo*, na forma apresentada na tradição oral, constitui, de acordo com João Picolin (1955), uma das marcas do ex-presidente Juscelino Kubitschek, que por onde passava era saudado com essa canção. Fato que parece se justificar pela origem de Juscelino, que é de Diamantina, local onde *Peixe Vivo* tem grande destaque, existindo ainda hoje, inclusive, um grupo de seresteiros com este mesmo nome.⁷⁷

O fato desta canção de 1980 ser regravada em 2014 não nos parece sem propósito, haja vista que o álbum *Minhas Canções Inacabadas*, ainda que traga canções inéditas, junta a estas, outras faixas que marcam a trajetória musical de Tavinho Moura, como a canção *Corte Palavra*

⁷⁷ Ver: <http://diamantina.mg.gov.br/wp-content/uploads/2015/05/LEI-N---3841-DE-10-DE-JANEIRO-DE-2014-Declara-de-Utilidade-P-blica-a-Associa---o-dos-Seresteiros-do-Grupo-de-Seresta-Peixe-Vivo.pdf>

que trata do grupo composto por Tavinho e do qual já falamos anteriormente, da citação na mesma canção do *Clube da Esquina*, parte importante em sua história. Há ainda a canção *Dói Dói Coração* que constitui uma canção que foi executada na trilha realizada por Tavinho, do *Cabaret Mineiro*, pelos Marujos de Montes Claros. Há a canção *Como Vai Minha Aldeia*, aquela que o projetou no Festival de 1969 – do qual também já falamos – e que está e é homônima do seu primeiro LP. Destacamos, à propósito, a presença que vem desde o primeiro LP, de canções de tradição oral tais como esta *Peixe Vivo*, bem como algumas de suas principais influências na música e na literatura como Noel Rosa, Villa-Lobos e Drummond. *Minhas Canções Inacabadas*, parece um mini inventário de uma obra que ainda está por se fazer.

O possível diálogo com a mineiridade poderia se dar pela atualização de uma canção do folclore mineiro já no século XXI. Embora isso possa ter se dado de forma natural pela origem do artista e todas as influências e gostos desenvolvidos por seu entorno. A paisagem sonora é lúdica e debochada.

Depois de *Minhas Canções Inacabadas*, Tavinho gravou um CD de viola, *Beira da Linha*, em 2015 e em 2017 lançou *Anjo na Varanda*, ambos pela gravadora Dubas.

2.5 – Considerações gerais dos álbuns e canções

Do apanhado geral dos álbuns e canções aqui abordados, temos a consciência de que vários aspectos de cada canção não foram considerados, não por negligência, mas por buscar atender critérios próprios para efetivação desta pesquisa. Isso também decorre da própria polissemia de cada canção, do fato da intenção do (s) criador (es) interagirem necessária e constantemente com outros processos culturais e seus receptores, além da subjetividade contida em cada obra. Nosso exercício de estudo das canções se deu com o cuidado de não forjarmos a qualquer custo uma espécie de “entidade” consideravelmente apartada das intenções do(s) autor(es), mas buscamos tratá-las a partir dos sentimentos e sentidos que desencadeiam. Assumimos a nossa incompletude, mas para os nossos propósitos, conseguimos atestar que temos ao longo dos anos, na obra de Tavinho Moura, a recorrente presença de temas e/ou elementos que nos remetem às Minas Gerais, através da abordagem de signos e símbolos de sua história, da memória em torno do estado e sua gente, de parte de sua cultura popular e religiosidade. Identificamos quatro blocos temáticos recorrentes no repertório de Tavinho Moura. São estes: Nostalgia; Fé, folclore e negros; Inconfidência Mineira e Tiradentes; Indígenas. Mas ressaltamos que embora tenhamos elaborado essa divisão, esses blocos são

muitas vezes inter-relacionados, podendo haver em uma única canção, a presença de mais de um deles.

Da presença constante de motivos nostálgicos, religiosos (e nestes, estão inseridos os folclóricos), históricos e em alguma medida étnicos, percebemos uma espécie de ancoragem histórico-geográfica que aproxima sua produção do povo e suas manifestações já estabelecidas na cultura. E essa aproximação se dá não apenas pelas letras, mas também pela melodia, pela harmonia, pelos instrumentos e arranjos escolhidos.

Através das dezesseis canções utilizadas, buscamos apresentar as temáticas, captar elementos de uma cultura popular, sobretudo mineira, e estabelecer relações a cada canção, entre paisagem sonora produzida e/ou influenciadora, a mineiridade e a geograficidade. A propósito, consideramos que estes três conceitos – paisagem sonora, mineiridade e geograficidade – são intercambiáveis e de difícil dissociação. E ainda, que fazem parte – mas de forma alguma é o todo – do universo cultural do artista que estudamos. Conscientes da impossibilidade de estabelecermos uma relação sempre direta entre as canções e a realidade ou contexto do artista, consideramos o fato de que em alguma medida, sua produção é perpassada por ela. Procuramos não perder de vista a complexidade de que tudo que acontece no humano vem de muitas relações e inter-relações. Percebemos a partir do repertório de Tavinho Moura, e mais especificamente através das canções aqui tratadas, que sua obra contém uma coerência que é mantida ao longo dos anos. Há nela uma mineiridade que é perpassada pela geograficidade e pelas paisagens sonoras que circundam o artista desde muito cedo. E ele acaba por condensar todo um caldo cultural específico, aglutinando a este outras tantas influências e experiências num trabalho que resulta em músicas e canções que são elas próprias, paisagens sonoras que remontam ao lugar Minas Gerais.

Capítulo 3

Inconfidências Gerais

Tavinho Moura é um inventor de harmonias, um solitário fazedor de canções que namoram eternamente com a beleza. Seu caminhar é único e nada tem a ver com o percurso da moda, como o fácil e pouco inteligente rumo dado pelo mercado e seus porta-vozes. O compromisso dele é com a música e aqui ele é mestre. Ele sabe de forma e conteúdo, viaja o universo dos sons e abre nossa sensibilidade para a surpresa, o inesperado que arrepiam. Tavinho Moura é garantia de qualidade, é confirmação da certeza de que a música popular que se faz no Brasil segue seu destino, apesar das pedras que a indústria e os insensíveis lhe colocam no caminho. (BRANT, apud FERREIRA, 1999, p. 40)

Obviamente, a trajetória artística de Tavinho esteve registrada nas páginas de revistas, jornais, suplementos, em formatos físicos e digitais. Nestes registros continham, além de críticas, anúncios de shows, referências às participações em álbuns ou shows de outros artistas, às trilhas sonoras que realizou para filmes, além de suas participações como assistente de direção e ator em alguns desses filmes, bem como as premiações recebidas. Neste capítulo, intentamos apresentar, ainda que parcialmente, a repercussão da obra desse artista ao longo dos anos, dando destaque ao que saiu nos jornais: *Estado de Minas*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, com vistas a apresentar um panorama dos registros acerca do mesmo, ao longo de sua carreira, destacando se houve ou não o uso do discurso da mineiridade para justificar sua produção ou caracterizá-la. Em alguns momentos, lançaremos mão de outros meios, digitais e impressos, mas de forma esporádica e em menor número.

Destacamos que não nos restringiremos às matérias relacionadas aos álbuns aqui parcialmente tratados, mas a toda a carreira artística de Tavinho, trazendo elementos que abordam seus álbuns – de canções e instrumentais de viola –, as trilhas sonoras produzidas para cinema e também os livros. Para evitar repetições dos nomes dos jornais, adotaremos as siglas EM para o *Estado de Minas*, ESP, *O Estado de S. Paulo* e JB para *Jornal do Brasil*. A segunda parte do capítulo, será balizada por entrevistas do Tavinho concedidas em momentos diversos de sua carreira, quando foi lhe solicitado falar sobre sua obra. Temos a intenção de compreender de que mineiridade o artista se sente e é, por outros, apontado como portador.

3.1 – Tavinho Moura, por outros: recepção e crítica

Antes de trazer as críticas que encontramos nos jornais supracitados, importa-nos aqui falar, ainda que brevemente, do papel do crítico musical. Para tanto, recorremos a Nercolini

(2011, s. p.), para quem o crítico musical é um agente possuidor de conhecimentos gerais e específicos que toma uma posição e elabora uma construção narrativa e interpretativa “a partir de pressupostos valorativos, sobre os quais baseia seu ofício”. Ainda segundo este autor, o crítico acaba por exercer o papel de mediador entre criação, circulação e consumo, atuando ainda (entre outras funções) como “porta-voz oficioso da indústria cultural e dos artistas”. Ele é por fim, fonte de informação e especialista capaz de interferir no fomento e no debate que envolve a música, situá-la no tempo, no espaço e no mais específico campo musical, além de aproximar a obra/artista do público. Sua eficácia está também determinada por sua capacidade de consolidar nomes de artistas no campo musical. E ainda, segundo Braga (2006, p. 50) a crítica também comumente revela as marcas do lugar social de quem a faz, além de expor seus pontos de vistas a respeito do produto musical criticado. Dentre as críticas que apresentaremos acerca do trabalho de Tavinho Moura, destacamos a presença de alguns críticos cujos nomes ganharam elevado apreço e prestígio em seu meio, a exemplo de, entre outros, José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza.

O primeiro registro em jornal que encontramos de 1978, ano do lançamento do primeiro LP de Tavinho Moura, *Como Vai Minha Aldeia*, é de Anibal Pena (1978, p. 5), no EM, que ao falar sobre o álbum *Clube da Esquina n. 2*, de Milton Nascimento e Cia., também lançado naquele ano, diz que a “mineirice” do LP está em *Paixão e Fé*, de Tavinho Moura. Compreendemos a ideia propalada da mineiridade está contida na “mineirice” citada pelo autor, embora consideremos que o autor está lidando com a faceta mais óbvia da mineiridade, pois se analisarmos o *Clube da Esquina 2*, veremos que este está recheado de outras “mineirices”.

Já José Ramos Tinhorão (1978, p. 4), no JB, em reação ao primeiro LP de Tavinho Moura, apresenta um texto que chama atenção já pelo título: “Tavinho Moura faz inveja contando como vai sua aldeia”. Neste texto, o autor critica em sua introdução, a “despersonalização crescente das grandes metrópoles”, no Brasil, representadas por Rio de Janeiro e São Paulo, afirmando que, no campo da música popular, embora o alcance nacional parta dos grandes centros, é das pequenas cidades que vem a “verdadeira música brasileira de qualidade”. O autor aponta que enquanto Rio e São Paulo abdicam de suas estruturas lentamente, para seguir um modelo “burro norte-americano”, os pequenos centros conciliam o crescimento com formas de vida enriquecedoras que resulta na geração de uma elite cultural local, composta de escritores, músicos, artistas, poetas e intelectuais em geral. Desta forma, as cidades menores comportam entre seus habitantes “gente com conteúdo humano suficiente não apenas para produzir criações humanamente ricas, para aplaudir e compreender manifestações artísticas carregadas dessa riqueza”, de maneira que o “ponto de ruptura cultural não chega a

ser atingido”, o que possibilita uma realidade muito rica pelo “contraste entre as muitas manifestações coexistentes”. Ele aponta o LP de estreia de Tavinho como um retrato desse estado de coisas. E continua:

[...] **Resistindo** bravamente à tentação de tornar-se “internacional” (o que tem feito o equívoco e o ridículo de tantos músicos e compositores a nível universitário no Brasil, desde a época da bossa nova), Tavinho Moura [...] revela a coragem de um trabalho impregnado de **cor local**, mas absolutamente **nacional**, na medida em que incorpora uma realidade comum a todas as cidades do interior brasileiro, onde o urbano continua em tantos pontos ligados ao rural. Essa liberdade de mostrar-se **mineiramente** brasileiro, sem o menor complexo de inferioridade cultural em face das modas internacionais, permite a Tavinho Moura incluir lado a lado, entre as faixas do seu LP, bolerões de cabaré [...] músicas de brincadeira de rua [...] adaptações ou até simples reproduções de peças do folclore [...] modinhas [...] (TINHORÃO, 1978, p. 4, negrito nosso)

Tinhorão (1978, p. 4) conclui seu texto dizendo que Tavinho ainda que não seja um grande cantor, “o que no seu caso não importa”, dá bem, através do LP, o seu recado e acrescenta que a julgar “pelas belezas e humanidade do que canta, sua aldeia vai bem melhor do que estas pobres grandes cidades, que a mentira de desenvolvimento irracional condena a crescer no sentido do esmagamento daqueles que deveria abrigar”.

Nota-se, nas palavras de Tinhorão, considerado apreço ao trabalho apresentado por Tavinho Moura, a começar pelo título escolhido para a matéria, onde fica implícita uma exaltação do trabalho realizado por Tavinho, revelador que seria de uma aldeia invejada. Vemos ao longo do texto, que este sentimento de inveja se dá pelo fato de Tavinho trazer em seu LP, marcas de suas influências, pautadas na cultura popular imaculada pelos estrangeirismos que àquela altura já tomavam conta das produções musicais dos grandes centros. As ideias expostas por Tinhorão corroboram com as críticas que este autor desenvolveu ao longo de sua carreira de crítico e escritor, em relação à internacionalização da música brasileira, que a seu ver, deveria voltar-se para suas raízes. Numa primeira leitura, e sem saber da corrente de pensamento do Tinhorão⁷⁸, poderia se pensar que esse apelo à tradição sem grande ou nenhuma (como se fosse possível) interferência externa se referisse mesmo ao discurso da mineiridade, como vimos, também avesso à influência do moderno, como preservação de tradições próprias e intocadas.

⁷⁸ Segundo Luísa Lamarão (2010, p. 270), “Convicto em sua postura marxista, [Tinhorão] enxergava a cultura como reflexo da sociedade de classes. As teses de Marx eram usadas por ele como elemento propulsor da cultura popular (operária/camponesa) – esta representando a “autenticidade” do Brasil. A luta se daria no campo cultural: as armas seriam a cultura regional intocada, como um escudo contra valores externos, que estariam deturpando o país”.

Porém, pensamos se tratar apenas de ideias que, em alguma medida, corroboram-se e se complementam. Na citação que apontamos acima, chamamos a atenção para as palavras/expressões “resistindo”, “cor local”, “nacional”, “mineiramente brasileiro”, que consideramos revelarem o que é posto na mineiridade ao passo que nos remetem às ideias de insubmissão, identidade, e de Minas como síntese do Brasil.

Em texto veiculado no EM (1978, p. 5), intitulado “Tavinho no Natal”, sem autoria indicada, há o anúncio do lançamento oficial do LP *Como Vai Minha Aldeia*, na noite de Natal de 1978, em Belo Horizonte, diz que o espetáculo mostra a música de Tavinho e sua turma que inclui “Minas, Noel, Milton Nascimento, Villa Lobos, Guimarães Rosa, Cartola, serestas de ontem e de hoje, a cidade antiga, a cidade esmagada, o povo triste e alegre, a metrópole e o sertão, o eterno e o novo”. Diz se tratar de um espetáculo para quem gosta da “boa música brasileira atual” e acrescenta:

Considerado um dos melhores instrumentistas e compositores atuais brasileiros, o mineiro **montes-clarense** Tavinho Moura fez o seu disco como se estivesse fazendo um retorno à sua terra natal, ao sertão, aos arraiais, com suas folias reinados, violeiros e cantadores e os casos que contam em noite de lua cheia. Só que não fica apenas nisso. **Minas** não é só sertão. É também **cidades históricas, o progresso chegando e a cidade grande que se chama Belo Horizonte** [...] (ESTADO DE MINAS, 1978, p. 5, negrito nosso)

Note que há no texto, o recorrente contraste representado ou sintetizado por Tavinho que transitaria entre o antigo e o moderno, a metrópole e o sertão, as cidades históricas e a cidade grande. E chamou-nos a atenção o erro cometido pelo(a) autor(a) quanto à origem de Tavinho que como vimos, é de Juiz de Fora, Zona da Mata Mineira, a Sudeste de Minas e no texto é apresentado como norte-mineiro da cidade de Montes Claros. Esse deslize, nos parece, pode ser explicado pela proximidade, já naquele período, existente entre Tavinho e o Norte de Minas, e pela presença neste seu primeiro LP, de canções oriundas/colhidas naquela região como, por exemplo, as que tratamos no segundo capítulo deste trabalho: *O Trem Tá Feio* e *Calix Bento*.

