UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MATHEUS BARROS DE PAULA

“Sou do mundo sou *Minas Geraes*”: A identidade regional mineira nas produções fonográficas do Clube da Esquina

São Paulo
2022

MATHEUS BARROS DE PAULA

“Sou do mundo sou *Minas Geraes*”: A identidade regional mineira nas produções fonográficas do Clube da Esquina

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical; Linha de Pesquisa: Sonologia: criação e produção musical.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

São Paulo
2022

Para Marli,
que entoou as primeiras melodias de minha infância.

Para Antônio,
que me apresentou o velho violão *DiGiorgio*
e o atemporal Clube.

Agradecimentos

O tempo dedicado à pesquisa, aprendizado, produção, edição e a constantes resoluções de problemas, acaba sendo sempre pouco frente aos questionamentos, desejos e ambições a que o trabalho leva o pesquisador. No final da jornada, acabamos levantando mais questionamentos do que certezas. O grande fardo do pesquisador se mostra na impossibilidade de resolver problemas frente ao mar de dúvidas e questões produzidas por sua própria pesquisa. Contudo, isso movimenta o saber científico e atrai novos pesquisadores. Fui atraído para o mundo acadêmico por professores e pesquisadores a que muito devo agradecimento. Não foram poucos, mas dentre eles destacam-se especialmente a Prof.ª Dr.ª Suzel Reily, o Prof. Dr. José Roberto Zan e, é claro, a minha orientadora, minha guia, Prof.ª Dr.ª Heloísa Valente.

Entretanto, sequer seria possível iniciar essa jornada sem todo o apoio e estrutura proporcionados por aqueles que, primeiramente, investiram na minha educação e formação: meu pai, Antônio dos Reis, minha mãe, Marli, minha irmã, Tailah, minha companheira de vida, responsável pela confecção das capas dos capítulos, pelo apoio psicológico, por me fazer acreditar e não me desmotivar mesmo quando a dificuldade era maior do que os frutos, Amanda Goldberg, e todos que vieram no pacote dessa parceria de mais de oito anos: Carlos, Edna, Fernanda e tantos outros. Também a companhia da pequena Baunilha, sempre ao meu lado enquanto escrevia e elaborava esse trabalho, não importando o horário, nem por quanto tempo.

Devo um grande agradecimento ao João Lucas (Jojo), grande amigo, pelo trabalho de transcrição dos fonogramas, sem os quais nossa reflexão deixaria muito a desejar. E todos os músicos que contribuíram para minha formação musical desde o princípio: Eric, Lucas, Léo, Dédi, Lugão, Dalba, Alexandre, Ari, André, Vinicius, Alysson, Valéria, entre tantos outros. Amigos que me apresentaram o universo da música e das práticas populares brasileiras: Suelen, Felipe e Tocha, intensificados pelas aulas e vivências proporcionadas por Rosane, Nóbrega, Lulu, Alisson, Lucilene, Débora, Gomide e Cristiano (Desenho).

Agradeço a professora Me. Patricia Kawaguchi, amiga de formação, estágios e pesquisa, por me ajudar na revisão e formatação da dissertação.

Agradeço a toda equipe da Escola Estadual Virgília Paschoal, da Escola Municipal Pio XII, da Escola Municipal Clarisse Toledo e dos professores do Polo de Arte da rede municipal de Pouso Alegre.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em especial ao Rafael César Leite da Silva e ao Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior. A todos os professores ministrantes das disciplinas em que que pude participar: Prof. Dr. Ricardo Ballestero, Prof. Dr. Marcos Camara, Prof.ª Dr.ª Tânia Garcia, Prof. Dr. Horácio Gutiérrez e Prof.ª Dr.ª Heloísa Valente. Aos professores que compuseram minha banca de qualificação, contribuindo e orientando fundamentalmente para este trabalho, Prof. Dr. Alberto Ikeda e Prof. Dr. Herom Vargas.

Dedico um agradecimento mais que especial às conversas e trocas com o Prof. Dr. Ivan Vilela, grande músico e pesquisador do Clube da Esquina, cujo curso sobre a música produzida por esse grupo muito contribuiu para o trabalho.

Agradeço aos professores que compõem a banca de defesa da dissertação, titulares e suplentes: Prof. Dr. Herom Vargas, Prof.ª Dr.ª Ana Guiomar Rego Souza, , Prof. Dr. Sérgio Molina, Prof.ª Dr.ª Thaís Nicodemo e Prof. Dr. Rafael Righini.

Devo este trabalho aos músicos que, na década de 1970, não somente acompanharam, mas dividiram projetos, criações, ideias e experimentações com Milton Nascimento e se tornaram assunto deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos que vieram antes de mim e a todos que ainda estão por vir. Que este trabalho possa se fazer útil.

Sou eternamente fruto daqueles que me geraram e que de alguma forma contribuíram para minha formação. Às minhas referências mais antigas e por mim conhecidas (Djanira, Clemente, Cândida e José) partes de minha identidade, guias ancestrais de quem sou hoje.

“Sou do Mundo sou *Minas Geraes*”

A Identidade Regional Mineira nas Produções Fonográficas do Clube da Esquina

Resumo: Costuma-se atribuir o termo “mineiridade” para designar e justificar uma série de fatores do modo de vida do povo mineiro, podendo elas serem de caráter social, comportamental, artístico, linguístico, gastronômico, e outras mais, que se tornam estruturas de determinada identidade coletiva. Esta pesquisa pretende avaliar em que medida tal qualificativo se aplica às relações de sua construção, baseadas em um sentimento local latente, em contraposição com movimentos de viagem constante, por um grupo de músicos que ganharam destaque no cenário da música popular brasileira (MPB), sobretudo como parte de uma música popular mineira. Para tanto, tomaremos como estudo de caso a produção dos músicos conhecidos como “Clube da Esquina”; mais especificamente, os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976). Serão tomados como referências teórico-metodológicas os estudos de Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawm (2018), Stuart Hall (2015), Zygmunt Bauman (2005) nos questionamentos sobre identidade e tradição, além de autores brasileiros como Darcy Ribeiro (2015) e Sérgio Buarque de Holanda (2014), com seus trabalhos sobre a formação histórico-social brasileira, e por fim autores acadêmicos que ganharam bastante destaque em suas produções e análises sobre o Clube da Esquina, como Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005), Sheyla Castro Diniz (2017) e Vinícius José Fecchio Gueraldo (2017).

Palavras-chaves: *identidade; imaginário; regionalismo; mineiridade; Clube da Esquina.*

"*Sou do Mundo sou Minas Geraes*"

The Regional Identity of *Minas Gerais* in the Phonographic Productions of "*Clube da Esquina*"

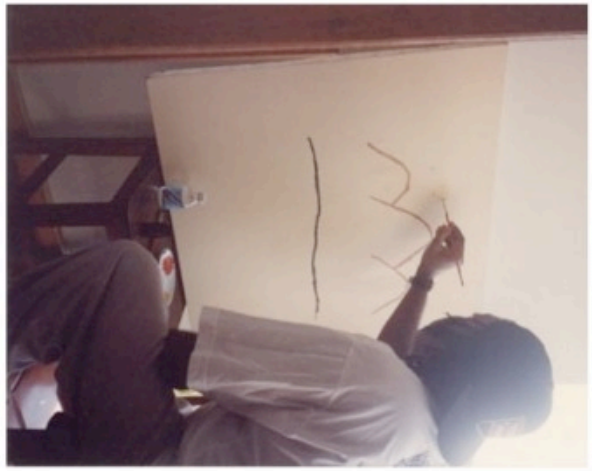
Abstract: The term "mineiridade" is usually used to designate and justify a series of factors in the way of life of the people in *Minas Gerais*, which may be social, behavioural, artistic, linguistic, gastronomical character, and others, which become structures of a particular collective identity. This research intends to evaluate the extent to which this qualification applies: the relation of its construction, based on a latent local feeling, as opposed to constant travel movements, by a group of musicians who gained prominence in the Brazilian Popular Music (MPB) scene, specially as part of a popular Minas music. For that, we will take, as a case study, the production of the musicians known as "*Clube da Esquina*"; more specifically, the albums "*Minas*" (1975) and "*Geraes*" (1976). Based on this, will be taken as theoretical-methodological references the studies developed by Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawn (2018), Stuart Hall (2015), Zygmunt Bauman (2005) in the questions about identity and traditions, as well as Brazilian authors such as Darcy Ribeiro (2015) and Sergio Buarque de Holanda (2014) with their works on the Brazilian historical-social formation, and finally academic authors who have gained a lot of prominence in their productions and analyses on *Clube da Esquina*, such as Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005), Sheyla Castro Diniz (2017), and Vinícius José Fecchio Gueraldo (2017).

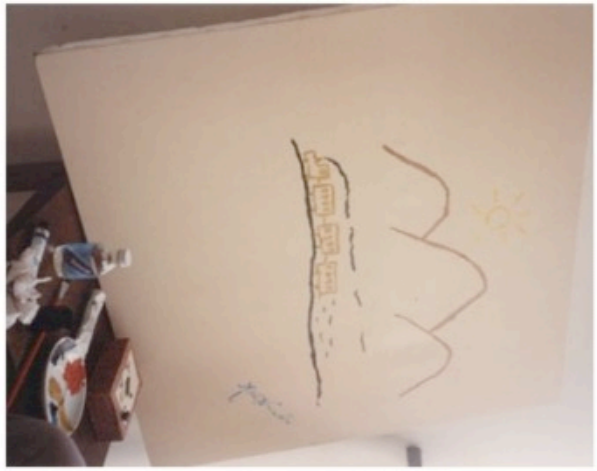
Keywords: *identity; imaginary; regionalism; Minas Gerais; Clube da Esquina.*

SUMÁRIO

Introdução 12
1.1 Colocando o pé nessa estrada — Pensando a identidade 22
1.2 Identidade Cultural 27
1.2.1 Identidade e diferença 27
1.2.2 A formação de Estados Nação e a construção de uma identidade nacional — "O caso Brasil" 32
1.3 Regionalismo — Mineiridade 40
1.3.1 Minas Urbana 45
1.3.2 Minas Rural 51
1.4 Símbolos de uma identidade mineira — Uma perspectiva patrimonial 54
2.1 Esquinas mais de um milhão — Introduzindo o Clube 62
2.2 Nada será como antes — Formação da identidade sonora e visual de Milton 67
2.3 Clube da Esquina — Um projeto de criação coletiva 72
2.4 A identidade pela diferenciação e continuidade — O caso Tropicália 79
3.1 As Minas antes de 1975 85
3.2 Minas (1975) 90
3.3 Geraes (1976) 131
3.4 Comparações e Análises 183
3.5 Considerações Bônus 187
3.6 Para além do Clube — Minas nas performances de Milton 191
4. Considerações Finais 202
Referências 210
Anexos 225

INTRODUÇÃO





Imagens retiradas do acervo Milton Nascimento do Instituto Tom Jobim, disponíveis no link: https://www.jobim.org/milton/. Acesso em: 23 de dezembro de 2021.