O (a) autor (a) segue dizendo que embora muitos apontem esse primeiro disco como autobiográfico, considera que não seja apenas de uma vida – do Tavinho – mas de tudo que ele sentiu através da lembrança e dos casos dos outros a contar, que vai desde a folia de reis a um tango estilizado e lembrando o Montanhês, onde há também calangos de Minas, bem como boleros. De forma que não haveria melhor lugar para lançá-lo senão em Belo Horizonte, a “aldeia” do Tavinho. Neste sentido, cita o próprio artista que diz que estava iniciando a

divulgação do trabalho e que a escolha de Minas como base foi proposital, haja vista que toda a estrutura do LP gira em torno de Minas e sua gente, de forma que tinha que ser Belo Horizonte, o primeiro lugar.

Otacílio Lage (1978, p. 5), EM, parece utilizar do aparato da mineiridade ao se referir ao primeiro LP de Tavinho, no qual, segundo ele, o artista demonstra preocupação “com as coisas dos homens” e mostra sua “mágoa pela decadência visual” de Belo Horizonte “que de aldeia ela tem muito ainda”. Entendemos essa “decadência” como a degradação ou desfiguração da cidade advindas com o progresso ou modernização da mesma, a mesma modernização atacada pelo discurso da mineiridade conforme expomos no primeiro capítulo, ao passo que a ideia dos elementos da aldeia ali ainda preservados, como demonstração do apreço ao antigo modo de existência da cidade. Acrescenta-se ainda a essa “mineiridade presente” a indicação de que o álbum era “digno dos mineiros, próprio para o mineiro e suas raízes”, como que afirmando uma unidade inerente aos gostos e apreços daquele povo. Notamos que Lage se mostra antimoderno, numa defesa da preservação do tradicional em Belo Horizonte.

Em “Tavinho Moura canta nossa aldeia”, texto veiculado no EM (1979, p. 6), de autoria desconhecida, aparece a citação de uma crítica ao LP *Como Vai Minha Aldeia*, realizada pelo crítico e pesquisador de música brasileira, Sérgio Cabral que se referiu ao álbum com entusiasmo e para quem a unidade do mesmo é Minas Gerais, cuja grande presença se dá na forma e conteúdo. Não fica explícito no texto qualquer coisa que se refira à “mineiridade”, embora a ênfase dada às Minas nos pareça apontar para algo em torno desse discurso, como se houvesse algo naquele lugar do país que o diferisse em grande medida de outros pontos do território, talvez, a tal “essência”.

No EM, Mário Coutinho (1979, p. 8) ao realizar entrevista com Tavinho, prioriza temas ligados às trilhas sonoras por ele realizadas e destaca, em determinado ponto, que tanto nos filmes como em suas músicas e pesquisas musicais havia sempre uma temática rural e pergunta se ele conseguiria fazer uma música mais urbanizada, ao que Tavinho responde:

Tranquilamente. Existe este meu lado, que gosta de pesquisar músicas do interior mineiro, de cantar músicas que eu ouvia minha mãe cantar etc, e um lado urbano muito forte, cada vez mais lutando para se manifestar. E já está manifestando: “Dindilin”, “Montanhez Danças”, “Mauá de Baixo”, “Como Vai Minha Aldeia”. São músicas que eu acho que não têm nada de regional, no tema, na canção. (MOURA apud COUTINHO, 1979, p. 8)

Embora não haja em Coutinho qualquer apropriação do discurso da mineiridade, ao longo de todo o texto ele destaca a estreita relação de Tavinho com o interior mineiro ou com o aspecto “rural” da população mineira. Ao que Tavinho se defende ou se posiciona, conforme citação acima, quando diz que é capaz de manifestar em seu trabalho tanto o lado interiorano e todas as influências dele advindas com o que é urbano e acrescenta que algumas de suas canções “não têm nada de regional”. Notamos nessa passagem, seu esforço em demonstrar que produz música brasileira que está para além das fronteiras mineiras. Desta forma, ele parece tentar estabelecer uma distinção entre música regional e brasileira

Tinhorão (1979, p. 4), no JB, ao elogiar resultado do LP lançado pela RCA com o título *Fantásticos da Música Brasileira*, destaca a utilidade da “divulgação da boa música popular de caráter marcadamente brasileira”, cita Tavinho Moura neste *roll* de cantores e compositores, ao lado de Luiz Gonzaga (pai e filho), Cartola, Martinho da Vila, Banda Pau de Corda, Renato Teixeira, Beth Carvalho, Diana Pequeno, Miúcha & Bebel, Maria Creuza e Milton Nascimento. Termina o texto com uma pergunta crítica acerca de como será quando as gravadoras passarem a prestigiar o que chama de “bagulhos sonoros estilo submúsica nacional e estrangeira” tão divulgada pela televisão. Novamente, e seguindo uma característica de seus discursos em defesa da música brasileira, critica o estrangeirismo.

Em matéria intitulada “A música mineira e universal dos herdeiros do ‘Clube da Esquina’”, Zuza Homem de Mello (1980, p. 43), no ESP, realiza uma crítica aos recém-lançados discos próprios de Toninho Horta, Lô Borges e Beto Guedes, além de Tavinho Moura, apontados por ele como alguns dos herdeiros do *Clube da Esquina*. Tavinho já estava em seu segundo LP, intitulado *Tavinho Moura* e gravado pela RCA, quando Mello diz:

Tavinho Moura, o menos ligado efetivamente ao grupo, mantém o **mineirismo** de seu primeiro disco, na escolha das músicas – suas ou não – no tratamento, ora bem elaborado por Nivaldo Ornelas, ora muito simples, que se encontram em seu segundo LP [...] O trabalho mostra suas cada vez mais **fortes tendências**, já reveladas quando, com Milton, adaptou Calix Bento do **folclore**. Agora ele repete o mesmo procedimento (na marujada Peixinhos do Mar), além de voltar a cantar o compositor de Montes Claros, Zezinho da Viola, que ele descobriu, dando assim, a forma final ao disco, e marcando seus pontos altos. Pode se alegar que ele também não seja efetivamente um cantor, mas para o tipo de música onde atua (e nisso, seu grande mérito, o de uma clara noção da área musical propícia para seu trabalho), sua voz é inegavelmente tão eficaz quanto convincente. Basta ouvi-lo por menos de dois minutos na curta faixa Um Sonho, de Godofredo Guedes, pai de Beto Guedes. (MELLO, 1980, p. 43, negrito nosso)

Nota-se que, de forma geral, há nas palavras de Mello uma crítica positiva aos trabalhos de Tavinho, além do reconhecimento já neste segundo LP, da existência do elemento folclórico, regional e popular como norteador do trabalho do artista. Chamamos a atenção para o uso da palavra “mineirismo” e não “mineiridade” quando qualifica a obra analisada. Contudo, nos dicionários, estas palavras são apresentadas como sinônimas, contendo, por exemplo, conforme Rosana Trevisan (2015, s. p.) o significado de qualidade ou caráter próprio de quem ou do que é mineiro ou quem tem grande afinidade a tudo que se relaciona à Minas. Todavia, convém destacar que o título da matéria apresenta o trabalho realizado por Tavinho e demais músicos citados, como mineiro e universal. Portanto, o adjetivo mineiro aqui não constitui um delimitador da obra que ultrapassa, não apenas os limites regionais, mas também nacionais.

Neste mesmo ano, no JB, Tinhorão (1980, p. 7) defende a valorização dos sons regionais em detrimento do “som universal”, resultante de uma “interesseira teoria econômica-política-imperialista” e aponta o LP *Tavinho Moura* – ao lado de outros dois discos: *Sócrates*, do jogador e Dr. Sócrates e o compacto duplo de Luiz Gonzaga – como forma de encarar o processo de criação com caráter reconhecidamente brasileiro. Embora no decorrer do texto, Tinhorão faça duras críticas à presença da bateria em algumas faixas do disco que, em sua visão, nada tinha a ver com o “espírito do trabalho”, destaca que Tavinho, com o “charme da sua figura de moço fino de Belo Horizonte” chama a atenção para a viola mineira, através da evidência dada no disco, aos trabalhos do violeiro de Montes Claros, Zezinho da Viola e reafirma sua “proposta de apego às matrizes de criação do povo de sua região, reaparecendo em um disco que o credita como o criador mais autenticamente mineiro do seu grupo”, referindo-se ao *Clube da Esquina*. Há, uma vez mais, na fala de Tinhorão, a aversão ao estrangeirismo que estaria de acordo com a mineiridade ao passo que como já foi apontado aqui, era avessa à modernidade, e desta podemos subentender o estrangeirismo. Chamamos a atenção para a caracterização de Tavinho como “autenticamente mineiro”, onde acreditamos saltar aos olhos a influência do mito da mineiridade em sua fala, haja vista que o adjetivo autêntico associado ao mineiro, nos remete ao mineiro caracterizado naquele discurso essencialista que confere características inerentes a todo ser tipicamente ou “autenticamente” mineiro. Portanto, compreendemos que Tinhorão, neste ponto, enquadra Tavinho Moura e seus gostos/opções artísticas dentro de algo que seria esperado, na mesma medida que seria natural, a um mineiro.

No mesmo JB e na mesma página do texto de Tinhorão, Tárik de Souza (1980, p. 7) também apresenta sua crítica ao LP *Tavinho Moura* que, para ele, num momento em que se assistia a acomodação do produto musical dos sertões e as grandes cidades, num intercruzamento de influências, Tavinho Moura “embrenha-se com maior afincamento em suas raízes

mineiras”, dando preferência à simplicidade e dispensando o “idioma instrumental urbanizado (órgão Honner, sax soprano, guitarra) para propagar sua mensagem dos ‘cabarés mineiros’, quem sabe, para o mundo”. Ainda que persista o esforço de sempre situar Tavinho e seu trabalho em terras mineiras e às raízes de seu povo, compreendemos a crítica realizada por Tárík de Souza, como positiva embora embrenhada do discurso da mineiridade quando faz menção ao trabalho de preservação, por parte de Tavinho, de suas raízes, compreendidas aqui na expressão da cultura popular de tradição oral preservada ou defendida de influências externas. Percepção que pode ser reforçada pelo título dado à matéria: “O novo regionalismo musical”, que por si só, confere ao trabalho de Tavinho o caráter regionalista, sendo o adjetivo “novo” apropriado no sentido de alertar que esse “regionalismo” pode ou tende a se fazer “universal” e tem tinturas modernas.

Ao tratar do LP *Cabaret Mineiro*, trilha como já dissemos, de filme homônimo, de Carlos Alberto Prates Correia, Carlos Felipe (1981, p. 5), em matéria intitulada “Em Cabaret Mineiro, a música das Gerais”, no EM, diz que Tavinho retorna a suas origens “montes clarenses” e se inspira no folclore e conclui que o disco, como o filme, merece “aplausos gerais” pois “é música nossa que estamos ouvindo”. Uma vez mais, Tavinho Moura é erroneamente considerado montes-clarense e não juiz-forano, embora a crítica seja positiva e afirmadora do retorno às raízes, ou esse olhar para dentro, já como característica marcante na obra de Tavinho. Contudo, não nos parece haver explícita nesta crítica qualquer referência ao discurso da mineiridade, embora este apareça como pano de fundo e o autor escreva de Minas, em um jornal mineiro – *Estado de Minas* – e se refira à música de Tavinho como “nossa música”.

Também em relação à essa trilha, no texto “O excelente humor sensual da trilha de Cabaret Mineiro”, veiculado no jornal EM (1981, p 7), sem indicação de autoria, há a afirmação de que o trabalho que Tavinho realizou “adaptando músicas de domínio público, escrevendo outras, atuando como vocalista, instrumentista e como arranjador, deve lhe garantir o privilégio de ser o mais destacado músico de 81 até agora” e ainda acrescenta que o disco se transformou “numa obra de respeitável valor”. Novamente, estamos diante de uma crítica favorável ao trabalho de Tavinho, sem, no entanto, apropriar-se do mito da mineiridade para qualificá-lo e tampouco defini-lo, embora este apareça novamente como pano de fundo, ainda que mais difuso.

No texto “Tavinho Moura reflete em ‘Cabaret Mineiro’ a verdade musical do interior”, ainda em relação à trilha do *Cabaret Mineiro*, Tinhorão (1981, p. 2), no JB, compreende o trabalho de Tavinho como um ato de coragem, quando não de revolta, em um tempo que havia, para o autor, uma tendência a renegar a cultura local, atribuindo-a as características de pobre e

subdesenvolvida. Para o crítico, há em Tavinho a consciência da verdade histórica de que a despeito da TV, muitas cidades interioranas vivem o dia a dia urbano “de 50 anos atrás” – ou seja, de 1930 – bem como a significação nostálgica, embora atual que conferem a seu trabalho, tanto na escolha das músicas, como nos arranjos, adaptações e tratamento a elas destinados, seu principal mérito. Contudo, mais uma vez, Tinhorão critica a presença da bateria, novamente considerada inoportuna. Mas conclui que, para além de todas as virtudes, constituem mérito maior, “a pesquisa musical de Tavinho Moura ainda com a adaptação das composições de domínio público” e “a pouco lembrada existência de uma linha burlesca, satírica e sadiamente obscena da criação popular”, apresentado no álbum e que acabou tornando o LP impróprio até 18 anos, o que considera um fato engraçado. Como em outros momentos que apresentamos críticas realizadas por Tinhorão, acreditamos ser precipitado ou arriscado incorrer no fato óbvio de defesa de um estado de coisas, tidas como tradicionais, contra os modismos do estrangeirismo, ser aqui considerado sinal de utilização do discurso da mineiridade, por parte do crítico, para caracterizar a obra de Tavinho, embora saibamos das semelhanças entre o que prega Tinhorão e alguns autores da mineiridade, mas conscientes também das diferenças, cuja principal que podemos apontar constituir-se da ausência nas falas de Tinhorão, de uma defesa do que seria estritamente mineiro, haja vista que sua luta é pela defesa da música brasileira. Talvez não esteja no repertório de Tinhorão o mito da mineiridade propalado pelos intelectuais, conforme apontamos no primeiro capítulo, mas esse mito é difuso e pode atingir àqueles que não sabem de sua existência estruturada, e podem eles mesmos se passarem como propagadores do mito.

Em “Tavinho Moura: Um novo encontro com a arte popular mineira”, texto do JB (1982, p. 2), de autoria não revelada, Tavinho é apresentado como um “cantor e compositor das Gerais, para quem ser mineiro parece ser, antes de tudo, um traço de caráter”. Alguém que se diz “muito envolvido com o folclore mineiro” e que traz sempre em seu trabalho o que chama de “temática mineira”, onde ele consegue, em algumas ocasiões, musicar a “própria forma de viver ou o comportamento social do mineiro”. Ao se referir ao primeiro LP de Tavinho, este é apresentado como aquele em que ele canta a “beleza e humanidade de sua terra”. Neste texto é explícito o uso de elementos do mito da mineiridade para caracterizar a obra de Tavinho, na medida em que reafirma a existência de traços de caráter próprios da gente mineira e ainda do gosto que o artista, como todo mineiro – segundo o que prega a ideia da mineiridade – que tem forte apreço por falar de Minas e suas coisas.

No EM, Carlos Felipe (1982, p. 5), ao realizar a crítica ao LP *Engenho Trapizonga* (EMI-Odeon), diz que Tavinho:

[...] firma-se cada vez mais, como um autêntico cultor de uma linha mineira de compor e de cantar. Enquanto muitos buscam a chamada linha universalista, deixando de lado a sua ligação com a terra e com seu povo, Tavinho se mantém cada vez mais universal, na medida em que a universalidade se mede exatamente pelo sentido simplista e integral das coisas. Uma cantiga de ninar não precisa de idiomas para ser entendida é uma dança do povo é universal em qualquer ponto. Tavinho está nesta, sem, no entanto, poder ser chamado de conservador ou parado no tempo. Em tudo ele acrescenta a sua criatividade, o seu modo de ver as coisas, a sua sensibilidade de artista e de poeta. E o resultado é mais outro belo disco de Tavinho Moura, ao seu estilo e espírito, um disco mineiro, brasileiro, universal. ” (FELIPE, 1982, p. 5)

Aqui, diferentemente do que foi apresentado no parágrafo anterior, há o reconhecimento do trabalho de Tavinho como universal, ainda que em sua caracterização sejam utilizados elementos da mineiridade, como a ligação com a terra e seu povo e até mesmo a percepção de que o artista não se apresenta como conservador ou parado no tempo, haja vista que não há, como dissemos no primeiro capítulo, no discurso da mineiridade, um negação total do que seria caracterizado como moderno, mas da defesa de que este não se constituísse um substitutivo do que era tradicional. E é exatamente disso que é tratado no texto, quando o autor situa Tavinho como aquele que, com reconhecida criatividade, atua no sentido de preservar o que seria próprio de uma cultura tradicional, como as cantigas de roda.