1. Introdução

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

(Canção Amiga – Carlos Drummond de Andrade e Milton Nascimento, 1978)

Não é de hoje que o interesse na pesquisa sobre esse grupo de jovens — hoje já não tão jovens — músicos, poetas e compositores se faz presente. Não foram poucos os esforços para se compreender a vasta gama de assuntos trabalhados em suas produções fonográficas, em suas construções estéticas, em suas influências no cenário da música popular e demais temáticas de interesse que o Clube da Esquina pôde e ainda poderá proporcionar para os estudos científicos. Fruto dessas reflexões, uma notável produção bibliográfica se fez, tanto no ambiente acadêmico quanto nos diversos meios de circulação midiático. Para melhor ilustrar o interesse crescente nessa temática, foram elaboradas duas tabelas que organizam a produção de livros, biografias e capítulos (Tabela 2), assim como as dissertações e teses acadêmicas (Tabela 3) que abarcam, de alguma forma, a temática do Clube da Esquina. Para fins de organização, elas se encontram dispostas no final do trabalho, na seção de Anexos.

Cada pesquisa desenvolvida sobre esse amplo tema buscou evidenciar um determinado recorte de interesse na vasta produção do que foi, e ainda permanece sendo, o Clube da Esquina. Esta pesquisa em questão, busca antes de mais nada, estudar, compreender, ou mesmo questionar a formação e a continuidade de determinada identidade, no caso a regional mineira.

Sendo assim, convém apontar que não sou mineiro e tampouco posso dizer que cheguei a conhecer vasta parcela do território geográfico de Minas Gerais. Sou paulista, nasci,

cresci, estudei e me graduei no interior do estado e hoje desenvolvo minha pesquisa na capital do estado de São Paulo. Limeira, a cidade onde nasci e cresci, distancia-se aproximadamente 110 quilômetros[1] do estado mineiro. Contudo, embora boa parte de minha infância tenha se passado em Cássia, pequena cidade na região sudoeste de Minas Gerais, essa distância era facilmente alongada para uma distância aproximada de 300 quilômetros. Digo isso pois em minha memória afetiva de infância, essa viagem, essa distância, intensifica os momentos que vivi por lá e por isso essa temática pode-se mostrar tão inquietante para mim.

Minha relação com Minas Gerais pode, a princípio, não se mostrar como algo aparente; de fato ela se estabelece através de um laço familiar. Muito das características comumente e até mesmo pejorativamente atribuídas à população provinda desse estado, que pondero nesse trabalho, pude perceber na figura de meu pai, mineiro nascido na pequena cidade de Capetinga–MG, ao sudoeste do estado. Minha mãe, embora paranaense, provinha também de uma linhagem de mineiros: seu pai nasceu no município de Rio Pardo–MG na região norte do estado, fixando-se após uma trajetória pelos estados paranaense e mineiro na cidade de Cássia–MG, a 21 quilômetros da cidade de nascença de meu pai. Com isso, grande parte de minha família se encontra nessa região do sudoeste mineiro, e foi durante as viagens de visita aos meus familiares que minha relação com Minas Gerais e posteriormente com a sonoridade apresentada por meu pai do Clube da Esquina começou a se construir.

Minhas memórias de infância brincando nos terreiros de café, correndo nas estradas de terra, olhando para aquele incrível tom de azul que os morros da Serra da Canastra adquiriam no horizonte, equilibrando-me nos mata-burros das porteiras e dormindo sob o inquietante silêncio e o breu da fazenda, facilmente adquirem um tom afetivo. Foi durante as aproximadas três horas e trinta minutos de viagem para encontrar meus familiares em Minas Gerais que fui apresentado, primeiramente, à voz de Milton Nascimento, figura presente na juventude de meu pai, e suas palavras de luta social e promessas de um futuro melhor se encaixariam aos ideais juvenis vivido por ele. Contudo essa sonoridade somente se manifestaria em mim alguns anos depois, quando já iniciado nos estudos musicais.

Minha imersão no estudo da produção do Clube da Esquina se formaliza com meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, concomitante com minha

[1] Trata-se da distância do município de Limeira–SP e a cidade na fronteira sul do estado mineiro, Jacutinga–MG, uma viagem de aproximadamente uma hora e trinta minutos de automóvel.

mudança de residência para a cidade de Pouso Alegre–MG, decorrente de uma proposta de vínculo empregatício na rede estadual de educação pública de Minas Gerais e, um ano mais tarde, uma nova possibilidade de trabalho na rede pública municipal de ensino de Pouso Alegre fixaria minha estadia. É nesse momento que as questões sobre formação de identidade coletiva se somam e refletem a minha própria narrativa e as perguntas inicialmente levantadas por mim nesse assunto passam a se encaixar como questões pessoais também, uma vez que estamos inseridos em organizações sociais que reforçam, reinventam e propagam tais questões.

O Clube da Esquina, não diferente de outros grupos, movimentos, estilos musicais e afins, desperta múltiplos olhares, dialogando assim com inúmeras áreas do conhecimento. Cada olhar se torna único e diferenciado à medida em que busca enxergar algo que outro não viu, ou cuja visão em determinado ponto de interesse possa ser aprofundado. Nesse ponto minha atenção se situa na relação que a construção musical desse grupo de músicos e poetas, em sua maioria provindos do estado de Minas Gerais, possa estabelecer, seja através de suas melodias, seus arranjos, suas poesias, suas escolhas sonoro-musicais, com a ideia de "mineiridade". Em outras palavras, quais características específicas da identidade mineira podem ser encontradas na produção musical do Clube da Esquina e de que forma esses músicos se utilizam dela, sobretudo na produção dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976).

Sendo assim, este trabalho se encontra estruturado em três partes, cada uma com suas respectivas subdivisões. Elas foram pensadas de maneira que todo referencial teórico, conceitos e questões provindos de outras áreas do conhecimento que não única e propriamente a música fossem devidamente apresentados e trabalhados inicialmente, para que possamos ter toda uma gama de ferramentas e discussões sobre uma temática mais ampla no momento em que buscarmos identificar e relacionar com as produções musicais.

O primeiro capítulo, intitulado "Identidade Cultural e Regionalismo" direciona nossa atenção para as questões que envolvem a construção da identidade cultural. A primeira subdivisão do capítulo, intitulado "Colocando o pé nessa estrada — Pensando a identidade", tem como finalidade introduzir-nos o problema da construção da identidade e seus múltiplos desdobramentos. Para isso, inicialmente, utilizo uma reflexão sobre as variantes do conceito de "identidade" com base em uma narrativa pessoal minha para ilustrar as primeiras questões que uma temática como essa possa carregar consigo. Aprofundando a reflexão sobre identidade cultural, deparamo-nos com os trabalhos de muito autores que se dedicaram a

entender a formação de uma identidade cultural característica de diversas localidades, os interesses e as forças envolvidas na criação dessa unidade coletiva, sobretudo na série de fatores culturais envolvidos nessa construção. Autores como Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawn e Terence Ranger (2018) produziram trabalhos de grande destaque sobre a formação de identidades nacionais bem como as tradições envolvidas na continuidade de tal identidade. Darcy Ribeiro (2015) e Sérgio Buarque de Holanda (2014) constituíram um notável trabalho sobre a formação histórica assim como a diversidade étnica-regionalista existente na caracterização do povo brasileiro. Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005) constroem uma importante reflexão sobre a formação da identidade e suas constantes transformações, adaptações e escolhas frente a um cenário pós-moderno. Assim como outros que desenvolveram notável trabalho no campo das identidades culturais — nesse caso não somente no âmbito nacional — são fontes de diálogos na busca inicial de compreensão sobre esse cenário maior.

Com isso, uma abordagem mais ampla sobre identidade cultural será trabalhada na segunda subdivisão do capítulo de número um, intitulado "Identidade Cultural", que por sua vez será subdividida na relação que a construção da identidade estabelece com o processo de diferenciação — a este subcapítulo nomeio "Identidade e Diferença", por estabelecer relação direta com o trabalho de Kathryn Woodward (2014), Thomaz Tadeu da Silva (2014) e Stuart Hall (2014) — e um outro subcapítulo que se dedica a compreender os processos de criação de identidades nacionais, principalmente a brasileira — intitulado "A formação de *Estados Nação* e a construção de uma identidade nacional: 'O caso Brasil'", onde dialogamos com o trabalho de Benedict Anderson (2008), Darcy Ribeiro (2015), Sérgio Buarque de Holanda (2014) e Renato Ortiz (2012).

No terceiro subcapítulo, intitulado "Regionalismo", nosso olhar sobre a construção da identidade se concentra em uma parte territorial menos ampla — embora ainda de vasta expansão —, ou seja, nesse momento atentamos para as particularidade e singularidades presentes na construção identitária de regiões ou estados, que diferenciam culturalmente seu povo da imagem de identidade nacional. Nesse caso, pelo interesse do trabalho, essa discussão se dará sobre o conceito de "mineiridade", ou seja, nosso olhar estará sobre as especificidades e características culturais presentes no imaginário construtivo da identidade do povo de Minas Gerais. Para isso dialogamos com pesquisadores que trabalham a questão da mineiridade presente em diversos recortes culturais, como Maria Arminda do Nascimento

Arruda (1990) com sua reflexão social sobre a formação do mito da mineiridade bem como a construção da figura política do mineiro; João Camilo de Oliveira Torres (2011) com seu trabalho sobre a presença da geografia da região na formação da identidade mineira; Walderez Simões Costa Ramalho (2015) com seu trabalho investigativo sobre a historiografia presente na ideia de mineiridade; Mônica Chaves Abdala (2007) com seu notável trabalho sobre a culinária regional mineira, entre outros. Para melhor compreender o processo de formação da *mineiridade,* dialogando com o trabalho de Arruda (1990), subdividimos em dois momentos: o momento inicial se dedica à "Minas Urbana" e o segundo à "Minas Rural". Um outro subcapítulo busca compreender a formação de símbolos marcadores de identidade a partir de itens e práticas tombadas como patrimônio, intitulado "Símbolos de uma identidade mineira – Uma perspectiva patrimonial".

O segundo capítulo direciona nossa reflexão para o grupo musical em si. Intitulado "Clube da Esquina: Uma soma de várias partes", encontra-se dividido em quatro subseções. A primeira, introdutória, intitulada: "Esquinas mais de um milhão — Introduzindo o Clube", inicia as discussões sobre o Clube da Esquina e sua produção fonográfica, já estabelecendo algumas questões que a temática da "identidade" podem trazer sobre o fazer musical desse grupo.

O segundo subcapítulo, "Nada será como antes — Formação da identidade sonora e visual de Milton", trata-se de uma reflexão sobre as influências e transformações sonoras e visuais na figura de Milton Nascimento – artista responsável pela união dos músicos do Clube — sobretudo no início da década de 1970.

O terceiro subcapítulo, com o nome de "Clube da Esquina — um projeto de criação coletiva", atenta-se para o disco responsável pela consolidação não apenas do nome que faria referência ao Grupo, mas como também da união desses amigos. O processo pelo qual o disco Clube da Esquina (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges pôde proporcionar aos envolvidos uma participação ativa nos momentos de criação, organização e gravação, um processo de criação coletiva que gerou importantes parcerias e uma produção sonora com múltiplas características provindas das diversas formações e experiências musicais dos autores.

Um último subcapítulo, intitulado "A identidade pela diferenciação e continuidade — O caso Tropicália", busca resgatar as reflexões sobre a construção da identidade e sua relação com a diferença, tomando como referencial o movimento tropicalista, suas influências na

sonoridade do Clube da Esquina, e como este conseguiu ao mesmo tempo estabelecer uma relação de proximidade e distanciamento da Tropicália.

No terceiro capítulo voltamos nossa atenção para uma análise musical propriamente dita. É então elaborado, em diálogo com os trabalhos de Sérgio Molina (2017) sobre a concepção e a organização intencional de faixas musicais em projetos de álbuns conceituais bem como o uso de sobreposições de faixas para a criação de ambientação e motivos sonoros; de Valéria Nancí de Macêdo Santana (2018) sobre as capas dos álbuns elaboradas pelo fotógrafo Cafi durante o período do Clube da Esquina; de Vinícius José Fecchio Gueraldo (2017) com suas análises musicais das transcrições das faixas do álbum duplo *"Minas"* (1975) e *"Geraes"* (1976); e de Sheyla de Castro Diniz (2017) com uma busca por referências musicais que se relacionem com os símbolos característicos de uma identidade mineira em dois discos específicos da figura centralizadora desse grupo, Milton Nascimento. Trata-se do álbum duplo *"Minas"* (1975) e *"Geraes"* (1976), por isso atribui-se o nome desse capítulo de "*Minas* e *Geraes* (1975–1976)".

A primeira subdivisão, "As Minas antes de 1975", busca identificar a presença de símbolos e características compreendidas como mineiras nas composições antes do disco *Minas* (1975). As duas subdivisões seguintes — "*Minas* (1975)" e "*Geraes* (1976)" — tratam de uma análise que busca enxergar a obra como um todo, dando interesse e visibilidade para toda e qualquer informação que o álbum poderá nos proporcionar, tanto musicalmente quanto visual e esteticamente, além de buscar identificar diálogos com a *mineiridade*. O próximo subcapítulo, "Comparações e Análises", busca estabelecer reflexões comparativas entre os dois discos. Em "Considerações Bônus" apresentamos breve análise das gravações inseridas posteriormente no disco, quando foi remasterizado no estúdio da *Abbey Road*, e lançado em formato de *Compact Disk* (CD).

Um último subcapítulo, intitulado "Para além do Clube — Minas nas performances de Milton", busca analisar como o compositor organizou e representou os símbolos e características da identidade mineira em suas performances. Para isso utilizamos como exemplos "Missa dos Quilombos" (1981), "Tambores de Minas" (1998) e "Ser Minas tão Gerais"(2004).

Por fim, pretende-se alcançar nesta pesquisa não somente a construção de um pensamento sobre as relações das organizações sociais pautadas em sentimentos de pertencimento e práticas ou produções musicais de um grupo específico, com um recorte

temporal específico, mas também pensar como análises e reflexões semelhantes podem ser encontradas ou mesmo transpostas para produções fonográficas posteriores ou mesmo que se encontram em diálogo com construções identitárias distintas, podendo assim abrir questionamentos sobre a presença, bem como as ferramentas e métodos utilizados, para estabelecer a relação música-identidade, além de contribuir para as produções e discussões já em andamento sobre a temática.

1. IDENTIDADE CULTURAL E REGIONALISMO



Imagens retiradas dos Cadernos do Patrimônio elaborados pelo IEPHA-MG e disponíveis no *link*: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio. Acesso em: 23 de dezembro de 2021.

Receita de uma identidade

(serve de dezenas até bilhões de pessoas)

Ingredientes :

1 Conjunto de pessoas;

1 Espaço geográfico

(não precisa, necessariamente, ser físico);

1 Memória coletiva;

Fragmentos de uma história oficial em comum;

Heróis, mártires ou modelos a gosto.

Modo de preparo :

Distribua o conjunto de pessoas no espaço geográfico; se este for físico, a concentração e a distância das bordas são aspectos de se prestar atenção. Em um frasco, introduza na memória coletiva os fragmentos de uma história em comum oficial, lembrando que esses fragmentos devem ser cuidadosamente selecionados antes do preparo; eles são de suma importância para o tipo de identidade que se pretende preparar. Junto à mistura, introduza os heróis, mártires ou modelos a gosto. Dessa mistura, introduza no conjunto de pessoas, podendo utilizar como utensílios canais de comunicação em massa, mídias em geral ou mesmo um sistema educacional gratuito.

É importante que tal mistura seja constantemente introduzida, ininterruptamente. Quando a mistura original se esgotar, ou começar a ficar "rala", é necessário que os ingredientes sejam minimamente alterados, conforme a necessidade do momento. Por fim, o segredo do preparo eficiente da receita está no convencimento de que a identidade é algo natural, cultural, fixa, estável, coerente, unificada e permanente.

Bom apetite!

1.1 Colocando o pé nessa estrada — Pensando a identidade

Nos antigos rincões da mata virgem
Foi um sêmen plantado com meu nome
A raiz de tão dura ninguém come
Porque nela plantei a minha origem
Quem tentar chegar perto tem vertigem
Ensinar o caminho, eu não sei
Das mil vezes que por lá eu passei
Nunca pude guardar o seu desenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

(Sêmen – Siba e Bráulio Tavares, 1998)

Esta pesquisa é, antes de mais nada, uma investigação sobre o conceito de identidade. Mas até então acredito que nada a diferencie das demais pois, ao se deparar com qualquer temática de uma pesquisa, o pesquisador, inevitavelmente, é atraído não só pelos anseios de obter respostas ou elaborar novas perguntas ainda não imaginadas, mas por questões que dialogam com sua trajetória de vida, sua construção social, sua formação pessoal, mesmo extra-acadêmica, aí então se dá o processo de identificação. O que quero dizer é, todo tema de pesquisa parte, por consequência, dos traços que identificam o pesquisador, e o percurso, as escolhas e referências são parte da trajetória e pode dizer tanto da pesquisa quanto de quem a efetua.

No que diz respeito a pesquisas na área de musicologia é inevitável pensar que o tema da pesquisa, antes mesmo de se configurar como tal, fez parte de uma boa parcela da vida e do estudo do pesquisador e, com isso, não é de se espantar que haja uma identificação emocional, esse tipo de relação acabará se consolidando em algum momento.

De acordo com o Dicionário de Termos Literários da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa a etimologia da palavra "identidade" provém de origem latina, sendo formada a partir do adjetivo "idem" (com o significado de "o mesmo") e do sufixo "-dade" (sendo esse um indicador de um estado ou qualidade). Com base nisso podemos aplicar seu uso como "qualificadora daquilo que é idêntico ou o mesmo, sendo, portanto, identificadora de algo que permanece" (E-Dicionário de Termos Literários – FCSH).

Sendo assim, ao estudar o processo de identificação e a criação de respectivas redes de relação em comunidade, minhas reflexões sobre essa temática me levaram cada vez mais a olhar para dentro de mim, da minha trajetória de vida, da minha rede de relações pessoais e da

minha relação com a própria temática, envolvendo-me assim cada vez mais sobre o estudo dessa identificação e, como músico, como essa organização humana dos sons[2] se relaciona nesse processo de construção, reconstrução e afirmação de identidades.

Por isso, antes de avançarmos na construção das identidades coletivas, gostaria de dirigir nossa atenção para uma reflexão sobre a construção pessoal da identidade, onde através de algumas vertentes, buscarei conduzir de forma didática as questões que me surgem sobre tal assunto.

A palavra identidade pode caracterizar tanto ideais de inclusão como o de exclusão, visto que, ao se identificar com algo específico e não se identificar com outro, a pessoa se inclui em um grupo e se exclui de outro. Sendo assim, cria-se uma relação de identidade do "eu" com diferentes objetos, ideologias, gostos etc. Segundo o etnomusicólogo Timothy Rice (2007), essa identificação pode se dar tanto no caráter pessoal (*self-identity*), onde o "eu" se identifica com sua definição pessoal (*self-definition*) ou auto-compreensão (*self-understanding*), quanto no caráter coletivo (*group identity*), onde a auto-compreensão coletiva é representada por várias características, atividades e costumes, incluindo a música (RICE, 2007), ou seja, é onde o "eu" se identifica e passa a se tornar parte de um grupo.

Penso que ao investigar e refletir sobre identidade, em seus múltiplos âmbitos, entramos em uma reflexão sobre si mesmo. É comum introduzirmos o assunto sobre identidades com um relato pessoal onde de alguma forma essa construção foi colocada em dúvida. Em seu relato sobre identidades, o filósofo e criador do conceito de "modernidade líquida", Zygmunt Bauman, introduz o assunto ilustrando um momento no qual sua nacionalidade foi questionada, não por terceiros mas pelo mesmo, pois sua trajetória de vida contribuiu para que, embora tenha nascido no território geográfico polonês, eventos posteriores o levassem a migrar para o Reino Unido, onde, na posição de estrangeiro, passou muitos anos de sua vida. Essas e outras questões acabam voltando à tona quando novamente lançamos nossos olhares para essa construção social, pois, embora a construção de identidades tenha marcadores característicos, sobretudo de um sentimento de pertencimento de um povo a determinada localidade, não se restringe apenas a isso, sendo inclusive alvo de constantes debates para estudiosos da globalização e do processo de dissolução das fronteiras locais, regionais, nacionais e por aí adiante, como veremos em capítulos seguintes.

[2] Nesse ponto uso da definição de música que até agora melhor se aproximou de uma definição completa, embora sucinta de o que seria música, em sua mais abrangente multiplicidade, proposta e muito bem desenvolvida pelo etnomusicólogo John Blacking em seu livro *"How Musical is Man?"* de 1973.

Para Bauman (2005), as identidades “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (BAUMAN, 2005, p. 19). O autor vai mais além quando afirma que:

> Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age (...) são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’. Em outras palavras, a ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2005, p. 18).