“Tavinho, quatro shows”, texto de autoria desconhecida veiculado no jornal O Estado de S. Paulo (1983, p. 23), trata-se do anúncio de uma sequência de quatro shows que Tavinho realizou no Centro Cultural São Paulo, naquele ano. Ao falar do repertório, é chamada a atenção para o fato de que Tavinho mostraria canções de seus quatro LPs, “todos envolvendo temas folclóricos”. Assim como em outros textos até aqui apresentados, novamente vemos a ênfase dada a um ponto já então considerado característico da obra de Tavinho: a temática folclórica recorrente em seus álbuns, embora não conste neste texto qualquer referência ao que é posto no discurso da mineiridade.

Também neste sentido, ao tratar do avanço lento e gradual da música mineira nos espaços musicais, Tárik de Souza (1984, p. 5), no JB, aponta Tavinho Moura como responsável por um trabalho de fôlego que pesquisa e recria o folclore, também sem alusão explícita a elementos da mitologia da mineiridade, mas a contendo com pano de fundo.

De autoria não revelada, o texto “Música mineira: ninguém mais quer pedir asilo no Rio”, veiculado no jornal EM (1984, p. 1), diz que apesar de Minas constituir o terceiro centro brasileiro, não tinha condições de garantir a permanência de seus artistas em seu solo – haja

vista que objetivando alguma ou maior projeção nacional, muitos iam para o eixo Rio-São Paulo – situação que começava a mudar a exemplo de Tavinho Moura que continuava em Minas. Para tanto destaca a importância do surgimento da Secretaria da Cultura que significaria maior incentivo, com a abertura de novos espaços para os artistas. Não há em nenhum momento do texto qualquer citação direta do conteúdo da mineiridade, mas o texto constitui uma defesa da possibilidade de permanência dos artistas mineiros em Minas com sua merecida projeção nacional, em detrimento dos deslocamentos que muitos faziam para o eixo Rio-São Paulo, a fim de angariar tal projeção o que muitas vezes, resultava em frustrações. O destaque dado à permanência de Tavinho nos parece bastante significativa no sentido de ele não ter se rendido ao que era considerado mais promissor para se conseguir reconhecimento e sucesso.

“Inconfidências mineiras”, de autoria desconhecida, veiculado no ESP (1987, p. 3), trata-se do anúncio da mostra de música mineira *Inconfidências Gerais – Canta Minas*, que aconteceu em 1987, no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, com ênfase dada à presença, no show, de herdeiros do *Clube da Esquina* – entre eles, Tavinho Moura. Há, de forma recorrente, no texto, a qualificação da música produzida pelos artistas citados, como mineira sem, contudo, transmitir, de forma explícita, qualquer ideia pertencente ao discurso da mineiridade, embora consideramos ainda injusta, no sentido da delimitação das fronteiras regionais para qualificar uma obra, já em outros momentos aqui abordados, apontada como música brasileira e até mesmo universal.

Contrariando esse engessamento conferido à obra de Tavinho, caracterizando-a como estritamente mineira, temos a matéria, no ESP, de Luís Giron (1987, p. 31) que trata da produção e distribuição por parte do *Grupo S. A. O Estado de S. Paulo* – como brindes⁷⁹ – de dois discos: *São Paulo, Uma Reportagem Sonora* e *Sampa, Sua Mais Completa Tradução*, ambos dirigidos ao público paulista, onde o primeiro traduziria características de São Paulo e o segundo traria uma visão geral do Estado, contendo uma amostra do que seria uma “cultura tipicamente paulista”. O autor aponta que ambos apresentavam, cada um a seu modo, o perfil do público do jornal *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde* e elenca entre as canções presentes nas obras, *O Trem Tá Feio*, de Tavinho Moura e Murilo Antunes que, no lado B do álbum *São Paulo, Uma Reportagem Sonora*, foi executada por Solange Maria e Adauto Santos. Portanto, ainda que, por alguns, apontada como marcadamente mineira, é curioso o fato de *O Trem Tá Feio* estar no repertório geral de música do interior, sem um destaque para Minas e no álbum em questão aparece como também representativa da cultura paulista e paulistana.

⁷⁹ Segundo a reportagem foram distribuídas mil cópias de cada disco para clientes especiais.

Acrescenta-se a este, o Agita Brasil, veiculado em ESP (1988, p. 2), anúncio de autoria desconhecida, do novo programa musical da *TV Manchete*, sob o comando de Tânia Alves e que, traria todo o ecletismo da música brasileira e entre os convidados para a estreia, aponta Tavinho Moura. Portanto, neste, há o reconhecimento da obra do artista como brasileira e não estritamente mineira e, tampouco, paulista. Como que num caminho tortuoso e sem consenso, Tárik de Souza (1990, p. 4) volta a referir-se a Tavinho como regionalista, ainda que sem qualquer citação da mineiridade em seu texto. Ainda que saibamos que dizer que uma música é regionalista não implica dizer que não seja brasileira, mas firmar muito isso, dá esse sentido mais limitado.

No *Jornal Zero Hora*, Arthur Faria (1990, s.p.) destaca que entre os artistas do carimbado *Clube da Esquina*, Tavinho Moura “sempre foi o menos badalado” e também “o menos pop” e, enquanto outros artistas daquele grupo – ele cita: Milton Nascimento, Wagner Tiso e Beto Guedes – foram se enveredando para caminhos cada vez mais distantes daquele do começo, Tavinho se fez cada vez mais mineiro e seu trabalho, cada vez mais enraizado. Ele apresenta palavras de Tavinho, nas quais diz que resolveu descobrir o que é a música de “(Minas) Geraes” e que levou a sério suas influências das orquestras mineiras e das folias de reis. O autor diz, então, que Tavinho correu o sertão, “ouve os violeiros mais lendários, os modinheiros mais líricos, fez serestas, fuliou nas festas de reis” e “foi para o mato, morou com Manuelzão – o lendário personagem (real) de Guimarães Rosa” e “até a honra de segurar o estandarte em marujadas teve”. Ainda para o autor, Tavinho ocupa uma posição, entre poucos, que pode se orgulhar de poder estar, igualmente à vontade, “tanto no *Golden Room* do Copacabana Palace, quanto numa cantoria qualquer por este Brasilzão de Deus”. E sobre a sofisticação das composições de Tavinho, acrescenta que ele faz uso das alterações de compasso, comumente reconhecidas como “quebradinhas” com “aura de naturalidade”, de forma que “quem não entende nada de música, acha belíssimo” e quem entende “não acredita no que há por trás da aparente simplicidade”. Nota-se nas palavras deste autor, o recurso da mineiridade na definição do mineiro Tavinho Moura, segundo ele, cada vez mais enraizado. Parece-nos também da mineiridade, a alegada sofisticação pareada com o que é simples do “Brasilzão de Deus”, ou seja, a manutenção de uma tradição, concomitante com uma modernização ou sofisticação que não a descaracterizaria, devido a atuação criativa do artista.

Já em 1991, temos novamente o nome de Tavinho, agora ao lado de Fernando Brant e Beto Guedes, atrelado ao *Clube da Esquina*, em “Três mineiros trazem o Clube da Esquina”, anúncio de autoria não indicada, veiculado no jornal ESP (1991, p.9), referente aos shows que aconteceram em São Paulo naquele ano: *Paixão e Fé*, de Tavinho e Brant e de lançamento do

álbum *Andaluz*, de Beto Guedes. O texto fala que o *Clube* estaria “representado a rigor” nos dois shows. Novamente é reforçada a importância do *Clube* na carreira de Tavinho, haja vista que passados já mais de dez anos desde a diluição do grupo e Tavinho já contando com seis LPs gravados em carreira individual, ainda tem seu nome atrelado ao mesmo. Isto nos parece justificável pelo fato das parcerias continuarem a existir entre seus membros, o que nos permite afirmar que o *Clube* não acaba como acontece com uma instituição burocrática. Nesse sentido, Tavinho (seu trabalho solo) é *Clube*.

No ESP, o crítico Mauro Dias (1994a, p. D10) ao tratar do lançamento do álbum *Caboclo D'Água*, fala do reconhecimento devido a Tavinho Moura, que é por ele apresentado como pesquisador da “música mineira de raiz”. Em suas palavras, o artista: “empenhou-se, desde sempre, em recolher a música mineira, sempre barroca, sempre elaborada, rica, sutil e – hoje em dia – esquecida”. Destaca que entre outros méritos, “o de resgatar linguagem, um mérito suficiente para muitos louvores”. Caracteriza o álbum *Engenho Trapizonga*, lançado há mais de uma década antes, como um trabalho precioso, resultante do “estudo de melodias e síncopes da música mineira” e se refere a Tavinho Moura como violonista de “muitos recursos e compositor inspirado”. E, ao tratar do novo álbum, fala que Tavinho voltou-se “ainda mais para dentro do quintal mineiro que estuda e interpreta”, recuperando o largo horizonte das Gerais com reconhecida qualidade melódica. Fala que “Tavinho vai cuidadosamente atualizando, sem descaracterizar, o tradicional, investigando para ele novas nuances”, “numa releitura que prima pela sutileza” e conclui o texto apontando *Caboclo D'Água* como “um dos discos mais bonitos lançados” em 1993. De forma muito positiva, o autor reconhece o valor da obra apresentada por Tavinho Moura e, de suas palavras, podemos verificar além da apresentação de Tavinho como pesquisador, que o artista é identificado como resgatador ou mantenedor de elementos de uma cultura tradicional de Minas, tal qual ela se apresenta, sem descaracterizações e da forma como é desejada pelos defensores da mineiridade. Ainda neste viés, em matéria que fala das carreiras individuais de artistas que faziam parte do *Clube da Esquina*, no ESP, Mauro Dias (1994b, p. D12) volta a falar de Tavinho no CD *Caboclo D'Água*, apontado como excelente trabalho que “mantem viva a musicalidade inerente às Gerais”. No mesmo jornal, Mauro Dias (1996, p. D2) aponta o trabalho de violeiro de Tavinho no álbum *Diodorado*, como referência, prestígio que é reforçado por sua participação no show, ocorrido em 1997, que resultou em CD, DVD documentário e livro, sob o título *Violeiros do Brasil*,⁸⁰

⁸⁰ TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. Fotos Angélica Del Nery. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008. (Série Projeto Memória Brasileira).

parte integrante da *Série Projeto Memória Brasileira*,⁸¹ que contou com a participação de um rico elenco de mestres na arte de tocar viola.⁸²

No JB, Teodomiro Braga (1996, p. 11) fala do hino alternativo do time de futebol *América Futebol Clube*, de Minas Gerais, realizado por Fernando Brant e Tavinho Moura, a exemplo de Lupicínio Rodrigues e Lamartine Babo⁸³ que também homenagearam seus clubes: *Grêmio* e *América* do Rio, mas nas palavras do autor com diferencial do caráter mais moderno da feitura da letra e da música. A exemplo disso refere-se ao fato de que na letra, Brant descartou um padrão dos hinos de futebol que requeriam o uso de palavras como tradição e glorioso, por exemplo. A canção foi lançada em 20 de agosto de 1996, por ocasião dos festejos de posse da nova diretoria do clube. Ainda que não se refira a algum álbum em específico do Tavinho, consideramos relevante apresentar essa ocorrência, no sentido mesmo de demonstrar que para além de qualquer imaginário ou mito da mineiridade, tratamos aqui de um artista mineiro que está envolvido com as coisas de seu estado, tal como acontece com outras pessoas de outros estados do país, e que expressa essa ligação em expressões corriqueiras como através da escolha de seu time do coração.

Luciana Julião (1997, p.2), no JB, fala do álbum *Conspiração dos Poetas*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, destacando já no início de seu texto, que este foi considerado pelo próprio Tavinho, o trabalho síntese de uma geração. O título da matéria é *Nova Conspiração Mineira*, o que nos passa a ideia de alusão a outra conspiração mineira, a da Inconfidência. Mas destaca no subtítulo que, na nova conspiração, os artistas estão numa trama poética. Aponta que o CD é resultante do show que a dupla apresentava já há sete anos, intitulado: *Tavinho Moura e Fernando Brant* e como o mesmo, é recheado de um trabalho “delicado” com músicas gravadas com apenas voz e violão. A autora diz que o CD é uma “gostosa viagem por Minas Gerais” e que, mesmo sem a intenção, as canções remetem a Belo Horizonte, Diamantina, Sabará, à infância dos músicos – mineiros – e “até à Inconfidência Mineira”. Segue falando das

⁸¹ O Projeto Memória Brasileira, através de séries de espetáculos, “reúne artistas e mescla personagens históricos, expoentes e revelações musicais, documentando em livro, CD e DVD a história viva da nossa música em toda a sua diversidade de instrumentos e segmentos. As séries Arranjadores, Violeiros do Brasil, Um Sopro de Brasil, Violões do Brasil, O Brasil da Sanfona são exemplos do que vem sendo realizado nos 29 anos de atuação do projeto. Na Mira da Música Brasileira, a mais nova série do PMB, joga luz na cena atual da música no Brasil em encontros de compositores, instrumentistas e cantores das mais diversas tendências de todo o país.” Disponível em: <https://www.projetomemoriabrasileira.com.br> Acesso 13 ago. 2019.

⁸² Outros violeiros que compõem o elenco de *Violeiros do Brasil* são: Pena Branca, Passoca, Zé Mulato e Cassiano, Adelmo Arcoverde, Almir Sater, Braz da Viola, Pereira da Viola, Paulo Freire, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Zé Coco do Riachão, Renato Andrade. Cf. TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. Fotos Angélica Del Nery. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008. (Série Projeto Memória Brasileira).

⁸³ Lamartine Babo fez os hinos de todos os clubes da primeira divisão do Rio de Janeiro, não só do América. Cf. VIDIGAL, Raphael. *Os hinos de futebol na música brasileira*. Disponível em: <http://www.esquinamusical.com.br/os-hinos-de-futebol-na-musica-brasileira/> Acesso 16 nov. 2019.

participações de Beto Lopes e Geraldo Vianna, além das filhas dos músicos: Ana Luísa e Isabel, de Brant e Zabelê e Tereza, de Tavinho. E, ao falar da trajetória dos dois, fala do *Clube da Esquina*. Temos na descrição do álbum, elementos que nos remetem ao discurso da mineiridade que conferia ênfase às regiões auríferas de Minas, bem como e principalmente, à Inconfidência Mineira. Porém, consideramos que isso pode ter se dado de forma natural e não com a intenção de aludir à mitologia da mineiridade, mas pelo álbum conter, de fato, conteúdo que levaria a tal descrição. Neste sentido, poderia então ser dito que a tal “mineiridade” estaria contida no álbum, não sendo, por isso, possível falar do álbum sem levantar questões por aquele discurso apresentadas.

Tárik de Souza (1997, p. 6), em matéria intitulada “O *Sgt. Pepper’s* da música mineira”, no JB, compara o trabalho musical do *Clube da Esquina* ao da banda *The Beatles* mas afirma também que o trabalho do *Clube* poderia ser a “*Tropicália* das Gerais”, numa espécie de “feira moderna que ligou na tomada a terra das serestas, modinhas e folias de reis”. Destaca o papel central de Milton Nascimento, “a voz guia da travessia” e enumera seus muitos parceiros musicais, dentre eles, Tavinho Moura, em cujo texto a ele se refere da seguinte maneira:

Discretamente, como **bom mineiro**, Tavinho Moura tem desenvolvido um dos trabalhos mais pessoais do Clube da Esquina. Naquela época ele já pesquisava a música popular mineira, **recolhendo** toadas, construindo arranjos para temas folclóricos como *Cálix Bento*, gravada por Milton Nascimento no disco *Gerais*. Mais de 20 anos depois, ele continua **pesquisando**, tentando mostrar a riqueza dos instrumentos como a viola de sete cordas. [...]. Numa vertente mais *pop*, ele tem feito trilhas para filmes como *Cabaré mineiro* e viaja com Fernando Brant apresentando um show de músicas e histórias. (SOUZA, 1997, p. 6, negrito nosso)

Chamamos a atenção para as palavras que destacamos e que, em nosso entendimento, estão carregadas do discurso da mineiridade que caracteriza o bom mineiro como discreto, que preza pela preservação da tradição e neste sentido, Tavinho é apresentado como pesquisador que recolhe elementos da cultura popular e a preserva sem deturpá-la, ainda que com suas intervenções criativas.