Com isso, torna-se praticamente impossível nos assumirmoss presentes em apenas uma identidade, sendo que muitas vezes uma identidade é por si só uma somatória de inúmeras características ou marcadores identitários. Reforço aqui a necessidade de voltarmos nossa atenção para nós mesmos em um exercício reflexivo de identificar quantas características identitárias conseguimos encontrar em uma rápida descrição pessoal, sendo que essas características são facilmente indicadoras de grupos de pertencimento, de acordo com características particulares. Utilizando-me da descrição pessoal apresentada anteriormente, eu me caracterizo como homem, com estatura mediana, cabelos e olhos escuros, atualmente na faixa etária dos vinte a trinta anos, brasileiro, natural do município de Limeira–SP, residente da cidade de Pouso Alegre–MG, com um nível educacional de graduação completa, músico e profissional na área da educação pública. Nessa breve caracterização pessoal podemos facilmente encontrar marcadores físicos — ou biológicos —, históricos e geográficos que facilmente me colocariam como pertencente a grupos distintos. A essa descrição ainda poderiam ser incorporadas características provindas de um histórico familiar, direcionamento e devoção religiosa, posicionamento político, atividades e práticas recreativas ou formativas, hábitos alimentares, orientação sexual, gostos e afeições culturais, entre outros, ramificando cada vez mais a rede de interação social promovida pela minha “construção identitária”.

Ao pensarmos sobre identidades coletivas, não só avaliamos sobre nossa posição individual dentro de toda uma rede ou cadeia de relações sociais mais ampla, mas também a funcionalidade dela no grupo de pessoas envolvidas. Essas características se mostram interessantes e indissociáveis de um pensamento sobre tradições, memórias e autenticidade, questões essas que podem ser — e são — constantemente reforçadas, quando não

reinventadas e amplamente exploradas e disseminadas pelas redes de comunicações midiáticas, de informação e mercadológicas.

Nesse quesito podemos tanto refletir sobre as semelhanças que unem as pessoas em grupos específicos, como as características que as distinguem. Tomemos como exemplo a reflexão do etnomusicólogo John Blacking (2007) que, ao relatar seu contato com a cultura do povo Venda, na África do Sul, propõe uma abordagem dialética para uma análise do fazer musical em diferentes sociedades. Segundo ele: "(...) até que fosse desafiado intelectualmente pelas pessoas em Venda (incluindo as crianças), havia muitos aspectos da compreensão e da interpretação de 'minha própria' música que me escapavam" (BLACKING, 2007).

Ao pensarmos no quadro histórico de nosso país, observamos que não é de hoje, e nem tão recente assim, que se dá a busca, ou melhor, os esforços para se construir uma identidade social característica de uma nação, muitas vezes pautadas mais em uma ideia de unidade e ideais evolucionistas de supremacia racial. A história da identidade local, regional ou mesmo nacional pode ser encontrada até antes da formação ou emancipação nacional e as características que serão aplicadas nessa seleção serão reflexos de interesses sociais vigentes em dado momento. Para Gilberto Freyre (2004), as características culturais brasileiras se pautaram na herança deixada pela sociedade do açúcar na região do Nordeste do país, ainda nos anos iniciais da colonização brasileira; segundo ele:

> Com todos os seus defeitos, a civilização do açúcar que se especializou, ou antes, se exagerou no Nordeste do massapê, e dentro do Nordeste, em Pernambuco – seu foco, seu centro, seu ponto maior de intensidade –, em civilização aristocrática e escravocrático, deu ao Brasil alguns dos maiores valores de cultura, hoje, caracteristicamente brasileiros, dissolvidos em outras civilizações, distribuídos por outras áreas, diluídos em outros estilos de vida, mas com a marca de origem ainda visível a olho nu (FREYRE, 2004, p. 194).

Muitas vezes, a busca por uma identidade coletiva única e representativa para todo território nacional implicava em um fortalecimento de identidades locais, reforçando suas características pelo movimento de diferenciação do outro. Em sua busca por compreender a formação e o sentido da população brasileira, Darcy Ribeiro (2015) não só identifica bases estruturais em três povos distintos (portugueses, indígenas e africanos) como também as forças diversificadoras presentes nas construções sociais, sendo elas:

> A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos

> deuses correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos (...) (RIBEIRO, 2015, p. 18).

O autor ainda ilustra e localiza esses regionalismos presentes nas formas de caracterização de povos distintos dentre de um mesmo território nacional, situando assim "(…) *sertanejos* do Nordeste, *caboclos* da Amazônia, *crioulos* do litoral, *caipiras* do Sudeste e Centro do país, *gaúchos* das campanhas sulinas, além de ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc." (RIBEIRO, 2015, p. 18). (Aprofundaremos nossa análise sobre essa temática em subcapítulos seguintes).

No cenário atual, devido aos constantes avanços de lutas sociais distintas — mas ainda assim similares em sua maioria por reivindicarem demandas de uma classe social minoritária —, essa divisão de grupos identitários se mostra muito clara. A luta por equidades sociais relacionadas a gênero, etnia, trabalho, moradia, local de origem e posicionamento político, criou grupos de apoio e mobilização coletiva em prol de conquistas e o devido reconhecimento de seus respectivos direitos sociais. Deve-se enfatizar que a movimentação de tais grupos não teve início nos tempos atuais, muitos vêm de uma longa jornada de movimentação e luta por seus direitos, como a luta pela equidade dos direitos entre homens e mulheres, tanto nos locais de trabalho quanto em sua posição e hábitos sociais por parte de movimentos feministas, a luta por direitos e implementação de políticas públicas por parte dos movimentos negros e LGBTs, a constante luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terras (MST) por uma divisão justa e aproveitamento devido de grandes lotes de terras não utilizados, similar à luta por moradia do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST)[3]. A união e a luta de refugiados contra um crescente sentimento xenofóbico, sobretudo na procura de empregos. A constante luta pelo respeito dos direitos e demandas dos diversos servidores públicos e, sobretudo, os ideais políticos, questão essa que não só tem se mostrado como importante construtor de uma identidade pessoal, mas como um divisor social e criador de um sentimento crescente de intolerância.

[3] Vale destacar que ambos os movimentos (MST e MTST) têm como missão uma distribuição de terras e moradias mais justa, buscando contemplar maior quantidade de famílias na busca de lares em áreas urbanas e espaço de trabalho em ambientes rurais. Ambos os movimentos ganharam notoriedade dado um reconhecimento político, bem como a participação de suas lideranças em cargos políticos representativos.

1.2 Identidade Cultural

Para aprofundarmos nossa reflexão sobre a formação de uma identidade cultural, senti que é necessário dividir nosso estudo em duas partes importantes. A primeira tende a fazer-nos atentar para uma discussão importante no processo de construção de identidades, sua relação com o conceito de "diferença", assunto esse que pôde ser muito bem desenvolvido, embora novas discussões sempre sejam necessárias, pelo conjunto de três trabalhos presentes no livro "Identidade e diferença — A perspectiva dos Estudos Culturais" de organização de Tomaz Tadeu da Silva, com a colaboração da professora da *Open University*, Kathryn Woodward e do teórico dos Estudos Culturais, Stuart Hall.

A segunda parte visa refletir sobre a construção da ideia de povo, nação e identidade brasileira. Para isto, utilizarei principalmente os trabalhos de Benedict Anderson, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro e Renato Ortiz.

1.2.1 Identidade e diferença

Acredito que nenhuma frase do mundo da dramaturgia possa se mostrar mais icônica e infinitamente apresentada, muitas vezes desconexas de seu sentido de origem ou mesmo em ressignificações pelos diversos meios midiáticos de comunicação e entretenimento, do que a empregada pelo dramaturgo inglês William Shakespeare em "*A tragédia Hamlet, príncipe da Dinamarca*"; a clássica frase: "Ser ou não ser" acaba apresentando para quem se propõe a estudar a construção da identidade um ponto interessante de partida, principalmente no que diz respeito à sua oposição complementar com a "diferença".

A oposição construída pelo dramaturgo no final do século XVI ilustra bem a oposição que se encontra na formação e nas escolhas do "ser", uma vez que, pela definição semântica da palavra, as escolhas e demais situações político-sociais-espaciais construirão a identidade do ser, caracterizando-se por uma série de características que dirão quem ou aquilo que se "é". O fato interessante é que, como aponta alguns trabalhos dos autores citados acima, o ato de afirmar determinadas características presentes na construção de sua identidade é também afirmar aquilo que não "é", sem precisar se utilizar de um longo discurso maçante onde se elencaria as múltiplas possibilidades daquilo que não se configura parte de sua identidade.

Tomemos por exemplo a simples informação característica de todas as pessoas que nasceram sob território nacional brasileiro, ao se apresentarem ou mesmo preencherem simples fichas com dados pessoais, os indivíduos em questão não necessitam elencar os inúmeros nomes de territórios nacionais nos quais não nasceram ou não possuem algum tipo de vínculo, isto é simplesmente resumido na afirmação de uma única nacionalidade, no caso brasileira[4].

Mais do que um jogo de oposição e complementação, a relação que se estabelece entre a identidade, ou melhor, a afirmação do "eu" em suas múltiplas características, depende da diferença, daquilo que não é, de fato, para existir. A professora da *Open University* e pesquisadora da relação entre identidade e diferença, Kathryn Woodward (2014), analisa o conto do escritor e radialista Michael Ignatieff, sobre soldados sérvios em um posto de comando durante um conflito armado contra a Croácia. O autor, ao se deparar com uma dificuldade de distinguir entre os croatas e os sérvios questiona seus companheiros de posto. A resposta mais surpreendente utilizada pelo soldado sérvio não vem através de um discurso nacionalista sobre suas raízes, seu orgulho patriótico, seus bravos heróis, suas conquistas e glórias únicas, e sim pela diferenciação da marca de cigarros que eram consumidos em cada um dos locais. A característica que o diferenciava e, assim, por consequência criava um símbolo marcador da identidade sérvia, era justamente aquilo que se consumia "aqui" — no caso em referência à Sérvia — e que não se consumia "lá" — Croácia.

Em sua análise, Woodward aponta a seguinte reflexão:

> (...) a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (Croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um "não croata". A identidade é, assim, marcada pela diferença (WOODWARD, 2014, p. 9).

Contudo, seria esta razão suficiente para a construção de uma identidade de proporções nacionais? Identidade esta que justifica, e no caso até autoriza, um conflito armado, o uso de armas de guerra e até mesmo a morte do "outro".

As identidades compartilhadas, caso tomemos como referência para nossa reflexão as identidades nacionais, são habitualmente criadas simultaneamente à formação do Estado

[4] Maiores reflexões sobre a construção da identidade nacional brasileira serão abordadas no tópico seguinte, onde poderemos compreender que a construção da nacionalidade se mostra mais profunda que o território espacial.

nação e sua consecutiva fixação, podendo se dar através de um sistema educacional de repetição contínua dos símbolos, valores, histórias e ideologias de interesse da comunidade. A construção de uma identidade é condição primária para a manutenção da ideia comunitária que sustenta a criação da nação, assim como da necessidade para organizar sua sociedade.

Segundo a autora, entre algumas das causas, é possível identificar um apelo a um passado em comum: "Assim, essa redescoberta do passado é parte do processo de *construção da identidade* que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise" (WOODWARD, 2014, p. 12). A possível ideia de um passado glorioso e cristalizado é comumente associada a questões de autenticidade, sendo assim, a configuração de identidade constantemente tenciona questões sobre perspectivas *essencialistas* e *não essencialistas*.

Para a autora, uma definição essencialista pode sugerir que exista "um conjunto cristalino, autêntico, de características" que todos os indivíduos sob determinada identidade partilham, sendo estes inalterados quando expostos à ação do tempo. Sendo assim, esta definição essencialista se estrutura nas diferenças, "assim como as características comuns ou partilhadas", tanto entre os próprios membros de tal comunidade, quando entre estes e os que se diferem, o "outro" (WOODWARD, 2014, p. 12). Esse tipo de definição é frequentemente utilizado, como aponta a autora, como forma de exclusão e, muitas vezes, em sua face mais radical, como uma forma de justificar uma intolerância à existência de outro grupo. Esse tipo de discurso pode se pautar em símbolos patrióticos cuidadosamente selecionados, como conquistas e atos heroicos, figuras públicas e uma história meticulosamente costurada para determinado fim ideológico.

Em contrapartida "uma definição não essencialista prestaria atenção também às formas pelas quais a definição daquilo que significa ser um 'sérvio' — ou qualquer outro tipo de identidade — têm mudado ao longo dos séculos" (WOODWARD, 2014, p. 12). Essa forma de se enxergar a identidade permite que seus símbolos e consecutivos valores possam se alterar e se restaurar conforme o tempo e a necessidade de manutenção das identidades e suas tradições, conforme aponta Eric Hobsbawn (2018), em parceria com Terence Ranger (2018), no trabalho intitulado "A invenção das tradições". Ao dialogar com o conceito de "tradições inventadas" e o trabalho de Benedict Anderson, Hobsbawn (2018) apresenta a forma pela qual tais símbolos se articulam com um determinado passado em comum; contudo,

essa construção simbólica não se estabelece fixa e imutável, podendo vir a ser, constantemente ressignificados e adaptados para a continuidade dessas identidades.

> Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos — inclusive o nacionalismo — sem antecessores tornaram necessárias a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda (...) ou pela invenção (...). Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional (...), a bandeira nacional (...), ou a personificação da "Nação" por meio de símbolos ou imagens oficiais, como Marianne ou Germânia, ou não oficiais, como os estereótipos de cartum John Bull, o magro Tio Sam ianque, ou o "Michel" alemão (HOBSBAWN, p. 14, 2018).

Stuart Hall ainda nos apresenta um desdobramento do conceito ao posicionamento de Hobsbawn, a partir de Paul Gilroy, quando afirma que as identidades "têm tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria 'tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como 'o mesmo que se transforma'" (GILROY, 1994 apud HALL, 2014, p. 109). Contudo, não podemos nos deixar enganar. Embora, segundo diversos pesquisadores, a identidade seja algo construído, arquitetado, devidamente pensado e, até mesmo, ficcional, isto não diminui sua eficácia material, discursiva ou mesmo política (HALL, 2014).

No pensamento de Tomaz Tadeu (2014), a dissociação da ideia essencialista de identidade pode ser compreendida através de uma importante característica que a mesma partilha com o conceito de "diferença": o fato se ambas serem atos de criação linguística. Segundo o autor:

> Dizer que são o resultado de atos de *criação* significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais (SILVA, 2014, p. 76).

Contudo, alguns pesquisadores e estudiosos dos processos de identidade argumentam que devido a mudanças nas relações globais, que muito se atribuem à globalização, estas identidades, antigamente tidas como estáveis e seguras, estão passando por uma crise. Stuart Hall demonstra essa preocupação:

> (…) um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossa identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2015, p. 10).

Para o autor, essas mudanças sociais acarretadas pelos processos pós-modernos fizeram com que as identidades, antes caracterizadas como unificadas e estáveis, estejam se tornando cada vez mais fragmentadas, sendo cada vez mais fácil de um indivíduo se identificar com diversas identidades, podendo algumas serem contraditórias ou não resolvidas. Hall, dialogando com Edward Said, ainda discorre sobre a forma como as identidades, embora enfrentando as dificuldades de se manterem intactas frente às mudanças sociais pós-modernas, ainda dialogam com um espaço e tempo simbólicos. Seguindo o mesmo pensamento de Anderson e Hobsbawn, Said discorre sobre o conceito de "geografias imaginárias", de acordo com Stuart Hall (2015):

> (…) suas "paisagens" características, seu senso de "lugar", de "casa/lar", ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo - nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (SAID, 1990 apud HALL, 2015, p. 41).

Esta ideia é discutida e problematizada por Pierre Nora; segundo o autor, o conceito de memória esta transferido aos locais, tornando-se assim locais de memória. O autor ainda destaca a relação e as diferenças entre a memória e a história, sendo a memória algo vivo, sujeito de constantes mudanças e evoluções, enquanto a história seria um olhar crítico e científico do passado. Contudo, esta história é utilizada como meio de criação e fortalecimento de símbolos de uma identidade coletiva: "O arsenal científico do qual a história foi dotada no século passado só serviu para reforçar poderosamente o estabelecimento crítico de uma memória verdadeira. Todos os grandes remanejamentos históricos consistiram em alargar o campo da memória coletiva" (NORA, 1993, p. 10).

Por fim, ao pensarmos na construção das múltiplas identidades existentes nos mais variados ambientes sociais, devemos pensar na sua relação com aquilo que seria seu oposto.

Embora, como discutido, a relação identidade-diferença esteja muito mais próxima de uma relação de dependência e complementação, mesmo que mediante aos processos de identificação, existe uma inevitável delimitação de fronteiras simbólicas, como consequência da íntima relação identidade-diferença, para sua consolidação "requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui" (HALL, 2014, p. 106).

Sem mais me prolongar nesta reflexão, a que, para abranger as múltiplas questões presentes de forma minimamente satisfatória, teria de dedicar um inteiro trabalho sobre o tema, utilizo-me das afirmações de Silva (2014), que muito bem nos servem como forma de resumir os apontamentos trabalhados até então:

> (...) a identidade não é uma essência; não é uma dado ou um fato — seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2014, p. 96-97).

Tendo exposto os processos de construção de identidades, bem como sua relação com aquilo que a diferencia, passaremos a tratar sobre como tais identidades coletivas são utilizadas para a construção de *Estados Nação*, tópico da próxima seção.

1.2.2 A formação de *Estados Nação* e a construção de uma identidade nacional — "O caso Brasil"

Em sua célebre obra *Raízes do Brasil*, o historiador Sérgio Buarque de Holanda afirmou:

> Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade — daremos ao mundo o "homem cordial". A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar "boas maneiras", civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (HOLANDA, 2014, p. 176).

Ao nos depararmos com os estudos a respeito da temática do Brasil e sua respectiva identidade nacional, ou noção de povo, podemos notar que, desde o começo das reflexões sobre tal temática, os autores são incentivados a refletir sobre o Brasil, a partir do momento que buscam compreender algumas características específicas presentes no comportamento social brasileiro, nem sempre satisfatoriamente representativas, mas de alguma forma presentes, sobretudo na noção ou no imaginário da identidade brasileira. Muitas vezes buscando solucionar problemas sociais que acreditam ser decorrentes desse modo de agir, pensar, colocar-se e ser. Renato Ortiz, em seu trabalho sobre a cultura brasileira e a identidade nacional, identifica tentativas antecessoras de explicar a condição, bem como a formação do brasileiro desde o final do século XIX, apontando três autores como referências principais do pensamento vigente da época ao tratar questões raciais: seriam eles Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. Porém, para o autor "A questão racial tal como foi colocada pelos precursores das Ciências Sociais no Brasil adquire na verdade um contorno claramente racista (...)" (ORTIZ, 2012). Ainda assim, segundo Ortiz, estes trabalhos se apresentam como esforços significativos sobre uma questão importante: a problemática da identidade nacional (ORTIZ, 2012).

Contudo, antes de nos aprofundarmos nas características amplamente atribuídas ao "ser" brasileiro, vamos dirigir nossa atenção para os processos de criação de Estados Nação, muito bem estudados por Benedict Anderson, e suas estruturas modulares de identidade nacional.

O trabalho de Anderson parte do pressuposto que a nacionalidade, bem como o nacionalismo, são "produtos culturais específicos" e que para compreendê-los é necessário "considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformam ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda" (ANDERSON, 2008, p. 30). Embora essa "especificidade" possa sugerir uma ideia de "autenticidade", os movimentos criadores das grandes nações no final do século XVIII criaram não só uma noção imaginária de unidade em torno de um país, um Estado, uma nação, como criaram, por consequência, um modelo de nacionalismo que viria a ser amplamente empregado nas construções de diversas outras nações, adequando-se e adaptando-se às realidades e interesses políticos e ideológicos. Segundo Anderson:

> (...) depois de criados, esses produtos se tornaram "modulares", capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e ser incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas (ANDERSON, 2008, p. 30).

Isso levou o autor a empregar o conceito que dá nome ao seu trabalho, afirmando que estas nações são, na verdade, "comunidades imaginadas", uma vez que as pessoas sob tal comunidade nunca conseguirão conhecer, mesmo que brevemente, todas as demais pessoas que compartilham dessa "comunidade", embora, ainda assim, possam compartilhar uma série de símbolos, práticas, hábitos e costumes que os façam se identificar como semelhantes.

Contudo, para que essas nações em potencial pudessem se estabelecer de fato no final do século XVIII, existiam uma série de fatores que deveriam ser superados e outros que vieram para facilitar e até mesmo acelerar o processo de criação da tão desejada "unidade".

A língua foi talvez um dos grandes obstáculos que os países europeus naquela época tiveram que enfrentar, uma vez que dentro de um mesmo território nacional era possível encontrar uma série de diferentes línguas e vernáculos. Anderson aponta de que forma a língua, sobretudo as línguas impressas, contribuíram para a construção de nacionalidades:

> Em primeiro lugar, e acima de tudo, elas criaram campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim acima dos vernáculos falados. Os falantes da enorme diversidade de variantes francesas, inglesas e espanholas, que achariam difícil ou mesmo impossível se entender oralmente, puderam se entender através do papel e da letra impressa (...) (ANDERSON, 2008, p. 79).