No ESP, Mauro Dias (1998, p. D5) ao anunciar show *Conspiração dos Poetas*, com repertório do CD homônimo, que aconteceria em São Paulo, no *Sesc Pompéia*, diz que “show e disco são mineiramente casuais”. No mesmo jornal, Mauro Dias (2000, p. D5) ao tratar do lançamento do CD *O Tronco*, de Tavinho Moura, constituído pela trilha sonora de filme homônimo, de João Batista de Andrade, lançado naquele ano pela Lapa Discos, caracteriza como excelentes as trilhas sonoras produzidas por Tavinho, citando a trilha de *Cabaret Mineiro*.

Novamente atrela o nome de Tavinho ao *Clube da Esquina* e também o aponta como pesquisador da música das Gerais.

No EM, Mariana Peixoto (2000, p. 9) ao falar do disco *Nômade* da cantora e atriz Cláudia Valle, fala também de sua participação no elenco de *Fogueira do Divino*, espetáculo de Tavinho Moura e Fernando Brant, cuja estreia estava marcada para quatro de maio daquele ano, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em comemoração aos 500 anos da chegada dos portugueses e aos 30 anos da Fundação Clovis Salgado.⁸⁴

Ainda no EM, Sérgio Rodrigo Reis (2000, p.10), ao tratar da estreia do referido espetáculo, em matéria intitulada *História das gentes mineiras*, enfatiza que o mesmo resulta da “parceria bem sucedida que fez surgir o movimento musical do Clube da Esquina”. O autor fala da retomada, no espetáculo – dirigido por Márcio Borges com arranjos de Nivaldo Ornelas e sob a regência de Nelson Ayres – da saga dos povos brancos, negros e indígenas na formação da “cidadania brasileira”, sem deixar de citar os resultados do intercruzamento desses povos verificado na miscigenação que segundo ele, para Fernando Brant, teria alcançado seu ápice em Minas e que este teria a intenção de mostrar que a “nacionalidade brasileira nasceu entre as montanhas de Minas”. No texto, Tavinho Moura diz que as canções que compõem o espetáculo trazem sua personalidade enquanto compositor, no sentido de que são em suas palavras “canções bem mineiras, mas não regionalizadas”. Identificamos a presença do discurso da mineiridade tanto nas palavras de Brant quanto nas de Tavinho, ainda que de forma inconsciente. O primeiro, dela faz uso quando diz que a nacionalidade brasileira nasceu em Minas, tal qual prega os defensores da mineiridade, para os quais, Minas apresentaria com síntese do povo brasileiro. Já Tavinho apresenta as canções como tipicamente mineiras, ou seja, há o reconhecimento de características que lhe seriam próprias, ainda que em seguida, destaque que não se trata de música regional, o que pode ser entendido, sob o mesmo viés de interpretação da fala de Brant, de Minas síntese do Brasil, constituindo, pois, as canções, exemplares em extensão, da música brasileira, mas a princípio, mineira.

Ainda para falar do *Fogueira do Divino*, chama-nos a atenção as palavras de Arnaldo Augusto Godoy (2000, p. 6), ex-secretário de Cultura da cidade de Belo Horizonte, que foram veiculadas no jornal *EM*, na seção *Cartas à Redação*. Assim disse o ex-secretário:

⁸⁴ A história da Fundação Clóvis Salgado se iniciou com a inauguração da Grande Galeria no Palácio das Artes, em janeiro de 1970, com objetivo de administrar e conduzir as obras em andamento. Inicialmente sob a denominação Fundação Palácio das Artes (FPA), teve seu nome alterado, em 1978, para homenagear o médico, professor e político Clóvis Salgado, maior responsável pelo levantamento de recursos financeiros que viabilizaram a conclusão das obras do Palácio das Artes. Cf. <http://fcs.mg.gov.br/institucional/historia/>. Acesso em: 25 ago. 2019.

“Ser tão mineiro. Sertão mineiro. Na origem do homem de Minas, no fabulário construído por Rosa, na obra barroca de uma arte fundadora. Minas é mais Minas, quando pensa o Brasil. **O Brasil é mais Brasil quando sai de Minas.** Minas nunca foi tão Minas quanto em Fogueira do Divino, tocante sinfonia da **alma de nossa gente**, gente emboaba, **insubmissa**, que **amalgamou a nacionalidade**. [...] Fogueira do Divino faz o justo contraponto aos oficialistas 500 anos do Brasil, tão cheios de ensinamentos e, paradoxal, tão repetitivos na perseguição de índios, negros e excluídos. Fogueira do Divino conta a história do povo brasileiro de um ângulo **insurgente**, uma história contra a intolerância, a odiosa escravidão. Uma ode a um povo, “mistura de gente fazendo sua história/mexendo na panela da cozinha/em fogo lento brota um povo novo”. (GODOY, 2000, p. 6)

Salta aos olhos, nesta citação, a utilização de recursos do mito da mineiridade como constituintes da obra apresentada, tais como, a afirmação de Minas como síntese do Brasil, da apresentação do mineiro insubmisso e ainda da existência de uma “alma” ou “essência” da gente mineira. Mas também salta aos olhos que é uma versão reacionária do mito da mineiridade, pois fala de um povo insurgente, contra a escravidão, o que caracterizaria uma mineiridade um pouco mais de esquerda. Também Orlene Siqueira (2000, p. 4), no EM, ao falar de um arranjo decorativo, de sua autoria, que foi criado sob a inspiração do espetáculo *Fogueira do Divino*, a este se refere como uma ópera popular “marcada pela mineiridade e pela brasileirice”. Novamente aqui, a ideia de Minas, síntese do Brasil.

Walter Sebastião (2001, p. 9), no EM, em texto intitulado *Sonoridade popular refinada*, dedica-se a falar da obra de Tavinho Moura, para tratar, especificamente, do lançamento naquele ano, do disco *Cruzada*, pela Lapa Discos. O autor diz que a “música popular brasileira” deve uma reverência a Tavinho Moura, haja vista que em dezenas de discos, a maioria de pequenos selos independentes, o artista criou uma “obra impecável”. Fala que o disco *Cruzada* pode ser considerado uma espécie de portal para a obra do autor, constituindo um tipo de autorretrato que traz, mais uma vez, “uma música popular refinadíssima, sertão e cidade, do corte moderno e elegante cuja inteligência musical” vem sendo “burilada há anos”. Acrescenta que no novo disco encontra-se um “cantor sóbrio, o compositor inspiradíssimo, o instrumentista rigoroso e que se derrama de amores pela cultura brasileira”. Não há, neste texto, nenhuma utilização de elementos extraídos da ideia da mineiridade. Contudo, sertão, cidade, cultura popular, remetem para a cultura que envolve Tavinho, o que nos parece curioso, pois muitas vezes um artista é apresentado ou discutido sem que haja referência ao seu ambiente, mas no caso dele nunca. É como se o “espírito do lugar” estivesse sempre na sua companhia.

No JB, Tárik de Souza (2004, p. B3) ao falar do CD *Tavinho Moura – Orquestra sinfônica de Minas Gerais*, gravado no Palácio das Artes, em abril daquele ano, novamente

atrela a produção de Tavinho Moura ao *Clube da Esquina*, ao dizer que o disco “aborda a obra do mais *folk* dos integrantes do Clube da Esquina”.

Leonardo Gomes (2008), em matéria intitulada “Ouro em Cima de Ouro: A prosa poética de Tavinho Moura”, na revista *arScintia*, que trata do lançamento do livro *Maria do Matué...*, assim se refere ao trabalho musical do artista:

Compositor do primeiro time brasileiro, cantor e instrumentista dos melhores, Tavinho Moura pode se orgulhar de uma carreira artística que prima pelo rigor estético, coerência e fidelidade a si mesmo e ao caminho escolhido. Sua contribuição para nossas vidas ultrapassa mesmo o prazer de ouvir suas belíssimas canções: ele tem sido um infatigável pesquisador, descobridor e divulgador da nossa cultura mineira, e, com isso, tem nos despertado para a enorme riqueza, variedade, e possibilidades desse patrimônio maior de Minas Gerais, sua gente e a cultura que dela origina. (GOMES, 2008, [s.p])

No EM, Eduardo Girão (2009, p. 6) em introdução a uma entrevista que realiza com Tavinho Moura, fala que o músico mescla influências da música rural com vivências da cidade grande, construindo uma obra que parte das origens mineiras e alcança elementos universais. Consideramos esse um clichê que ajuda as pessoas a discursarem sobre o fato de que manifestações culturais de origem geográfica mais marcada são passíveis de ser admiradas por povos de outras regiões, do mundo inclusive. Mas, grande parte do que é humano é assim. O autor destaca ainda que Tavinho teria sido responsável por “dar alma interiorana à música do Clube da Esquina” além de ter se firmado não apenas como violonista e violeiro, mas também como “pródigo compositor de trilhas sonoras para cinema”.

Cíntia Melo (2012, s.p), na *Revista Ecológico*, trata o lançamento do livro *Maria do Matué*, e segundo ela, o crítico de música e literatura Leonardo Magalhães Gomes diz que a contribuição artística de Tavinho é grande, haja vista que ele tem sido:

[...] infatigável pesquisador, descobridor e divulgador da cultura mineira. E nos despertado para a enorme riqueza, variedade e possibilidades de conhecer o patrimônio maior de Minas Gerais, que é a sua gente e a cultura que dela se origina. (MELO, 2012, [s.p.])

Em texto que trata do lançamento do CD intitulado *Beira da Linha*, no EM, Eduardo Girão (2015, p. 6) aponta Tavinho como “sócio” do *Clube da Esquina* que mostra em seu novo álbum dedicado à viola, que sua “busca por uma linguagem própria não cessou”. O autor diz que Tavinho considera esse novo álbum, um “disco de viola mineira”. Nota-se aqui, novamente

o nome de Tavinho atrelado ao *Clube*, ainda que seja reconhecida sua linguagem própria, para o autor, ainda perseguida pelo artista.

“MPB à mineira”, texto de autoria desconhecida, veiculado no jornal Estado de Minas (2016, p. 5), trata da divulgação do show de Tavinho Moura e Bárbara Barcellos, acompanhados dos instrumentistas Beto Lopes e Gabriel Grossi, no Teatro da Biblioteca Pública Luiz de Bessa, em Belo Horizonte. Chama-nos a atenção o título escolhido “MPB à mineira”, que confere a música produzida por Tavinho, a caracterização de mineira, ao mesmo tempo, que a reconhece como música popular brasileira.

Fabício Marques (2016, p. 4) em texto de introdução à uma entrevista que realizou com Tavinho Moura, para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, diz que na obra do artista, “fica a presença de Minas e a centralidade do verbo em tudo o que [ele] faz” e já na primeira pergunta dirigida ao Tavinho diz que “nas melodias e letras de suas canções, dá-se a ver toda uma Minas Gerais, aquela do Sertão, das festas populares”.

No EM, ao tratar da exibição, no ano de 2018, pela AM Galeria de Arte, do audiovisual resultante da parceria do fotógrafo José Luiz Pederneiras e o músico Tavinho Moura – *Paixão e Fé* – Walter Felix (2018, p. 1) considera esta obra possuidora de uma “importância histórica para a cultura mineira”. No mesmo texto, Manu Grossi, curadora da exposição, reconhece como única a chance de conferir uma obra que reverencia as raízes mineiras, ao trazer uma temática religiosa e cultural muito característica do interior que acabou resultando numa canção que muito bem traduz esse universo. Ainda sobre esta canção em texto de Lucas Buzatti (2018, s.p), no *Hoje em Dia*, Pederneiras diz que a música casou muito bem com as imagens e Grossi acrescenta que a música “é um hino mineiro, que mostra toda a carga simbólica cultural de Minas”. Em ambos os textos, verificamos o destaque dado à valorização das raízes mineiras, tal como ocorre na mitologia da mineiridade, sendo a canção *Paixão e Fé*, de Tavinho e Brant, considerada uma espécie de “hino mineiro”, tão forte é a presença de símbolos que remetem ao universo cultural de Minas Gerais.

Ao divulgar o show de lançamento do novo CD de Tavinho Moura, intitulado *O Anjo na Varanda*, no Bar do Museu Clube da Esquina, no EM, Ângela Faria (2018, p. 16) diz que o disco celebra “a vida com poesia, delicadeza e sons lapidados pela Minas profunda”, onde “tinhosas melodias convidam ao remanso. ‘Abduzem’ o ouvinte deste mundo em crise, estressado e intolerante”. Os elementos a mineiridade que vemos aqui resgatados ou elencados estão presentes na citação da “Minas profunda”, compreendendo que este adjetivo nos leva a interpretá-la como se referindo ao interior, mas também ao que há de mais enraizado em sua cultura. Há ainda a utilização da palavra remanso, que dá a ideia de ritmo lento, o mesmo ritmo

atribuído ao mineiro, pelo discurso da mineiridade, que domina a arte de viver sem pressa, sendo ainda essa delimitação imposta pelas montanhas.

No *release* oficial deste CD, presente no *site* oficial do artista, Tavinho Moura é apresentado como “compositor de qualidade rara” e “um dos grandes tesouros da arte que melhor representa o Brasil”. E mais:

Desde o final dos anos 70, Tavinho vem nos deleitando a cada composição, cada descoberta, cada interpretação, cada releitura, cada trilha, cada álbum. **O Anjo Na Varanda** não é exceção, mas tem algo que o torna especial. Na contramão dos tempos que correm, o álbum requer calma e concentração para ser devidamente apreciado. Mas o que à primeira vista poderia parecer um esforço, logo após os primeiros acordes transforma-se numa floresta de beleza e diversidade incomuns. [...] (tavinho.moura.com.br)

Desse conjunto de recortes apresentados aqui uma coisa nos parece clara, o nome de Tavinho Moura, via de regra, vem seguido de alguma palavra ou expressão que remete ao estado de Minas Gerais, o que nos parece curioso, pelo mesmo não acontecer com outros artistas de outros estados ainda que em seus trabalhos tragam algo que poderia ser considerado próprio de seus estados de origem. Mas, para além disso, consideramos que a “mineridade” ou “mineirice” a Tavinho atribuídas partem mais da ideia difusa do que é a mineiridade do que de qualquer teórico/acadêmico apresentado em nosso primeiro capítulo. É do imaginário comum que se criou e solidificou sobre Minas e sua gente que estas adjetivações são até naturalmente apresentadas.

3.2 – Tavinho Moura por ele mesmo

Ao longo dessa dissertação, deparamo-nos com citações do Tavinho Moura, nas quais há um esforço de situar, em diferentes momentos, seu trabalho dentro da música popular brasileira. Nesse sentido, ele se desvencilha do *Clube da Esquina* quando diz para Diniz (2012, p. 154-155), que é do *Cabaret Mineiro*. Ao falar do convívio com músicos do *Clube*, em Moura (2004), diz que era um “bisbilhoteiro” e, quanto à contribuição musical naquele grupo, afirma que chegou com uma coisa mais “curraleira”. Em entrevista concedida a Eduardo Girão (2009) Tavinho diz que se contribuiu em alguma coisa com o *Clube da Esquina*, foi com essa coisa da mineiridade e cita, como exemplos, neste sentido, gravações como *Calix Bento*, *Peixinho do Mar*, *Paixão e Fé*, entre outras. E, em entrevista a nós concedida, no ano de 2019, diz que “mineiridade rima com dignidade”. Afirma, em entrevista à *Associação de Amigos do Museu*

Clube da Esquina (2004), que essa convivência com os outros integrantes do *Clube*, ajudou-o a ter seu próprio estilo, haja vista que ele procurou fazer uma música que fosse dele e conclui que hoje as pessoas acham sua música muito “personificada”. Para nós, em entrevista supracitada, diz que não enxerga o *Clube* “como uma entidade com endereço e sócios com carteirinha” e que são “amigos, muito amigos”.

Sobre ter um estilo, Tavinho diz para Kiko Ferreira (1999), que seu estilo é ele próprio e que ele é resultado de tudo que ouviu e, quanto ao processo de composição, Tavinho diz, em 2001:

Quando componho tenho a nostalgia do que não vivi, de um lugar que imagino, que é o Brasil das matas e da mata atlântica viva, das cachoeiras, da cidade bonita, com menos vulgaridade e mais voltada para o ser humano[....] Ainda não dá para fazer um disco que seja puro deleite. Você é testemunha de um tempo, tem de protestar frente à grande desumanidade que existe diante dos olhos. [...] A música brasileira precisa voltar a ser um retrato da sociedade brasileira. Ela nunca deixou de ser isso. Mas, tem muita gente ausente nesta foto. [...] Gosto do Brasil e a música é a santa arte brasileira. Como ela está sedimentada na alma do povo brasileiro, nada pode ameaçá-la. E não há papo sobre globalização, crise e dificuldade que assuste o músico (MOURA, apud SEBASTIÃO, 2001, p. 9.)

Em outra ocasião, para Paulo Vilara de Mattos (2004) diz que não obedece a nenhum critério ou modismo e que faz o que sente. Situa-se como parte de uma geração de compositores mineiros que primam pelo brilhantismo, cada um com sua especificidade e personalidade e explica que, nesse sentido, ele tinha que encontrar uma maneira de não esbarrar em ninguém e fazer seu próprio “samba acontecer”. Em entrevista concedida, em 2012, às alunas do Colégio Bernoulli – BH, no desenvolvimento do projeto de ensino: *Diga-me o que tu vês e eu te direi o que Minas é*, define-se como um rio que corre para a nascente. Em entrevista para Thelmo Dias (2014) diz que “a música é como a vida, ela nasce de uma célula. Se você tem uma célula fértil, você vai ter uma música fértil”. Fala para Fabrício Marques (2016), que sua música veio acompanhando os filmes que fez e que é “Minas-Grande-Sertão, por opção”.

Em seu sítio oficial na internet, em texto de apresentação, diz que “apesar de sua cidade natal [Juiz de Fora] ter fama de carregar nela a “carioquice” comum das divisas com o Rio de Janeiro, foi na ‘mineiridade’ que Tavinho Moura consolidou seus muitos talentos”. E esses múltiplos talentos são apresentados no *site*, em aba de navegação específica com o nome de “nuances” que está subdividida em outras cinco: artista, estoriador, fotógrafo, cinema e parcerias. No texto referente à primeira nuance, é dito que essa se desdobra em quatro: cantor, compositor, violonista e violeiro. “Estoriador” se refere à verve literária do artista que culminou na produção de seus livros. O destaque é dado ao livro supracitado *Maria do Matué* – Uma

estória do Rio São Francisco. A terceira nuance de “fotógrafo” está ligada à segunda, haja vista que diz respeito às fotografias, que ele tirou, de pássaros e que culminaram nos outros dois livros, também já mencionados aqui: *Pássaros poemas - Aves na Pampulha* e *Vale do Mutum - Aves da Mata Atlântica*. O primeiro, composto de 150 fotografias de pássaros e textos do próprio autor, e também de Manoel de Barros, Tom Jobim, Fernando Brant, Murilo Antunes, Chico Amaral, Márcio Borges, Renato Teixeira, entre outros. O segundo, traz o registro de 147 pássaros e contem textos informativos, traduzidos por Márcio Borges, para o inglês. Ambos contam com ilustrações de Sandra Bianchi e projeto gráfico de Mariana Hardy e foram financiados pela Celulose Nipo-Brasileira – CENIBRA⁸⁵. A nuance do cinema é apresentada como uma das consideradas essenciais para o artista e que resultou em muitas e premiadas trilhas sonoras. A quinta nuance trata das parcerias estabelecidas com outros artistas ao longo de sua carreira, como Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges, Flávio Venturini, Murilo Antunes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, entre outros.

Versatilidade que é reconhecida e reforçada em entrevista concedida à Fabrício Marques, quando o artista é assim apresentado:

Um é compositor, músico e cantor. Outro faz trilhas sonoras de filmes. Um terceiro tem parceria com a natureza: fotografa pássaros da Mata Atlântica. Finalmente, o quarto é escritor. Não necessariamente nessa ordem, todos os quatro coexistem, embaralhadamente, no mesmo homem, Tavinho Moura [...] (MOURA, apud MARQUES, 2016, p. 3)

Sobre a marcante presença do folclore em seus álbuns, Tavinho diz, em 1982 que:

Melodia e ritmo, há muito do folclore incorporado às minhas músicas. Gosto das congadas, música de origem africana que fala do Reio Congo e da Rainha Conga. E das marujadas, da Folia de Reis, cantada por um grupo de músicos que vão de casa em casa no Dia de Reis. Trabalho em cima da cultura popular. Componho sobre esta cultura. O que o escultor, o tapeceiro e o ceramista expressam em sua arte busco expressar na música. Pelo menos em termos de sentimento. (TAVINHO [...], 1982, p. 2)

Ainda neste sentido, e demonstrando uma coerência que ultrapassou a passagem do tempo e se fez preservada mesmo diante de tantas transformações ocorridas no intervalo de

⁸⁵ De acordo com o site oficial www.cenibra.com.br, a CENIBRA está situada no leste de Minas Gerais, com atuação em 54 municípios onde desenvolve projetos socioambientais com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento sustentável da região.

trinta e quatro anos que separa a entrevista supracitada da que se segue, quando para Marques, Tavinho reafirma:

Gosto da religiosidade popular, essa sem intermediário, de sujeito que conversa direto com o santo, bate tambor para ele, canta. Nossa Senhora do Rosário – Marujos – Catopês – Caboclos – Foliões. As batalhas são dentro do peito, bravos guerreiros tocam caixas, jubilam bandeiras, brincam e colorem as ruas. Uma saga de conflituadas viagens marítimas até aportarem na terra da grande alegria. [...]. Acho importante a preservação dessas atividades populares que vão dar autenticidade à música brasileira de amanhã. (MOURA, apud MARQUES, 2016, p. 4)

Sobre a viola, Tavinho diz:

São muitos os festins da indústria cultural apregoando o fim da história, apostando numa cultura massificadora sem multiplicidades e sem passado. Tocar viola é se esquecer no tempo. Ir para misteriosas paisagens, desacorrentado, solto como bicho. Num riachinho de águas morosas ouvir o coro dos peixes. Depois compor um quadrando junino, um juramento de bandeira, o canto anhumã. (MOURA, apud MARQUES, 2016, p. 8)

Acerca do trânsito que realiza entre a cidade e o Grande Sertão, numa referência clara aqui a Guimarães Rosa, haja vista que tem uma casa em Belo Horizonte e um sítio na Barra do Guacuí, onde o rio das Velhas se encontra com o São Francisco, Tavinho diz para Fabrício Marques (2016) que está convencido de que “ambos os lugares são abstratos”. E ainda que tem contato íntimo com a música do sertão e que se sente apegado a ele. Sobre a Barra do Guacuí, diz:

A Barra para mim, é o lugar onde eu saio do mundo, do cotidiano. Eu trabalho com cinema, vídeo; escrevi um livro, estou sempre gravando. Pra poder soltar essa produção que faço, venho para cá porque eu saio da minha realidade e entro numa outra. Eu gosto muito de cultura popular, observo muito o jeito do povo, gosto muito de conversar. Hoje, eu estava ali no porto, fui lá conversar com a Dina, que toma conta do meu barco, ela falou um termo de que eu gostei muito: negociar. Eu acho legal, porque a gente vai aprendendo, percebendo que as pessoas falam de maneira curiosa. Este livro que fiz [referindo-se ao *Maria do Matué*], imaginei tudo aqui. As músicas que eu fiz, criei a maior parte delas aqui. Eu gosto do céu daqui, o céu daqui me dá conforto, me agasalha. Esse céu azul assim, em Belo Horizonte pode estar azul, mas não é esse azul. Comecei a me interessar pela viola porque ela representa esse espírito. [...]” (MOURA, in: TAUBKIN, 2008, p. 38)

Ainda neste viés, ao falar de suas experiências no Norte de Minas e a influência disso em sua música, Tavinho diz também para Marques (2016, p.14), que “é um pouco do que pude

ver, ouvir, guardado nessa região não se sabe se por razões antropológicas ou sociais: humanidades, culinária, crenças, idioma, mitos, etc.”

Quando perguntado sobre a sua experiência de gravar com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em 2004, que resultou, logicamente em um CD, Tavinho diz algo que nos chama muito a atenção:

Minhas músicas foram parar na casa do saber: Orquestra Sinfônica. Vivenciei o reconhecimento, embora fosse necessário entender que sou um compositor de música popular, mas me senti gigante pelo que sei que é autêntico e criativo. O aceno de alguns músicos em determinados trechos e os comentários do Wagner Tiso apaziguavam meus conflitos. Minha música estava sendo executada pelas mãos de quem conhece e fica difícil dizer o que foi mais importante. O resultado me deixou em destaque. (MOURA, apud MARQUES, 2016, p. 4.)

Percebemos em todas essas passagens, a ação do artista no sentido de situar seu espaço dentro da música popular brasileira. Através de definições do que seria sua música e arte (que é múltipla), Tavinho se apresenta como resultante de várias influências – como todo artista, aliás. Enfatiza que estas o ajudaram a definir um estilo peculiar, próprio e que é reconhecido por si e por outros, conforme vimos no primeiro tópico deste capítulo e que, de forma recorrente, atrela-o a Minas e sua cultura popular

Conclusão:

Para além da “mineiridade”: o ser mineiro

A música popular pode mover montanhas. Até mesmo as enclausurantes montanhas de Minas. (CASTRO, 2017, p. 11)

Diante de tudo que foi exposto até aqui, e sem a intenção de apresentar uma conclusão que feche todos os ângulos possíveis, ressaltamos que nosso trabalho se deu no sentido de posicionar a contribuição de Tavinho Moura para a história da música popular brasileira. E para fazê-lo tentamos pensá-lo a partir da influência do mito da mineiridade em sua obra artística, para então destacar a força do espírito do lugar em sua produção. E de que forma esse lugar, deu-lhe um espaço na música popular, haja vista que a constante valorização da cultura popular em seu percurso musical, acabou por conferir-lhe uma singularidade artística e uma assinatura pessoal.

Quando fizemos a última revisão do texto desta dissertação⁸⁶, soubemos que por ocasião das comemorações dos 300 anos de Minas Gerais, Tavinho Moura foi homenageado ao ter a música de sua autoria com o Fernando Brant, *Encontro das Águas*⁸⁷, escolhida para marcar a abertura oficial da Reunião Especial pelo terceiro centenário de Minas realizada no dia 02 de dezembro de 2020, no Plenário da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Durante a solenidade, foi exibido um vídeo conceitual, onde a canção foi executada pelos intérpretes Mariana Nunes (vocaís), Rogério Delayon (violão) e Sérgio Rabello (violoncelo), com imagens gravadas no Santuário Nossa Senhora da Piedade, situado no Monumento Natural da Serra Piedade em Caeté, que fica na região central do estado e contém em seu relevo muito da simbologia das montanhas de Minas⁸⁸. Informação esta que nos parece muito simbólica e significativa, haja vista o local e momento em que foi inserida – Assembleia Legislativa e aniversário do estado –, além de que o cenário escolhido para a gravação do vídeo – Caeté – considerado por muitos estudiosos, o berço da Guerra dos Emboabas que resultou na criação

⁸⁶ A revisão e correção do texto final desta dissertação teve seu prazo estendido devido à pandemia do novo Coronavírus.

⁸⁷ *Encontro das Águas* foi composta por Tavinho Moura, na viola. Almir Sater foi quem fez a primeira gravação da mesma, em seu disco *Instrumental Dois*, de 1990. Em seguida, já em 1992, Tavinho Moura gravou no álbum *Caboclo D'Água*. Depois, ganhou a letra do Fernando Brant para a *Fogueira do Divino* (2005), que é, segundo Tavinho Moura, em informação dada à autora por e-mail datado de 21 de dezembro de 2020, sobre a Guerra dos Emboabas.

⁸⁸ Ver: www.almg.gov.br/minas300

da Capitania de Minas Gerais. Consideramos que todo esse conjunto de coisas, aliado à escolha da referida canção, corrobora com muito do que aqui foi exposto.

Temos em Tavinho Moura, um artista que é sim do *Clube da Esquina*, como é do cinema, da literatura, da viola, mas é sobretudo ou em tudo, das Minas-Grande-Sertão-Brasil-Mundo. Como em Porteirinha, cidade norte-mineira para onde ia – ainda antes de fazer música – todo ano para ver e escutar a folia de reis e que em suas palavras era uma cidade que ficava “muito longe”, e parte da estrada que a ela levava “era de chão de terra”, Tavinho seguiu atento ao que acontece no mundo, correu para a nascente, desbravou a sonoridade do sertão mineiro, das festas religiosas, das manifestações populares e nos trouxe uma obra significativa numa via de mão dupla, de estrada de terra e asfalto. Nas palavras de um de seus maiores parceiros musicais, Tavinho:

Conhece na prática, e também pelos livros, a história das aves de canto e plumagem. [...] Enciclopédico, dedica-se com entusiasmo ao cuidar de orquídeas. [...] Entre bichos e plantas, é um São Francisco revivido em plena Belo Horizonte. [...] o verdadeiro mineiro [...] Construtor dos mais criativos papagaios que já vi. [...] Faz móveis, portas, manivelas e oratórios. Tenho em casa, de sua lavra, um São Gonçalo que me ilumina e me convida a dançar. É um poeta das palavras e das mãos. Faz música: toca, canta e compõe com uma originalidade incomum. Suas harmonias pessoais vestem melodias que se incorporam ao cancionário brasileiro no altar mais alto. [...] Tavinho é do mato, é do rio, dos bichos, das flores e dos peixes do São Francisco. É mestre no falar do povo que vive naquelas margens, naqueles barrancos, naquele universo longe das metrópoles. Ele conhece a gente daqueles lugares: a vegetação, os animais, os perigos e alegrias, as dores e crenças, as lendas e mitos, as comidas e amores, a vivência. Tavinho é da palavra e da música. Sua linguagem poética e musical abre veredas harmônicas [...] essa explosão de mineiridade, brasilidade e humanidade que se fixa em nossas retinas como cinema, literatura nova e sabedoria. [...] (BRANT, 2007, p. 10.)

A pretensa decifração de Minas por meio da mineiridade não se esgota ao passo que Minas não pode ser enquadrada em uma moldura, possuidora que é de uma vasta e rica substância anímica que não se inclina à padronização. Minas, segundo João Antônio Paula (2011, p. 91), poderia ser designada pela polifonia, constituída que é de várias vozes autônomas e livres. Não há dúvidas de que a mineiridade constitui uma das referências da identidade mineira e não pretendemos neste estudo, desconstruí-la, mas sim compreendê-la enquanto mecanismo utilizado no posicionamento assumido por Tavinho Moura frente a este discurso real e indiscutível e de que forma representou e apresentou seu estado e sua gente. Defendemos a ideia de que o discurso da mineiridade é indissociável das experiências e expectativas dos sujeitos que atuam no mundo social. Desta forma, acreditamos que Tavinho Moura atua, em

alguns momentos, no sentido de conferir-lhe veracidade e legitimidade e, de forma crítica e criativa, ajuda a confeccionar um retrato de Minas e dos mineiros.

Na análise de suas canções, procuramos estabelecer *links* possíveis com a tal mineiridade, sem pretensões de confirmá-la ou contestá-la, mas tão somente para demonstrar que sua presença extrapola o imaginário atestado pela opinião popular e senso comum, acerca de Minas e dos mineiros. Ela, a mineiridade, está presente nas expressões artísticas. Está presente na obra de Tavinho Moura. Contudo, não nos parece ali exposta tal como na bibliografia, não se trata da afirmação de estereótipos, mas da apresentação de um lugar, com sua história e cultura características. A todo tempo, era do lugar que falávamos. Não de um lugar determinista que conferia aos que ali nasciam características próprias e invariáveis. Mas de um lugar polifônico, diverso, rico e penetrante.