Além disso, o autor ainda aponta de que forma o capitalismo tipográfico contribuiu não só para uma configuração, uma cristalização – mesmo que com algumas brechas para futuras mudanças — dessas línguas, como também proporcionou meios de comunicação que permitiram disseminá-las amplamente:

> Em segundo lugar, o capitalismo tipográfico conferiu uma nova fixidez à língua, o que, a longo prazo, ajudou a construir aquela imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva de nação (...) Em terceiro lugar, o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores (ANDERSON, 2008, p. 80-81).

Com isso, os meios de comunicação em massa, como jornais, revistas, livros, romances e demais meios presentes no mercado editorial, transformaram-se em potentes e

importantes meios de disseminação de um imaginário coletivo nacional. Somado a esse processo de disseminação ideológica, um intenso programa de alfabetização e educação viria consolidar a criação do nacional e, por consequência, moldar os jovens para o modelo de vida e trabalho empregados no Estado.

> (...) em total oposição às escolas indígenas tradicionais, que eram sempre iniciativas pessoais locais (...) as escolas do governo formavam uma hierarquia colossal, altamente racionalizada, rigidamente centralizada, estruturalmente semelhante à própria burocracia do Estado (ANDERSON, 2008, p. 173).

Por fim, e de forma a sintetizar o trabalho desenvolvido por Anderson, o autor discorre sobre a necessidade de se "esquecer". Para a construção de um Estado-nação, de uma "comunidade imaginada", deve-se não apenas reviver constantemente fatos históricos e feitos heroicos, mas esquecer determinados acontecimentos, fazendo assim da construção da história oficial uma seleção baseada em escolhas que melhor se encaixariam ao enredo pretendido. De forma notável, Anderson compara a história oficial de uma nação à história de vida pessoal:

> Todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas. Depois de passar por transformações emocionais e fisiológicas da puberdade, é impossível "lembrar" a consciência da infância. Quantos milhares de dias transcorridos entre a primeira infância e o começo da idade adulta desaparecem para além de qualquer evocação direta! (...) Desse estranhamento deriva um conceito de pessoa, de *identidade*, a qual, por não poder ser "lembrada", precisa ser narrada (ANDERSON, 2008, p. 278).

No caso da formação do Estado-nação, da identidade nacional e do povo brasileiro, existem alguns fatores que deveremos adicionar, ou mesmo transpor, semelhante à fórmula de criação de nações apresentada por Anderson, para compreendermos elementos importantes para nossa discussão.

Após se proclamar como Estado independente, não demoraria muito para aparecerem os primeiros esforços para a unificação do território e, sobretudo, da população presente nesse território. Para que se possa afirmar o que seria o "povo brasileiro" é preciso conhecer o povo presente no Estado brasileiro e tratar de assuntos que, na época, não eram bem aceitos, ainda mais quando vistos sob uma perspectiva eurocêntrica. Como já mencionado, autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, considerados precursores das Ciências Sociais no Brasil, começam a estudar a formação do brasileiro, contudo as explicações

levantadas nessa época para o "atraso" do país são baseadas em teorias evolucionistas e deterministas, utilizando questões como o clima e a raça para explicarem a natureza indolente do brasileiro (ORTIZ, 2012).

A questão da mestiçagem sempre foi um fator importante para a construção do que um dia seria o "povo brasileiro". Contudo, essa mestiçagem não é, de fato, uma característica exclusiva brasileira e não nos admiraria se tal cultura fosse implantada aqui pelos que aqui chegaram por se tratar de uma cultura já praticada pelos mesmos. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, o que aconteceu no Brasil não era diferente de nada que já não acontecesse na metrópole, pois a mistura entre brancos e negros já era uma prática comum em Portugal, o que caracteriza, segundo ele, a total ausência de um orgulho racial dos lusitanos (HOLANDA, 2014).

Porém, com a abolição da escravidão, o negro, que antes não era, aos olhos da sociedade, mais do que sua força de trabalho, passa a ser considerado como cidadão e não mais como escravo. De acordo com Ortiz (2012):

> Como fato político, a Abolição marcou o início de uma nova ordem onde o negro deixa de ser mão de obra escrava para se transformar em trabalhador livre. Evidentemente, ele será considerado pela sociedade como um cidadão de segunda categoria; no entanto, em relação ao passado tem-se que a problemática racial torna-se mais complexa na medida em que um novo elemento deve obrigatoriamente ser levado em conta (ORTIZ, 2012, p. 19).

Com isso, um novo problema passa a se tornar presente para os cientistas da época: "como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial" (ORTIZ, 2012, p. 20). Eis que teorias raciológicas que já se encontravam em declínio da Europa mostram-se fortes no pensamento intelectual brasileiro. Pautada em tais teorias, uma nova leva de imigrantes europeus se somará ao caldo cultural brasileiro. Esses imigrantes vêm para suprir não só uma demanda econômica, mas uma demanda ideológica, como aponta Renato Ortiz (2012):

> (...) as teorias "importadas" têm uma função legitimadora e cognoscível da realidade. Por um lado, elas justificam as condições reais de uma República que se implanta como nova forma de organização político-econômica; por outro, possibilitam o conhecimento nacional projetando para o futuro a construção de um Estado brasileiro. É interessante observar que a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira (ORTIZ, 2012, p. 30-31).

A posição social em que se encontrava o mestiço no processo de criação da identidade nacional se torna outra, a partir do momento em que se deixa de ver a miscigenação como algo negativo e sim como positivo. Esta transformação é evidenciada no trabalho de Gilberto Freyre, tornando plausível assim o mito das três raças, atualizando-o como ritual. A argumentação elaborada por Ortiz baseia-se no fato de:

> A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 2012, p. 41).

Mas ainda era necessário exportar essa caracterização do brasileiro para as demais regiões do Estado nacional. Era necessário que todo brasileiro, e aqui se entenda como todo cidadão que se encontrasse em território nacional brasileiro, compreendesse a construção do que seria "ser brasileiro" e pudesse se assumir como tal.

Essa ampla divulgação da identidade nacional se tornou possível a partir do surgimento das emissoras de rádio nacional. O uso de tal ferramenta de comunicação para a difusão de ideais pode ser observada no trabalho de Anderson quando o autor afirma que: "(...) o avanço da tecnologia das comunicações, sobretudo do rádio e da televisão, oferece à imprensa aliados que não existiam no século passado. A radiodifusão multilíngue pode evocar a comunidade imaginada para iletrados e povos com diferentes línguas maternas" (ANDERSON, 2008, p. 191).

É precisamente nos anos de 1930, com os avanços da radiodifusão pelo território brasileiro, que a exportação do modelo de identidade nacional se mostrará mais presente. O professor e pesquisador Marcos Napolitano aponta como, a partir do rádio, o samba, sobretudo aquele característico do Rio de Janeiro, foi amplamente exportado e utilizado como característico da identidade nacional. Em seu trabalho de 2007, o autor afirma que foi a partir do ano de 1932 que o rádio passou a servir como "veículo síntese" da música popular brasileira, atuando de três formas conjuntas, sendo elas: aglutinação dos estilos regionais, disseminação de gêneros internacionais e "nacionalização" do samba (NAPOLITANO, 2007).

Contudo, vale ressaltar que estamos falando de um gênero musical de tradição negra, de forte presença nos terreiros e nas manifestações afro-brasileiras; manifestações essas que não eram bem vistas na época. Era comum a associação do samba com uma parte da população negra, residente dos morros, desempregada, que inclusive se negava a trabalhar

formalmente. Diversos sambas da época contavam sobre a imagem do "malandro", imagem essa que era constantemente reforçada. Para que fosse possível sua ampla difusão pelos canais de comunicação, o samba deveria passar por um processo de "domesticação", seus valores estéticos e morais deveriam ser reestruturados, os batuques deveriam deixar de se mostrar tão presentes e suas letras deveriam valorizar — e não mais zombar — da imagem do trabalhador e o malandro deveria deixar de existir. Segundo Ortiz: "(...) nos anos de 1930 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como "preguiça", "indolência", consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho" (ORTIZ, 2012, p. 42).

Marcos Napolitano (2007) completa a análise ao afirmar que:

> (...) a reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a "higienização poética" do samba fariam parte de uma politica cultural deliberada e autoconsciente, alimentada pelo cabotinismo de compositores interessados nas benesses oficiais (NAPOLITANO, 2007, p. 125).

Foram diversos sambas que passaram a reestruturar suas letras para a ideologia que se desejava imprimir na "nova" sociedade brasileira. O samba "O Bonde de São Januário", de autoria de Wilson Batista, é um exemplo de como a valorização do trabalho e do trabalhador passa a se tornar algo recorrente no samba. Podemos contrapor a valorização do trabalho e do trabalhador com outro samba de mesma autoria, no qual Wilson exaltaria a malandragem.

Quadro 1 – Comparação entre os dois sambas de Wilson Batista.

Lenço no Pescoço (1933)[5]	O Bonde de São Januário (1940)[6]
Refrão: Meu chapéu do lado Tamanco arrastando Lenço no pescoço Navalha no bolso Eu passo gingando Provoco e desafio Eu tenho orgulho em ser tão vadio Sei que eles falam deste meu proceder Eu vejo quem trabalha, andar no miserê	Refrão: Quem trabalha é que tem razão Eu digo e não tenho medo de errar Quem trabalha é que tem razão Eu digo e não tenho medo de errar O bonde São Januário Leva mais um operário Sou eu que vou trabalhar O bonde São Januário

[5] Esse samba ficou conhecido por ter sido o primeiro de uma série de outros sambas que dialogam com sambas de Noel Rosa. Esse diálogo, contudo, não se deu de forma amigável, mas sim, muito ofensiva para ambos os lados.

[6] Vale ressaltar que existem anedotas que contam que esse samba for a censurado pelo DIP, sendo que a letra original cantaria: "leva mais um sócio otário", e não "operário", como consta na gravação.