Neste ponto, consideramos que para além da diversidade cultural existente em Minas que por si, faz cair por terra, a visão essencialista da mineiridade, apontamos a importância de não perdermos de vista o fato que essas diferenças estão conformadas em um espaço comum de experiências que são acionadas nesse discurso, em práticas políticas e culturais, de forma que os sujeitos envolvidos nessas práticas são convidados ou interpelados a se posicionar reflexivamente frente ao mesmo. A mineiridade em si não justifica e, tampouco, delimita a obra de Tavinho Moura, embora dela faça parte de alguma forma e em alguma medida. Devemos compreender essa presença como natural, haja vista, que muito do que foi interpretado como traço da mineiridade na obra de Tavinho, vem de sua geograficidade, de sua escolha artística e consciente. Acreditamos que o acionamento da mineiridade em sua obra se dá como forma de realizar uma fusão entre tradição e inovação. Ao se posicionar como adaptador, arranjador, intérprete e compositor de uma série de canções inspirados na cultura popular, Tavinho Moura se lançou em expressões culturais comunitárias para dali – mas não apenas dali – retirar materiais de trabalho que foram e são por ele reformulados e apresentados sob uma nova configuração estética.

As ricas tradições coloniais mineiras constituem, e neste ponto não há dúvidas, um substrato cultural da obra de Tavinho. E neste sentido, não podemos perder de vista que ele teve o privilégio de ter essas tradições o cercando, ao passo que faziam parte das expressões cultural do espaço geográfico que habita. Como dito em outros momentos nesta dissertação, na vida de Tavinho todo esse aparato cultural popular de tradição oral está bem vivo – os congados, as marujadas, umbigada, folias de reis... – a tudo pôde e pode assistir em sua pureza cultural. Algo de muito forte da obra do Tavinho vem daí, das tintas e nuances de uma ancestralidade. De forma que, assim pôde ser definido:

Tavinho Moura é um artista renascentista, de dons plurais: marceneiro, escritor, ornitólogo, orquidófilo, violeiro, folclorista, letrista e compositor único. Foi peça fundamental na recriação do folclore [...] [presente em seu repertório]. Tavinho conhece o que apresenta. Sua mirada parte da mata, do rio, da cabana do violeiro, das folhas dos congos – e termina, na ponta do arco, em Villa-Lobos. (AMARAL, 2018, p. 309)

E o próprio Tavinho em texto que consta no site da gravadora Dubas (2018, s.p) diz ao se referir à sua produção que se sente obrigado a criar algo que acrescente alguma coisa àquele mundo específico e para isso solicita um motivo condutor, que está sedimentado na memória, de forma que ele busca músicas que ouvia desde criança e que envelheceram com ele e o iluminam ainda hoje, por onde vai. Note que Tavinho não utiliza o arcabouço do discurso da mineiridade para falar aqui de sua produção musical, ele tão somente fala de sua experiência e de uma determinada ordem de coisas que fizeram/fazem parte de sua vida, povoam suas memórias e alçam voos em suas canções. Tavinho é pássaro e suas canções também voam. O seu musicar constrói a localidade, mas também é por ela construído. E essa localidade tanto pode ser física como imaginária. Para Murilo Antunes, outro parceiro de vida e de música,

Tavinho Moura é o Villa-Lobos da música popular. Pela seriedade com que ele trabalha, pelo respeito às tradições e às inovações, ao mesmo tempo. Tem a generosidade daquelas pessoas que buscam no domínio público, na sabedoria popular, as raízes de suas canções. Se ele apenas recolhesse já estava bom, mas o importante é que ele vai além e faz uma recriação, uma transcrição desse material popular. E também pega um instrumento tradicional como a viola caipira e compõe músicas moderníssimas, faz uma viola contemporânea. (ANTUNES, In: MATTOS, 2006, p.233)

Buscamos analisar como Tavinho lançou mão de argumentos históricos para as suas caracterizações de Minas como, por exemplo, no caso da Conjuração. Embora com uma carga política sombreada por uma suposta neutralidade do autor, compreendemos as pontes construídas entre o discurso e o vivido, a canção e o contexto, a crítica ainda que com forte defesa das tradições mineiras, fundamentos da unidade regional, que guardariam em si mesmas a valorização do passado sobre o futuro, da estabilidade sobre o devir. A matriz conservadora da mineiridade foi indicada em diversos momentos do trabalho do artista, bem como suas nuances de significados. Dentre as inúmeras transformações ocasionadas pela globalização econômica e cultural, há, em sua obra, o estreitamento das referências identificadoras tradicionais. As identidades que se caracterizam por se organizarem em grupos de interesses mais próximos das pessoas, tais como os negros e índios que ganharam visibilidade em seu trabalho, numa rearticulação do discurso essencialista da mineiridade ou atualização ou

provocação do mesmo. Temos nele, um autor aberto às muitas faces da realidade, da genuína cultural popular ao rebuscamento artístico de poetas, cineastas e artistas plásticos. Sua produção musical não se atém a apresentar as significações e representações de Minas, muito menos os estereótipos, em conformidade com o discurso da mineiridade. Ela dialoga com temas universais e humanos, que fazem com que as fronteiras do estado sejam extrapoladas.

Acreditamos, por fim, que precisamos pensar Tavinho Moura em sua relação com o seu estado de origem, o que, ao nosso ver, permitir alargar nossa compreensão de sua obra. Uma obra tão fortemente ligada a um lugar – Minas – que deve ser pensado em sua singularidade, como um texto que é dado a ler, quer através de obras científicas, mas também das expressões artísticas em suas variadas formas. Não podemos deixar de considerar que este espaço não foi, *a priori*, escolhido por Tavinho Moura. Ele nasceu ali. E isso é, por si só, uma condição ainda que não seja uma condicionante de sua ação no mundo. Minas não é para Tavinho ou para os mineiros um estado como outro qualquer. Existe entre os que ali nasceram e aquele espaço uma grandiosa gama de significações que lhes são próprias, cores afetivas que tingem as palavras, realidades e imaginações sobre essa relação ou essa condição de ser-e-estar-em-Minas. Minas deve, então, ser pensada como o lugar, a base e o meio de sua realização. É a sua realidade geográfica, o lugar onde ele está, é onde estão os lugares de sua infância, os ambientes, as pessoas e as expressões culturais que atraem sua presença. É desse lugar que Tavinho desperta sua consciência humana e artística do mundo e sai ao seu encontro. É o lugar onde está sua consciência, é onde ele para e fica de pé, sua terra natal, sua casa, cidade e aldeia. Ou, como disse Dardel (2015, p. 93), referindo-se à Terra, mas numa assertiva que nos parece apropriada ao nosso caso à Minas, guardadas obviamente, as devidas proporções, é lá “em seu horizonte concreto, que uma aderência antes de tudo corporal assegura seu equilíbrio, sua rotina, seu repouso”.

Tavinho se entende de imediato com Minas. Em certos momentos, sob a forma de um silencioso conluio, em outros, numa conjuração ou conspiração poética. Sua música nasce querendo ser palavra e, com uma coisa mineira atávica, apela para a sensação pura de captar e transmitir sua admiração diante da vida, das expressões tradicionais de um povo – que é seu – dos fortes valores de amizade e comprometimento com o que é sensível e belo. Jogo espontâneo de linhas, cores e sons. A música de Tavinho funciona como uma espécie de chave para a percepção de um lugar e ao mesmo tempo, permite ao ouvinte construir suas próprias percepções ou sensações de um determinado espaço. As adaptações que faz de cantos de tradição oral, ainda que não permita sensações da experiência original, pode provocar reações muito próximas às evocadas em tais manifestações, dada a força da paisagem sonora que

edifica. Não é possível despojá-lo de sua cultura – uma extensão de seu corpo – pois ela o penetrou de tal forma que determina sua percepção do mundo e da arte. E o que faz transparecer em seu trabalho é resultante de um esforço voluntário. A cor local em sua obra foi buscada por ele, inventada por ele, mesmo morando em Belo Horizonte – que aliás, mesmo cidade grande, acolhia a cultura do interior – e nascido em Juiz de Fora. Nas críticas à sua obra, Minas ou o folclore de Minas sempre estiveram presentes. Os críticos sempre enxergaram Minas no trabalho de Tavinho – como o fizeram/fazem com o trabalho de outros artistas mineiros – e Tavinho, em alguma medida, satisfaz isso explicitamente. Talvez Tavinho tenha mesmo criado uma espécie de obrigação de ser muito mineiro em suas canções. Nesse sentido, a mineiridade acaba por exercer uma função mercadológica, além da simbólica. A força do mito da mineiridade em sua obra e na crítica realizada sobre a mesma, dá-se no sentido de estar presente mesmo quando não é citado ou quando não é conhecido. Ele está diluído nas percepções como o sal na comida. Trata-se de um mito que não é estável de jeito nenhum, não é desprovido de sentido, pois de fato “o espírito do lugar” conta na dinâmica social, conta na produção musical de Tavinho, mas esse espírito não tem as características de um mito.

Tavinho fez e faz ecoar, para além das montanhas mineiras, suas marcas identitárias, suas memórias de menino-passarinho de Juiz de Fora, de tudo o que o progresso ameaça fazer se perder. Numa audição atenta de sua produção musical, é possível penetrar espaços particulares, festas populares, quadrinhas infantis, num trânsito entre o sagrado e o profano, das Gerais e das Minas, da estrada de terra e do asfalto, das Minas e do Brasil, do Brasil ao que é universal e humano. É tudo um caminhar, um respirar de um artista que está para além de sua aldeia.

Referências bibliográficas e fontes

Referências bibliográficas

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

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.

AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de; LOTTI, Ana Luísa Feiteiro Cavalari. A Argumentação nos manifestos: “Nhengaçu Verde-Amarelo” e “Poesia Pau-Brasil”. In: TODAS AS LETRAS, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 128-140, jan./abr. 2016, p. 136. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v18n1p128-140> Acesso em: 28 jul. 2019.

AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

AM Galeria. *José Luiz Pederneiras e Tavinho Moura – Paixão e Fé*. Disponível em: <http://amgaleria.com.br/noticias/jose-luiz-pederneiras-e-tavinho-moura-paixao-e-fe-sabado-0303/> Acesso em: 05 ago. 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Antologia Poética*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Lição de Coisas*. Editora José Olympio, 1962.

ANDRADE, Luciana Teixeira; TEIXEIRA, Alexandre Eustáquio. A territorialidade da prostituição em Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*, n. 11, p. 137-157, 1º sem. 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8817> Acesso em 22 mar. 2019.

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, p. 191-192, ago. 2011.

_____. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAÍIA, Silvano F. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e método. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.14, n. 24. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p. 61 - 80, jan.-jun. 2012.

BASTOS, Ronaldo. *Fazendo da música seu molotov*. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.com.br> Acesso em 15 jun. 2012.

BOMENY, H. *Guardiães da Razão: Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

BORGES, M. *Os Sonhos Não Envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 8 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANT, Fernando. Da janela lateral. In: ESTANISLAU, Andréa (Org.). *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008, p. 39-40.

BRANT, F. Lugar de encontro. In: MUSEU Clube da Esquina: Guia Turístico de Belo Horizonte: Roteiro Clube da Esquina/Museu Clube da Esquina. Belo Horizonte, 2005, p.14-16. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/portfolio/publicacoes/memoria-institucional/guia-de-belo-horizonte-roteiro-clube-da-esquina-2005> Acesso em 15 jun. 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4 ed. 7 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Ensaio Latino-americanos, 1)

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3 ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2019. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org> Acesso em: 07 abr. 2019.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. “*Nuvem no Céu e Raiz*”: Romantismo Revolucionário e Mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

CARDOSO, Júnia Patrícia; SILVA, Míriam Célia Rodrigues. Rua dos Guaicurus: Patrimônio, memória e apagamentos sociais. *Congresso Internacional de História*. Jataí- GO, 20 a 29 de set. de 2016.

CARNEY, George O. Música e Lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobado; ROSENDHAL, Zeny (Orgs.) *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 123-150.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9 ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTRO, Pablo. Borges, Brant e Bastos: O Triunvirato do Clube da Esquina. In: SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais. *A Poesia Musical do Clube da Esquina*. Edição Especial. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura. Novembro, p. 7-11, 2017.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? Trad. José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História*. 157, p. 15-26, 2º semestre de 2007. Disponível em: www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19060/21123 Acesso em 06 out. 2016.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, nº 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: 15 set. 2013

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobado; ROSENDHAL, Zeny (Orgs.) *Geografia cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 219-236. Disponível em: <https://documents.tips/download/link/denis-cosgrove-a-geografia-esta-em-toda-parte> Acesso em 12 set. 2017.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

DAVALLON, Jean. A mediação: comunicação em processo? *Revista Prisma*. N. 4, p. 4-37, 2007, Disponível em: <http://reevistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/viewfile/645pdf> Acesso em 12 nov. 2016.

DIB, André. *Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros*. 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> Acesso em 17 set. 2017.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DINIZ, Sheyla Castro. “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. Apresentação de Adalberto Paranhos. Prefácio de Marcelo Ridenti. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.

_____. *Nuvem Cigana: A Trajetória do Clube da Esquina no Campo da MPB*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro; PARANHOS, Adalberto. *História e Historiografia da Música Popular Brasileira: Dos Barquinhos às Montanhas – A Produção Discográfica da Bossa Nova Mineira*, p.1-28, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php>. Acesso em: 19 out. 2012.

DISCURSO histórico e político sobre a sedição que nas Minas houve no ano de 1720. Estudo crítico, estabelecimento do texto e notas: Laura de Mello e Souza. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994. (Coleção Mineiriana. Série Clássicos)

DOZENA, Alessandro. (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016.

DULCI, Otávio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia. In: ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Ciências Sociais Hoje, p 7-29, 1984.

DUNCAN, James. A Paisagem como Sistema de Criação de Signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, Textos e Identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 91-132, 2004.

ESTANISLAU, Andréa (Org.). *Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREYRE, Gilberto. Ordem, Liberdade, Mineiridade. In: _____. *6 Conferências em Busca de um Leitor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, p. 22-40, 1965.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Paisagem Sonora: Uma Composição Geomusical. In: DOZENA, A. (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. 1 ed. Natal: EDUFRN, p. 349-371, 2016.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, out. 2000.

GARCIA, Tânia da Costa.; FENERICK, José Adriano (Orgs.). *Música Popular: História, memória e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

GIESBRECHT, Érica. Jongos, Batuques e Samba de Bumbo: Dançando a memória negra de Campinas. *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, vol. 9, n. 1, out. 2014. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/289> Acesso em 28 ago. 2016.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.

HAESBAET, Rogério. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Geografia Cultural: Uma Antologia*. Vol. II. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 233-243, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed., 1 reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende (et. al.) 1 ed. atual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 10 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HORTA, Toninho. Música Universal. In: BUENO, Andréa dos Reis Estanislau (Org.). *Coração Americano: 35 Anos do Álbum Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, p. 47-48, 2008.

INSTITUTO Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Governo de Minas Gerais. *Dossiê para registro das Folias de Minas do estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2016. Disponível em:

<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/component/phocadownload/category/21-as-folias-de-minas> Acesso 25 mai. 2019

KABATEK, Johannes. Tradições Discursivas e mudanças linguísticas. In: LOBO, Tânia (et.al). (Org). *Para a história do português brasileiro*. Salvador: UFBA, Tomo II, p. 505-527, 2006.

LAMARÃO, Luísa Quarti. O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982). *Antíteses*, Londrina-PR, v. 3, n. 5, p. 269-291, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/3507> Acesso: 14 jul. 2019.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão [et.al]. 7 ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: Ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LORENTZ, Jefferson. *Mistérios da Guaicurus: Sexo em BH*, parte 1. 5 dez. 2017. Disponível em: <https://bhaz.com.br/2017/09/05/bhaz-em-serie-misterios-da-guaicurus-sexo-em-bh-parte-1/> Acesso em 22 mar. 2019.

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobás*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAAKAROUN, Eugênia de Freitas. *Maracatu: Ritmos Sagrados*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005. Disponível em:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ73QKXH/disserta_o_maracatu.pdf?sequence=1 Acesso: 28 abr. 2019.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Em Torno do Clube da Esquina. In: BUENO, Andréa dos Reis Estanislau (Org.). *Coração Americano: 35 Anos do Álbum Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, p.105-118, 2008.

MACHADO, Maria Clara T. *Cultura Popular e desenvolvimento em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985)*. 1998. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Som Imaginário: Amizades, Viagens e Cidades nas Canções do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARTINS, Leda Maria; PEREIRA, Edimilson de Almeida. Celebrações Festivas em Minas Gerais. In: STARLING, Heloísa Maria Murgel et. al. (Orgs.). *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 190-207, 2011.

MARQUES, Fabrício. Tavinho Moura: um artista exerce seus alumbramentos. SUPLEMENTO *Literário de Minas Gerais*. Ed. n. 1.367. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura. p. 3-15, Jul./Ago. 2016.

MOLINA, Tirso. *El Burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. 26 ed. Madrid: Cátedra, 2018. (Coleção Letras Hispânicas, vol. 58)

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MOURA, Tavinho. O Violeiro que Ouvia Tchaikovsky. In: SUPLEMENTO *Literário de Minas Gerais*. Ed. n. 1387. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura. p. 17-20, Nov./Dez. 2019.

MOURA, Tavinho. Carneirada de Vazante. In: SUPLEMENTO *Literário de Minas Gerais*. Ed. n. 1384. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura. p. 16-19, Mai./Jun. 2019.

MOURA, Tavinho. Borboleta Oitenta e Nove. Disponível em: www.tavinhomoura.com.br. Acesso em 26 dez. 2020.

MOURA, Tavinho. Manoel Quatrocentos. Disponível em: www.tavinhomoura.com.br. Acesso em 26 dez. 2020

MUNICÍPIOS do Amazonas Oficializa Línguas Indígenas. In: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1346303-5598,00-MUNICIPIO+DO+AMAZONAS+OFICIALIZA+LINGUAS+INDIGENAS.html> Acesso em: 28 jul. 2019.

_____. *Vale do Mutum: Aves da Mata Atlântica*. Belo Horizonte: Hardy Design, 2015.

_____. *Pássaros Poemas: Aves na Pampulha*. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2012.

_____. *Maria do Matué: Uma estória do Rio São Francisco*. Belo Horizonte: Hardy Design, 2007.

MUSEU da pessoa. *História de Vida de Murilo Antunes Fernandes de Oliveira*. Publicado em 10 nov. 2004. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/br/conteudo/historia/-45533> Acesso em: 19 mai. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultura da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.academia.edu/3821530/SEGUINDOACANCAO_digital Acesso em: 14 fev 2011.

_____. A trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 24, n. 69, 2010, p. 389-402.

_____. *História e Música*: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Curso de Língua Geral (Nheengatu ou Tupi Moderno)*: A Língua das Origens da Civilização Amazônica. 1 ed. Prefácio de D. Edson Damian. São Paulo: Paym Gráfica e Editora, 2011. Disponível em: [http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20\(NHEENGATU\).pdf](http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20(NHEENGATU).pdf) Acesso em: 27 jul. 2019.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira*: da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção Todos os Cantos)

NERCOLINI, Marildo José. Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil. In: *Revista Rumores*. Ed.9, vol. 1, jan-jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51230/55300> Acesso: 15 abr. 2020.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 444-462. Disponível em: https://www.academia.edu/28075508/Christian_Norberg_Schulz_O_Fenomeno_do_Lugar Acesso em: 14 mai. 2019.

NUHA, Danilo. Milton Nascimento: letras, histórias e canções. São Paulo: Editora Master Books, 2017.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. *Mil Tons de Minas*: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: culturas, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

OLIVEIRA VIANA, Francisco José de. Minas do lume e do pão. In: _____. *Pequenos estudos de psicologia social*. 3 ed. Rio de Janeiro: Companhia Editorial Nacional, p. 30-53, 1942.

OLIVEN, Ruben G. *A parte e o todo*: a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIVA, Vitor. 9 expressões populares com origens ligadas à escravidão; e você nem imaginava. 15 out. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/9-expressoes-populares-com-origens-ligadas-escravidao-e-voce-nem-imaginava/> Acesso em 22 mar. 2019.

PAULA, João Antonio. Minas Gerais, Mosaico, Polifonia. In: STARLING, Heloísa Maria Murgel et. al. (Orgs.). *Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 90-105, 2011.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo”* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992,

PICOLIN, João Carlos. Juscelino Para Presidente do Brasil: As Estratégias de Comunicação Política na Campanha Eleitoral de Jk em 1955. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA, 1 a 5 set. 2002. Disponível em: www.portcom.intercom.org.br/pdfs/3bb86c6b9c89a86b01b7f09cf8a185.pdf Acesso em 23 jul. 2019.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, v. 21, p. 435-455, n. 42, 2001.

PROFUNDO conhecedor das nossas tradições populares, Tavinho moura construiu uma obra notável pela harmoniosa rigidez, coerência e lealdade às suas convicções artísticas. Disponível em. <http://dubas.net/3pontas/tavinho-moura> Acesso em: 21 jul 2019.

QUEIROZ, Luís Ricardo da Silva. *Performance musical em ternos de catopés de Montes Claros*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. Uma crítica ao essencialismo identitário: a historiografia da mineiridade na primeira metade do século XX. In: HISTÓRIA da historiografia: *International Journal of Theory and History of Historiography*. Ouro Preto, n. 18, p.248-265, ago. 2015. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/841/577> Acesso em 05 jun. 2017.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. *Cadernos de História*. Belo Horizonte: v. 9, n. 11, p. 89-97 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141> Acesso em: 06 ago. 2018.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*. Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, n. 1, p. 1-18, out. 2014. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/287> Acesso em 28 ago. 2016.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. *Don Juan e a Construção de um Mito em El Burlador de Sevilla*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em Literatura Espanhola, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et.al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Simone. *Identidade Regional, Produção e Recepção: a Mineiridade na Televisão*. Disponível em: https://www.facom.ufba.br/midiaerecepcao/textos/simone_rocha.pdf Acesso em: 06 ago. 2018.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Rock – A arte sem censura: As capas dos LPs do BRock dos anos de 1980. História, imagem e narrativas*, n. 13, p. 1-40, out. 2011.

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais: Período Colonial*. 3 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 21 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965a.

SÁ JUNIOR, Lucrécio Araújo de. Tradições discursivas nas culturas populares: correspondências trocadas entre Câmara Cascudo e Mário de Andrade. *Revista Gatilho*, ano. VI, vol. 12, [s.p.] Fev. 2011. Disponível em: www.ufjf.br/revistagatilho/edicoes-anteriores/ano-vi-volume-12-fevereiro-2011/ Acesso em 21 abr. 2019.

SALCEDO, Diego Andres; NASCIMENTO, Amanda Carla Ganim do. A música como mediação cultural e transformação social para crianças autistas. In: SALCEDO, Diego Andres (Org). *Mediação Cultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 29-45, 2016.

SAMPAIO, F. L. Bittencourt (Dir.). *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro: 1997-1888*. Vol. XV, Fascículo N.2. Summario – Vocabulário Indígena. Rio de Janeiro: Typ. De G. Lenzinger & Filhos, 1892. Disponível em: memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1887_00015.pdf Acesso em: 28 jul. 2019

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa T. Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001,

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Marcos. Sons da História. *Entre o Passado & Futuro: Revista de História Contemporânea*, n. 2. São Paulo: Xamã, p.104-126, set. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

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

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5 ed. Porto: Afrontamento, 1996.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Calçamento das Ruas de Tiradentes: Notas Históricas. 2013. Disponível em: http://ihgt.blogspot.com/2013/04/calçamento-das-ruas-de-tiradentes_12.html Acesso em: 14 mai. 2019.

SOUZA, Ana Carina Calixto de. Mediação Cultural na Diretoria de Extensão Cultural da UFPE. In: SALCEDO, Diego Andres. (Org). *Mediação Cultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 45-61, 2016.

SOUZA, Maria do Carmo Campello de. Federalismo no Brasil: aspectos político-institucionais (1930-1964). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 61, p. 7-40, jun. 2006.

SOUZA SOBRINHO. *A importância de Minas na política nacional*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1973.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. Fotos Angélica Del Nery. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008. (Série Projeto Memória Brasileira).

TORRES, João Camilo de Oliveira. *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Serie Alfarrábios) [1944?].

TORRES, Marcos Alberto. Os sons da paisagem: entre conceitos, contextos e composições. *Geograficidade*, v. 8, Número Especial, Primavera, p. 141-154, 2018. Disponível em <http://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/1454/showToc> Acesso em 17 jun. 2019.

TREMURA, Welson Alves. A música caipira e o verso sagrado na folia de reis. [2004?] Disponível em: <https://welsontremura.com/images/downloads/IASPM2004Texto.pdf> Acesso em: 25 mai. 2019.

TREVISAN, Rosana (Coord.) *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br> . Acesso em: 12 ago. 2019.

VASCONCELOS, Diogo L. A. Instituto Histórico e Geographico de Minas Geraes. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 14, n. 1, p. 213-220, 1909. Disponível em: www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1852pdf Acesso em: 3 jun. 2018.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959.

VIDIGAL, Raphael. *Os hinos de futebol na música brasileira*. Disponível em: <http://www.esquinamusical.com.br/os-hinos-de-futebol-na-musica-brasileira/> Acesso 16 nov. 2019.

VILELA, Ivan. *A Viola*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet, p. 16. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>. Acesso em: 23 set. 2015.

MATTOS, Paulo César Vilara de. *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*. Belo horizonte: s. ed., 2006.

WILLIAMS, Raymond. A Fração *Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. *Plural*: Revista de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, n. 6, p. 137-168, 1 sem. 1999.

_____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Ver pgs.

Fontes

Artigos e/ou matérias de jornais:

Estado de Minas:

BRANT, Fernando. Meu amigo mineiro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 jul. 2007. Cultura, p. 10.

COUTINHO, Mário Alves. Tavinho Moura: “Quero descobrir qual é o som da imagem”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 jan. 1979. Cultura, p. 8.

ESTADO de Minas. MPB à mineira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 out. 2016. Cultura, p. 5.

_____. Música mineira: ninguém mais quer pedir asilo no Rio: Cultura: teu nome é esperança. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 fev. 1984. Cultura, p. 1.

_____. O excelente humor sensual da trilha de Cabaret Mineiro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 jun. 1981. Cultura, p. 7.

_____. Tavinho Moura canta nossa aldeia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 jan. 1979, Cultura, p. 6.

_____. Tavinho Moura lança seu disco de Natal na cidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 dez. 1978. 1º Caderno, p. 6.

_____. Tavinho no Natal. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 dez. 1978, 1º Caderno, p. 5.

FARIA, Ângela. Conspiração dos Poetas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 mar. 2018. Especial, p. 16.

FELIPE, Carlos. Crítica: Tavinho Moura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 ago. 1982. Cultura, p. 5.

_____. Em Cabaret Mineiro, a música das Gerais. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 mai. 1981. Cultura, p. 5.

FELIX, Walter. Perto do Público. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 mar. 2018. Cultura, p. 1.

GIRÃO, Eduardo Tristão. Festa de viola. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 out. 2015. Cultura, p. 6.

_____. Entre sons e imagens. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 out. 2009. Pensar, p. 6.

GODOY, Arnaldo Augusto. Fogueira do Divino. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 mai. 2000. Cultura, p. 6.

LAGE, Otacílio. Tavinho e Diana Pequeno, o canto diverso mas a mesma humanidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 dez. 1978. Cultura, p. 5.

PEIXOTO, Mariana. Cláudia Valle entoa seu canto nômade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mar. 2000. Cultura, p. 9.

PENA, Anibal Cristiano. Conversa com Milton e seu Clube da Esquina. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 nov. 1978, p. 5.

REIS, Sérgio Rodrigo. História das gentes mineiras. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 mai. 2000. Cultura, p. 10.

SEBASTIÃO, Walter. Sonoridade popular refinada. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 jun. 2001. Cultura, p. 9.

SIQUEIRA, Orlene Lopes. Fogueira do Divino. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mar. 2000. Caderno Feminino, p. 4.

O Estado de S. Paulo

AGITA Brasil, finalmente no ar, hoje às 19 horas. O *Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1988. Caderno 2, p. 5.

DIAS, Mauro. “O Tronco” por Tavinho. O *Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2000. Caderno 2, p. D5.

_____. Fernando Brant e Tavinho Moura em canto e poesia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1998. Caderno 2, p. D5.

_____. Dois bons violeiros lançam CDs. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1996. Caderno 2, p. D2.

_____. Mineiros ainda têm ‘sotaque’ próprio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 set. 1994b. Caderno 2, p. D12.

_____. Selo Velas regata em CD o mineiro Tavinho Moura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1994a. Caderno 2, p. D10.

GIRON, Luís Antônio. Alguma coisa acontece no coração de Sampa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1987. Caderno 2, p. 31.

O ESTADO de S. Paulo. Três mineiros trazem o *Clube da Esquina* a SP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1991. Caderno 2, p. 8.

_____. Inconfidências mineiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1987. Caderno 2, p. 3.

_____. Tavinho, quatro shows. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1983, p. 23.

_____. PMDB mineiro promove show na Praça do Papa. [da sucursal de Belo Horizonte]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1982. p. 8.

_____. Tavinho Moura, entre o cinema e a composição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de julho de 1982, p. 21.

MELLO, Zuza Homem de. A música mineira e universal dos herdeiros do “Clube da Esquina”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 1980. p. 43.

Jornal do Brasil

BRAGA, Teodomiro. A paixão sem chavões de torcedores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1996. Caderno B, p. 11.

FANTINI, Flaminio. Tributo a Tiradentes. *Jornal do Brasil*, 1º abr. 1992. Caderno B, p. 1.

JORNAL do Brasil. Intelectuais apoiam Tancredo. *Jornal do Brasil*, 28 jul. 1982. 1º Caderno, p. 3.

_____. Tavinho Moura: Um novo encontro com a arte popular mineira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1982. Caderno B, p. 2.

JULIÃO, Luciana. Nova conspiração mineira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º mar. 1997, Caderno B, p. 2.

SOUZA, Tárík. Supersônicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 2004. Caderno B, p. B3.

_____. O Sgt. Pepper's da música mineira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1997. Caderno B, p. 6.

_____. Cordas com três diferentes sotaques. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1990. Caderno B, p. 4.

_____. A crescente (e silenciosa) ocupação mineira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1984. Caderno B, p. 5.

_____. O novo regionalismo musical. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1980. Caderno B, p. 7.

TINHORÃO, José Ramos. Tavinho Moura reflete em “Cabaret Mineiro” a verdade musical do interior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1981. Caderno B, p. 2.

_____. Tavinho Moura, Sócrates e Luiz Gonzaga: caminhando e seguindo é a mesma canção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1980. Caderno B, p. 7.

_____. Fantástico é o esforço das gravadoras para enfrentar música da TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1979. Caderno B, p. 4.

_____. Tavinho Moura faz inveja contando como vai sua aldeia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1978. Caderno B, p. 4.

_____. Ah! Que Riqueza de Equívocos neste “Momento Universitário”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1978. Caderno B, p. 5.

Outros jornais/revistas

BUZATTI, Lucas. Audiovisual histórico de José Luiz Pederneiras e Tavinho Moura, “Paixão e Fé”, ganha exibição. *Hoje em Dia*, 5 mar. 2018. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/audiovisual-historico-de-jose-luiz-pederneiras-e-tavinho-moura-paixao-e-fe-ganha-exibicao-1.602981> Acesso em: 23 jun. 2019.

FARIA, Arthur. Tavinho Moura: O último mineiro. *Jornal Zero Hora*. 2º Caderno. Porto Alegre, 1990, [s.p.].

GOMES, Leonardo Magalhães. Ouro em Cima de Ouro: A prosa poética de Tavinho Moura. *Arscientia*, 30 jan. 2008. Disponível em: http://www.arscientia.com.br/materia/ver_mateira.php?id_materia=452 Acesso em 12 jun. 2012.