Eu sou vadio porque tive inclinação Eu me lembro era criança tirava samba-canção Comigo não Eu quero ver quem tem razão (Refrão) E ele toca, e você canta e eu entoo (Refrão)	Leva mais um operário Sou eu que vou trabalhar Antigamente eu não tinha juízo Mas resolvi garantir meu futuro Vejam vocês Sou feliz vivo muito bem A boemia não dá camisa ninguém, é Vivo bem (Repete toda a estrutura)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos encontrar esse sentimento nacionalista exaltador em diversas composições de sambas da época. Um outro exemplo notável é analisado por Napolitano na canção "Aquarela do Brasil", composição de Ari Barroso e arranjo de Radamés Gnattali, onde mostra-se clara a procura por imprimir todo esse sentimento nacionalista em uma busca por um samba ideal, divinizado, apoteótico:

> O "mistério" de "Aquarela" foi, precisamente , essa capacidade de articular diversos vetores musicais — samba, *jazz*, tradição sinfônica e *bel-canto* — numa só canção, sem deixar de parecer uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30 (NAPOLITANO, 2007, p. 126).

Quadro 2 – Letra da canção Aquarela do Brasil

Aquarela do Brasil
Brasil! Meu Brasil brasileiro Meu mulato inzoneiro Vou cantar-te nos meus versos O Brasil, samba que dá Bamboleio, que faz gingar Ó Brasil, do meu amor Terra de Nosso Senhor Brasil! Brasil! Pra mim, pra mim Ó abre a cortina do passado Tira a mãe preta do serrado Bota o rei congo no congado Brasil! Brasil! Deixa cantar de novo o trovador A merencória luz da lua Toda canção do meu amor Quero ver essa dona caminhando Pelos salões arrastando O seu vestido rendado Brasil! Brasil! Pra mim, pra mim Brasil!

Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiferente
O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
Ó Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!
Pra mim, pra mim
O esse coqueiro que dá coco
Oi, onde amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil! Brasil!
Oi estas fontes murmurantes
Oi onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
O, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil! Brasil!
Pra mim, pra mim

Fonte: Elaborado pelo autor.

Embora essas forças tenham trabalhado incessantemente para a construção de uma cultura unívoca, pautada na valorização da mistura e da miscigenação, o que veremos é que a diferenciação pautada no regionalismo se mostrará como um empecilho para a construção de uma unidade nacional. O mestiço ganhará, a partir de sua regionalidade, características próprias como bem nos apresenta o trabalho de Darcy Ribeiro. O surgimento dos caboclos, dos sertanejos, dos caipiras, dos gaúchos e matutos, cada qual trabalhando, a partir de sua presença e sua atuação na natureza, para a diferenciação do povo brasileiro pautada em suas respectivas regionalidades.

1.3 Regionalismo — *Mineiridade*

A questão da identidade mineira e seus símbolos "tradicionais" estão presentes em diversas obras de viajantes e escritores. O autor de "*Grandes Sertões: Veredas"*, João Guimarães Rosa, escreveu em sua obra "*Ave Palavra"* um trecho em que representa bem algumas características do território mineiro:

> É a *Mata*, cismontana, molhada ainda de marinhos ventos, agrícola ou madeireira, espessamente fértil. É o *Sul*, cafeeiro, assentado na terra-roxa de declives ou em colinas que europeias se arrumam, quem sabe um das mais tranquilas, jurisdições da felicidade neste mundo. É o *Triângulo*, saliente, avançado, forte, franco. É o *Oeste*, calado e curto nos modos, mas fazendeiro e político, abastado de habilidades. É o *Norte*, sertanejo, quente, pastoril, um tanto baiano em trechos, ora nordestino na intratabilidade da caatinga, e recebendo em si o Polígono das Secas. É o *Centro* corográfico, do vale do rio das Velhas, ameno, claro, aberto à alegria de todas as vozes novas. É o *Noroeste*, dos chapadões, dos campos-gerais que se emendam com os de Goiás e da Bahia esquerda, e vão até o Piauí e ao Maranhão ondeantes (ROSA, João Guimarães apud ARRUDA, p. 116-117, 1990).

Ao descrever a paisagem, bem como a agricultura econômica de cada região de Minas Gerais, Guimarães Rosa identifica as múltiplas faces de um único estado. Este estado de grandes proporções territoriais se insere ainda dentro de uma lógica de identidade regional, também denominada regionalismo e, neste estado em específico, mineiridade, enfrentando dificuldades semelhantes às encontradas pelas nações na busca da construção de uma identidade nacional.

Renato Ortiz (2012) dialoga com conceitos sobre a formação da identidade nacional pautada na mestiçagem, na diversidade e na valorização do regionalismo. Baseando-se no trabalho de Arthur Cezar Ferreira Reis e Gilberto Freyre o autor argumenta que:

> O discurso retoma a perspectiva do regionalismo como "filosofia social" quando Arthur Cezar Ferreira Reis fala, por exemplo, sobre a importância da Amazônia no contexto cultural. Ele, na verdade, retoma os argumentos de Gilberto Freyre sobre o Nordeste. A região é uma das partes desta diversidade que define a unidade nacional. O elemento da mestiçagem contém justamente os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: unidade na diversidade (ORTIZ, 2012, p. 93).

Maria Arminda do Nascimento Arruda (1990) identifica na história de Minas Gerais pelo menos dois momentos distintos que caracterizam a construção do imaginário e da identidade de Minas Gerais:

> É possível reconhecer, na história de Minas, pelo menos duas dimensões temporais nítidas: a primeira emerge no século XVIII, correspondendo ao apogeu da mineração, quando a riqueza das minas produziu uma época de fulgor cultural, presente na intensa vida urbana, inusual para os padrões de colônia; a segunda inicia-se já nos fins do setecentos, após a retração mineradora, quando a economia mineira ruraliza-se, estendendo-se por todo o século XIX e adentrando décadas do século XX (ARRUDA, 1990, p. 134-135).

João Camillo de Oliveira Torres (2011) completa a argumentação de Arruda localizando as respectivas áreas de exploração e produção característico de cada momento:

> Podemos dividir a história cultural mineira nos seguintes ciclos: ouro, diamante, café e couro. Poderíamos acrescentar o do ferro, que já teve vida quase autônoma relativamente ao do ouro e a um vagamente agrícola — "agricultura de subsistência", que não passou, contudo, de secção dos demais (...) A localização espacial destes ciclos poderia ser feita do seguinte modo: o do ouro nas regiões montanhosas do centro; o das pedras nos rios do Norte e do Oeste; o couro nas chapadas do Norte, do Oeste e do Sul, o do café nas colinas do Sul e do Centro-Leste (TORRES, 2011, p. 68).

Podemos perceber que esses dois momentos da história e economia de Minas Gerais proporcionam paisagens sonoras diferentes e contrastantes. Seguindo uma lógica inversa dos processos de urbanização e êxodo rural, a crise mineradora fez com que a população migrasse dos centros urbanos para os campos e configurasse assim novas simbologias características atreladas a essa nova identidade, embora o passado em comum ainda permanecesse.

Ao pensarmos nos estudos de Murray Schafer (2001) sobre a configuração de paisagens sonoras rurais e urbanas, compreendemos características que as diferenciam e as classificam como *hi-fi*, ou seja um ambiente "em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental", ou uma paisagem *lo-fi*, que em contrapartida se configura como um "congestionamento do som", um desdobramento da Revolução Industrial que "introduziu uma multidão de novos sons naturais e humanos que ele tendiam a obscurecer" (SCHAFER, 2001, p. 107). Essas duas classificações estariam comumente associadas, respectivamente, a ambientes rurais e urbanos, semelhantes aos dois momentos econômicos distintos da formação social de Minas Gerais.

Sérgio Buarque de Holanda (2014) aponta para a importância que a descoberta de minérios, sobretudo o ouro e os diamantes na região mineira, teve para aflorar o interesse por parte da metrópole europeia na colônia sul-americana:

> No terceiro século do domínio português é que temos um afluxo maior de emigrantes para além da faixa litorânea, com o descobrimento do ouro das Gerais (...) a circunstância do descobrimento das minas, sobretudo das minas de diamante, foi, pois, o que determinou finalmente Portugal a pôr um pouco mais de ordem em sua colônia, ordem mantida com artifício pela tirania dos que se interessavam em ter mobilizadas todas as forças econômicas do país para lhe desfrutarem, sem maior trabalho, os benefícios (HOLANDA, 2014, p. 122-124).

Embora no primeiro momento econômico, período da mineração, já houvesse se instaurado uma urbanização, vale destacar que, no que diz respeito à disponibilidade de produtos e materiais, a situação era de extrema dependência das regiões próximas. Por uma questão de fiscalização da atividade mineradora por parte da Coroa Portuguesa, Minas vivia de importações diversas, pouco se produzia de fato na capitania que não fosse a extração de minérios. Isso fez com que alguns hábitos de sobrevivência da população se estabelecessem como indispensáveis; alguns deles prevalecem até hoje como característica da identidade mineira. A pesquisadora dos hábitos alimentares mineiros e sua história, Mônica Chaves Abdala (2007) aponta que:

> O abastecimento nos primeiros tempos foi marcado por extremas dificuldade. Era objetivo fundamental da Coroa dificultar tanto o acesso à riqueza descoberta como também o seu escoamento via contrabando. Assim, não havia incentivo à abertura de novos caminhos ou mesmo à melhoria dos já existentes (...) os aventureiros dedicavam atenção exclusiva à busca do ouro, deixando de lado a preocupação em plantar ou criar para a alimentação (ABDALA, 2007, p. 68).

João Camillo de Oliveira Torres (2011) contribui com nossa reflexão, apontando como dificuldades geográficas contribuíram para o surgimento de fazendas de produtos de subsistência, que começaram a surgir próximas da região urbana como forma de suprir tal demanda.

> Os primeiros anos de colonização foram assinalados por carestias devastadoras. Faltava tudo nas Minas, e como importar, com as distâncias enormes, sendo poucos os caminhos, além disso, maus e sem policiamento? Os arredores das cidades foram, então, sendo povoados de fazendas, geralmente situadas nas áreas de colinas arredondadas que separam os maciços azuis das montanhas uns dos outros (TORRES, 2011, p. 173).

A prática do plantio e da colheita começará a se apresentar na região mineira após a decadência da mineração; este assunto será melhor trabalhado nas seções seguintes, antes, porém, para que possamos melhor introduzir outras questões, é oportuno refletirmos sobre o interesse na construção de uma identidade regional, aqui e em outros trabalhos apresentada como *mineiridade*. Walderez Simões Costa Ramalho (2015) aponta para a importância e o peso que a mineiridade tem na construção social local:

> Consideramos que a mineiridade não é um mero significante vazio ou historicamente inócuo, porque as representações identitárias norteiam as ações e valores dos indivíduos e sociedades, exercendo influência direta no processo

> histórico-social. Como já assinalou Cornelius Castoriadis, o imaginário social não está em oposição à "realidade", mas compõe com ela uma relação complexa na qual um dinamiza e confere inteligibilidade ao outro (...) o campo do imaginário e das representações simbólicas é tão relevante para o estudo histórico de uma sociedade quanto o modo de produção econômica ou as formas de organização política e social (RAMALHO, 2015, p. 11).