MARQUES, Fabrício. Tavinho Moura: um artista exerce seus alumbramentos. *SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais*. Ed. n. 1.367. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura. p. 3-15, Jul./Ago. 2016.

MELO, Cíntia. Voa Tavinho, voa. *Revista Ecológico*. 29 out. 2012. Disponível em: <http://www.revistaecologico.com.br/matéria.php?id=56&secao=790&mat=840>. Acesso em: 21 abr. 2014.

Entrevistas e depoimentos

BRANT, Fernando. *Fernando Brant e Tavinho Moura*: Debate “A Literatura Durante a Música”. [7 mai. 2013]. São Paulo: Sesc Vila Mariana 2013. 54m27s. Debate constituinte do Projeto “Sempre um Papo”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KI15_7A6FqQ&index=16&list=PLrxjRfEkR_jCXHfXQ_NbWsD3B3vvhk0kvC Acesso em: 27 mar. 2017

_____. *Fernando Brant*: Documentário [2004]. Texto integrante do documentário dirigido por Paulo César Vilara de Mattos: Mil Sons Geniais: Diversidade musical em Belo Horizonte – Um panorama. DOCTV, 2004, 55 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C_otwvK28I Acesso em 11 set. 2018.

MOURA, Otavio Augusto Pinto de. *Tavinho Moura*: Artesão de Som. Entrevista. [1999]. Entrevistador: Kiko Ferreira. Entrevista veiculada na revista Palavra: arte+comportamento+cultura+idéias. Belo Horizonte, n. 1, p. 36-41, abr. 1999.

_____. *Fernando Brant e Tavinho Moura*. Debate “A Literatura Durante a Música”. [7 mai. 2013]. São Paulo: Sesc Vila Mariana 2013. 54m27s. Debate constituinte do Projeto “Sempre um Papo”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KI15_7A6FqQ&index=16&list=PLrxjRfEkR_jCXHfXQ_NbWsD3B3vvhk0kvC Acesso em: 27 mar. 2017.

_____. *Tavinho Moura*: Ditadura em Belo Horizonte. Depoimento [2014]. Belo Horizonte, 2014, 8m28s. Depoimento concedido ao Cultura Estandarte, trabalho de conclusão do curso de Publicidade e propaganda, do Centro Universitário UNA. Tema: 50 anos de ditadura militar - A cultura de Belo Horizonte. Publicado em 24 de out. de 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UXFQjdivGQ&index=25&list=PLrxjRfEkR_jCXHfXQ_NbWsD3B3vvhk0kvC Acesso em 27 de mar. 2017.

_____. *Tavinho Moura*. Entrevista [19 abr. 2004]. Entrevistadores: José Santos e Pablo Downey. Produtor Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina. Realização Museu da Pessoa. Entidade custodiadora: Centro de Referência da Música de Minas Gerais – Clube da Esquina. Escola da Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. HV005, 1h19m36s. Disponível em: <http://www.ufmg.br/rededemuseus/crmmmce> Acesso em: 19 jan. 2019. [Acesso restrito a pesquisadores cadastrados]

_____. *Tavinho Moura*: entrevista [12 abr. 2014]. Entrevistador: Thelmo Dias. Belo Horizonte, 2014. Bloco 1: 11m53s. Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, da TV Belo Horizonte, veiculada em 12 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=x2EjiBGpFuc>. Acesso em: 18 fev. 2015.

_____. *Tavinho Moura*: entrevista [12 abr. 2014]. Entrevistador: Thelmo Dias. Belo Horizonte, 2014. Bloco 2: 11m43s. Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, da TV Belo Horizonte, veiculada em 12 de abril de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoirC6wPha8> _ Acesso em: 18 fev. 2015.

_____. *Tavinho Moura*: entrevista [22 out. 2012]. Entrevistadoras: Ana Flávia Andrade, Livia Vilela e Sarah Figueiredo. Belo Horizonte, 2012. 9m40s. Entrevista concedida ao Projeto de Ensino, sob o título. Diga-me o que tu vês e eu te direi o que Minas é, do Colégio Bernoulli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xPH5vAJg8lk&list=PLrxjRfEkR_jCXHfXQNbWsD3B3vvhkqvC&index=13 Acesso em 27 de mar. 2017

_____. Tavinho Moura. Depoimento [2004]. Depoimento concedido para composição do documentário dirigido por Paulo César Vilara de Mattos: *Mil Sons Geniais: Diversidade musical em Belo Horizonte – Um panorama*. DOCTV, 2004, 55 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C_otwvK28I Acesso em 11 set. 2018b.

OLIVEIRA, Murilo Antunes Fernandes de. *Murilo Antunes: História de Vida de Murilo Antunes Fernandes de Oliveira*. Entrevista [10 jan. 2004]. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/-45533> Acesso em: 19 mai. 2019.

_____. *Murilo Antunes*. Entrevista [2006]. Entrevista concedida a Paulo César Vilara de Mattos em *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*. Belo horizonte: s. ed., 2006, p. 184.

Documentários

CALIL, Carlos Augusto. *A árvore dos sonhos*. Documentário, 1978. 20m39s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b23qxwvqjfw> Acesso em: 21 jun. 2019

MATTOS, Paulo César Vilara de. *Mil Sons Geniais: Diversidade musical em Belo Horizonte – Um panorama*. DOCTV, 2004, 55 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C_otwvK28I Acesso em 11 set. 2018.

Textos presentes em encartes de LPs e CDs

AMARAL, Chico. *Tavinho Moura Por Ele Mesmo*. [texto de abertura do encarte do CD]. In: MOURA, Tavinho. *Minhas Canções Inacabadas*, 2014, Independente.

ANTUNES, Murilo. Encarte. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA, 1978. 1 LP.

BORGES, Márcio. Encarte. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA, 1978. 1 LP.

BRANT, Fernando. Encarte. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA, 1978. 1 LP.

MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Encarte. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997, 1 CD.

Discografia

MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. São Paulo: RCA Victor, 1978, 1 disco. 103.0262.
_____. *Tavinho Moura*. São Paulo: RCA Victor, 1980, 1 disco. 103.0334.

_____. *Cabaret Mineiro*. São Paulo: EMI-Odeon, 1981, 1 disco. 062 421221.

_____. *Engenho Trapizonga*. São Paulo: EMI-Odeon, 1982, 1 disco, microsulco, estéreo. 31 C 064.422914.

_____. *Noites do Sertão*. Belo Horizonte: Estúdio Bemol, 1983, 1 disco. 803.165

_____. *Caboclo D'Água*. Belo Horizonte: Velas, 1992, 1 CD.

_____. *Trindade – Com Carla Villar e Marcus Viana*. Sonhos e Sons, 1993. 1 CD.

_____. *O Aventureiro do São Francisco*. Warner Music, 1994, 1 CD.

_____. *Diodorado*. Velas, 1995. 1 CD.

_____. *Tavinho Moura & Fernando Brant: Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997, 1 CD.

_____. *O Tronco*. Lapa Discos, 1999, 1 CD.

_____. *Cruzada*. Lapa Discos, 2001, 1 CD.

_____. *Tavinho Moura e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais*. Independente, 2004, 1 CD.

_____. *Tavinho Moura e Fernando Brant: Fogueira do Divino*. Dubas, 2005, 1 CD.

_____. *Rua do Cachorro Sentado*. Acompanha o livro *Maria do Matué*, 2008, 1 CD.

_____. *Minhas Canções Inacabadas*. Dubas, 2014, 1 CD.

_____. *Beira da Linha*. Dubas, 2015, 1 CD.

_____. *O Anjo na Varanda*. Dubas, 2017, 1 CD.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento – Sua vida, Sua música*. Reader's Digest, 1998. CD

NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*, Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978, CD 2.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Rio de Janeiro: Ariola, 1980.

Faixas destacadas neste estudo:

MOURA, Tavinho (Adaptação de Folia de Reis da região de Porteirinha, norte de Minas.) Ribeirão Encheu. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978. 1 LP. Faixa 1.

MOURA, Tavinho; BORGES, Márcio. Como Vai Minha Aldeia. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978. 1 LP. Faixa 2.

MOURA, Tavinho; ANTUNES, Murilo. Montanhez Danças. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978. 1 LP. Faixa 3.

MOURA, Tavinho (Adap). Calix Bento. In: MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978. 1 LP. Faixa 8.

MOURA, Tavinho; MOURÃO, Túlio; BASTOS, Mourão. Engenho Trapizonga. In: MOURA, Tavinho. *Engenho Trapizonga*. EMI-Odeon, 1982. 1 LP. Faixa 1.

MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Paixão e Fé. In: MOURA, Tavinho. *Engenho Trapizonga*. EMI-Odeon, 1982. 1 LP. Faixa 5.

MOURA, Tavinho; ANTUNES, Murilo. O Trem tá Feio. In: MOURA, Tavinho. *Engenho Trapizonga*. EMI-Odeon, 1982. 1 LP. Faixa 7.

MOURA, Tavinho; ORNELAS, Nivaldo. Reis de Janeiro. In: MOURA, Tavinho. *Engenho Trapizonga*. EMI-Odeon, 1982. 1 LP. Faixa 10.

MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Cy. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997. 1 CD. Faixa 2.

_____. Ah, Se Eu Me Apanho em Minas. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997. 1 CD. Faixa 3.

_____. Meu Jeito Sonhador. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997. 1 CD. Faixa 10.

_____. Nosso Herói. In: _____. *Conspiração dos Poetas*. Caboclo D'Água, 1997. 1 CD. Faixa 13.

MOURA, Tavinho. Oratório. In: _____. *Minhas Canções Inacabadas*. Dubas, 2014. 1 CD. Faixa 4.

_____. Ciranda Inhagatú. In: _____. *Minhas Canções Inacabadas*. Dubas, 2014. 1 CD. Faixa 8.

MOURA, Tavinho; ANDRADE, Carlos Drummond de. Confidências do Itabirano. In: MOURA, Tavinho. *Minhas Canções Inacabadas*. Dubas, 2014. 1 CD. Faixa 9.

MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Peixe Vivo. In: MOURA, Tavinho. *Minhas Canções Inacabadas*. Dubas, 2014. 1 CD. Faixa 11.

Sites consultados:

<http://www.tavinhomoura.com.br>

<http://www.myspace.com/tavinhomoura>

<http://museuclubedaesquina.org.br>

<http://memoriaglobo.globo.com>

<http://fcs.mg.gov.br>

<https://www.projetomemoriabrasileira.com.br>

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br>

<http://www.ihgmg.org.br>

<http://www.musicademinas.com.br>

<http://amgaleria.com.br>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

<http://www.descubraminas.com.br>

<https://turismodeminas.com.br/dicas/simbolos-de-minas-gerais/>

<http://portal.iphan.gov.br>

<http://www.paginalegal.com>

<http://bases.cinemateca.gov.br>

<https://www.bol.uol.com.br>

<http://www.revistaepoca.globo.com>

<http://gvianna.com.br>

<http://www.chicoamaral.com.br>

<http://www.minasgerais.com.br>

<https://especiais.cancaonova.com>

<http://www.cenibra.com.br>

<https://sites.almg.gov.br>

Anexos

Anexo I – Do Clube da Esquina: amigos e parceiros musicais

Tavinho Moura com alguns amigos do *Clube da Esquina*.

Com Wagner Tiso, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Nivaldo Ornelas, Milton Nascimento, Paulinho Braga e Beto Guedes. Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Registro realizado pelo cartunista Paulo Caruso.

Da esquerda para direita: Marisa, Claudio Paiva, Mariano, Fernando Brant, Veveco, Silvana, Beto Guedes e Tavinho Moura. Arquivo de Tavinho Moura.

Tavinho entre amigos e parceiros musicais.

Da esquerda para direita: Kiki, Paulinho Santos, Décio Ramos, Robertinho Silva, Tavinho Moura e Flávio Venturini. Foto de 1990, enviada pelo artista à autora.

Com Beto Guedes

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Tavinho Moura em foto mais recente com músicos do *Clube da Esquina*

Da esquerda para direita: Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Márcio Borges, Nelson Ângelo, Toninho Horta e Túlio Mourão. Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Márcio Borges

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Fernando Brant

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Lô Borges

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Almir Sater e Flávio Venturini

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Milton Nascimento

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Fernando Brant, Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges.

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Hamilton de Hollanda.

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Com Beto Lopes.

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Tavinho Moura

Foto enviada pelo artista à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

Anexo II – Tavinho Moura: escritor e fotógrafo

Capa do livro: “Maria do Matué: Uma história do Rio São Francisco”

Arquivo Tavinho Moura.

Tavinho Moura mostrando mapa da região relatada no livro “Maria do Matué”

Arquivo Tavinho Moura.

Tavinho Moura fotógrafo

Arquivo: Tavinho Moura

Capa do livro: “Pássaros poemas: aves na Pampulha”.

Arquivo: Tavinho Moura.

Capa do livro: “Vale do Mutum: Aves da Mata Atlântica”.

Arquivo: Tavinho Moura

Anexo III - Tavinho Moura e o cinema:

Colagem com destaques para alguns dos filmes para os quais Tavinho Moura realizou a trilha sonora.

Arquivo: Tavinho Moura

No “Cabaret Mineiro”, de 1980.

Tavinho interpretando o personagem Ernesto. Arquivo: Tavinho Moura.

No “Noites do Sertão”, de 1983.

Tavinho Moura com Cristina Aché, Milton Nascimento e Débora Bloch, nos bastidores do filme “Noites do Sertão”, de Carlos Alberto Prates Correia, em 1983.
Arquivo: Tavinho Moura

Anexo IV – Letra de música com parecer do serviço de censura.

“Boquinhinhas Pintadas” (Tavinho Moura e Murilo Antunes)

Arquivo enviado por Tavinho Moura à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

VETADO

BOQUINHAS PINTADAS
(Tavinho Moura e Murilo Antunes)

NESTA MESA CERVEJA E MEL
DOIS CORPOS VIVOS DE ANCIÃO
VELHA E PÁLIDA PAIXÃO
PORTENA MADRE NUESTRA
CANTA O QUE FICOU ATRÁS
DO SOL

NESTA MESA FERRUGEM E PÓ
HERANÇAS, MARCAS IMOTAIS } I
TILHAS; CACOS, CONFUSÃO
PORTENA MADRE NUESTRA
CANTA O QUE FICOU ATRÁS } II
DO SOL

BAILANDO OS CABARÊS
DE UM PAÍS DON JUAN } III
TANGOS CARA-A-CARA
COM VOCE, EU VOU BAILANDO
EU CONHECI VOCE NO MEU BAR
SONHANDO NOS CABARÊS
VOCE QUIZ ME BEIJAR
BEIJOS CARA-A-CARA
COM VOCE, EU VOU BAILANDO
EM MOVIMENTOS NUS O SEU CORPO
À MEDIA LUZ

VETADO

Vetada

Teto que permite
mensagem ussures-
cional pela lem-
brança do passado
presente

I- "Sortenha madre
nuestra ou
Sierra madre (b.
e al broton no-
vento F. Castro)

II "Canta o que fi-
cou atrás do sol.
= o passado, outere

III Solal: sul do
continente

Ilha Luis de A
Buenos Aires
e 115
An. 4.7.1973

Anexo V – Manuscritos de canções

“Cy” (Tavinho Moura e Fernando Brant)

Documento enviado por Tavinho Moura à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

"Amormeuzinho" (Tavinho Moura e Fernando Brant)

Documento enviado por Tavinho Moura à autora. Arquivo: Tavinho Moura.

amormeuzinho

Tavinho e eu.

Men passarim moleque, minha flor romã
men girassol, estrela guia, luar
primavera, dama da noite
felha, raiz, raizinha da manha
manhas que eu sei de amar

Roseosins de nuvens, noites no sertão
o amor marcar encontro com a paixão
o som, o cheiro da mata
quer brincar desjos no capim
manhas que eu sei de mim

conheço bem as sombras do quintal
terra molhada de suor e mel
manhas que eu sei de amar.

29/5/84

Anexo VI – Letra da canção que gerou “Minhas Canções Inacabadas”

1. Papel encontrado por Tavinho Moura, em 2014, contendo a letra escrita por Ronaldo Bastos no início da década de 1980 e que resultou na canção e álbum homônimos *Minhas Canções Inacabadas*. Documento enviado pelo artista à autora. Arquivo Tavinho Moura.