Ao desenvolver seu trabalho sobre a historiografia do imaginário da mineiridade, Ramalho destaca a importância de se questionar valores e discursos essencialistas, que se mostram muito presentes nos marcadores identitários, como pudemos apresentar anteriormente, e sobretudo no imaginário mineiro. Segundo ele:

> No caso da historiografia da mineiridade, esse aspecto político ligado ao essencialismo foi muitas vezes reforçado pela caracterização dos próprios "mineiros" como conservadores. Um dos significados mais recorrentes nas fontes é a ideia de que Minas Gerais seria a região brasileira que mais conservaria as tradições nacionais – uma afirmação que, na maioria das vezes, refletia as posições conservadoras dos próprios intérpretes (RAMALHO, 2015, p. 21).

O autor ainda destaca os interesses por parte de um determinado grupo social na construção de tal unidade regional, justificando tal interesse tanto pela questão econômica quanto pelo fortalecimento e unificação do território geográfico; segundo ele:

> A busca pela unidade regional, era, do ponto de vista das elites, fundamental para o projeto de fortalecimento político do estado, condição necessária para garantir o aporte de mais recursos e benefícios do governo federal. Isso era mais urgente ainda se lembrarmos o baixo grau de dinamismo da economia regional e as profundas dissidências internas em Minas Gerais, havendo inclusive movimentos separatistas na região Sul, em 1892. Além da mudança da capital para Belo Horizonte, que deveria simbolizar a união entre as Minas e as Gerais — embora também tenha gerado constrangimentos políticos no seio das elites —, o estímulo à reescrita da história deveria funcionar como um suporte para a criação de uma identidade unitária aos mineiros, a qual poderia simbolizar a integração regional e justificar o novo momento histórico do estado (RAMALHO, 2015, p. 40).

Sheyla de Castro Diniz (2017), pesquisadora que desenvolveu notável trabalho sobre a produção musical do Clube da Esquina e com a qual iremos dialogar muito nos próximos capítulos, apresenta algumas características para além dos ideais iluministas defendidos pelos inconfidentes como marcadores de tal mineiridade:

> (...) para além das concepções iluministas que guiaram os inconfidentes, outros aspectos contribuíram com a criação do mito da mineiridade. Dentre eles, cito: colonialismo, herança cultural e arquitetura barroca, paisagem geográfica montanhosa, distância em relação ao mar, religiosidades pautadas no sincretismo entre "sagrado e profano", exploração de ouro e estradas pelos bandeirantes, os conflitos destes com os emboabas e as características psicológicas do "povo

> mineiro" relatadas por viajantes setecentistas e oitocentistas, como, por um lado, a hospitalidade e a cordialidade, e, por outro, a desconfiança (DINIZ, 2017, p. 54).

É com base em algumas dessas características, e de outras mais já apresentadas nessa seção, que iremos traçar, mesmo que brevemente, alguns símbolos estruturantes da identidade mineira presentes nos dois períodos históricos-econômicos-sociais, a Minas Urbana e a Minas Rural.

1.3.1 Minas Urbana

A descoberta de ouro e demais minérios de interesse da metrópole portuguesa na região que hoje se entende por Minas Gerais foi um fator decisivo para a exploração colonial, uma vez que os portugueses encontraram sob o território de sua colônia o que por muito tempo já vinha sendo explorado nas colônias espanholas na América. Esse descobrimento proporcionou à região um desenvolvimento de centros urbanos mineradores fortemente fiscalizados pela coroa, assim como nos mostra Sérgio Buarque de Holanda ao se referir à formação de Diamantina, "espécie de Estado dentro do Estado, com seus limites rigidamente definidos, e que ninguém pode transpor sem licença expressa das autoridades" (HOLANDA, 2014, p. 123).

Contudo, essa intensa fiscalização da atividade mineradora impactou diretamente, tanto de forma positiva quanto negativa, na formação histórica, geográfica, social e cultural da sociedade local. Para compreendermos sobre esses impactos, que se refletirão diretamente nos símbolos adotados para a construção da identidade regional, ou mineiridade, começaremos dando atenção para a formação dos centros urbanos e para isso dialogaremos diretamente com o trabalho desenvolvido por João Camillo de Oliveira Torres (2011).

Primeiro é importante sabermos que o ouro que inicialmente se extraía da região mineira era o ouro de aluvião, pequenos fragmentos do minério que se depositam nos leitos dos rios, necessitando ser peneirados das areias; sendo assim a prática mineradora nos leitos desses rios, e posteriormente nas regiões montanhosas cortadas por eles, será diretamente responsável pelo surgimento das primeiras comunidades mineiras. Sobre isso, dois apontamentos do autor nos servem de embasamento:

> A cidade mineira nasceu nos pontos de confluência das águas, nas bacias de recolhimento da chuva (...) É um aglomerado. O ouro de Minas é originado pelo aluvião. Tiram-no das areias do fundo dos rios, areias que se acumulam nos colos do vale, nos fundos de bacias formados pelas confluências (...) (TORRES, 2011, p. 103).

O segundo aspecto a ser observado refere-se ao povoamento das localidades:

> As povoações mineiras surgiram no fundo dos vales, ao pé dos grandes montes de cujo seio vinha o ouro dos rios. Começava tudo, como se disse, pela faiscagem no ponto de estagnação das águas, no centro da bacia, geralmente no lugar da confluência dos córregos. Depois, os mineiros subiam os leitos das torrentes e na fase final escavavam o seio da montanha (TORRES, 2011, p. 94).

Era nos leitos desses rios que se montavam os arraiás — pequenos vilarejos, muitos sendo de estadia provisória — e as primeiras edificações necessárias para o modo de vida social da época: a venda, a igreja, a casa-grande, os sobrados etc., como nos mostra o trabalho de Torres:

> Mas este ponto de convergência era o mesmo para todas as minas da montanha, e era o ponto inicial, o arraial primitivo, onde começara a faiscagem. Ali também, ao lado da igreja, abrira-se uma venda. A igreja que era de todos e a venda que era para todos. A casa-grande do senhor do engenho era um castelo feudal; o sobrado do senhor das minas era um *palazzo* de patrício florentino. Geralmente as vendas estavam no andar térreo — as lojas — dos sobradões (TORRES, 2011, p. 95).

A formação dos centros urbanos mineiros se relaciona, através da exploração de minérios, com as jornadas dos bandeirantes. Este grupo de mulatos tropeiros adentrou e costurou o território mineiro formando diversas vilas, povoados e arraiás; muitos desses centros urbanos carregam o nome de tais bandeirantes. Devido ao ouro extraído do processo de faiscagem ser do tipo de aluvião, este rapidamente se esgota, o que pode justificar o surgimento de diversas pequenas vilas espaçadas, como aponta Torres:

> Nesse lugar se fixam os mineiros. Ali plantam a capela. Mas, como a tendência do ouro de aluvião é desaparecer logo, ninguém acredita no futuro. E ao conjunto de cabanas de pau que rodeiam as datas dão o nome de arraiais, isto é, acampamentos. Sendo também que o fundador sempre é um bandeirante, isto é, um nômade (...) Acontece às vezes que esses núcleos são próximos uns dos outros. E há a junção dos arraiais numa cidade; a multiplicidade das igrejas e o ar de estrada da rua "direita" relembrando a origem plural da vida (TORRES, 2011, p. 103-104).

Um fator importante presente em muitos relatos, sobretudo os apresentados aqui pelo autor, é a presença da igreja católica como fator essencial para a formação cultural e a construção urbana. É de senso comum a associação do povo mineiro, e respectivamente a sua identidade cultural, com a prática religiosa católica; isso acaba se confirmando com o número de igrejas, capelas, santuários e demais locais destinados ao culto da religião católica presentes nos centros urbanos e sobretudo tombados como patrimônios materiais do estado, mas sobre esse assunto trataremos nas seções seguintes deste capítulo. Sobre isso Torres acrescenta ao processo de formação urbana a partir das transformações dos arraiás e proporciona uma justificativa para a numerosa presença de igrejas e capelas nas cidades. Segundo ele: "(...) os bairros sendo apenas transformações de arraiais autônomos, nascidos cristãos. Cada bairro tinha que ter grandes templos, evolução das capelinhas de taipa" (TORRES, 2011, p. 112).

O autor ainda evidencia em seu relato a forma como o catolicismo está presente na formação do cenário urbano de Minas, sobretudo na construção de laços comunitários pela população:

> Nas minas a igreja é produto do trabalho comum: a capelinha de pau a pique foi construída pelos garimpeiros nas horas vagas, todos ajudando. Os belos templos recamados de ouro e com obras de arte dos grandes nomes são de origem coletiva, também. Foram feitas pelas irmandades (TORRES, 2011, p. 108).

Por fim, para ilustrarmos de forma sintética o processo de formação urbana mineira e suas relações com a formação cultural no período da mineração, utilizaremos um último relato de Torres (2011) que muito contribui para nossa compreensão sobre o assunto:

> (...) à formação das cidades, devemos ter em vista os seguintes resultados: a) concentração urbana, originada pela configuração do terreno (os depósitos de aluvião concentrados nos colos das montanhas), pelo tipo de exploração que impedia que morasse o homem no local da sua indústria e pela necessidade do comércio, pois o ouro não serve de alimento; b) o uso de certos materiais de construção, tais como a famosa pedra-sabão, usada não somente nas esculturas famosas como também nas humildes panelas de pedra, ou de certas técnicas, como os telhados em pirâmide, de beirais longos; c) a planta alucinada das cidades, fato derivado da necessidade de seguir a natureza e ter assegurado o escoamento das águas. E uns poucos resultados mais, todos mostrando uma grande submissão do homem à montanha (TORRES, 2011, p. 70).

Até então, evidenciamos como a formação dos centros urbanos em Minas dialogou diretamente com a geografia local e o interesse social pautado na procura e extração de ouro,

diamante e demais minérios. Para continuarmos nossa reflexão sobre a identidade mineira durante o primeiro ciclo econômico do estado, o trabalho de Darcy Ribeiro será de grande valia. O autor traça um perfil social e histórico da população presente na região das Minas, segundo ele:

> Nas zonas de mineração, a sociedade brasileira adquire feições peculiares como um desdobramento do tronco paulista, por influência dos brasileiros vindos de outras áreas e de novos contingentes europeus nele incorporados, e da presença de uma grande massa de escravos, tanto africanos quanto nativos, trazidos das antigas zonas açucareiras. O principal conformador dessa variante cultural foi a atividade econômica inicial de mineração e a riqueza local que ela gerou, criando condições para uma vida urbana mais complexa e ostentosa que em qualquer outra região do país (RIBEIRO, 2015, p. 276).

Vale relembrar que, embora a atividade mineradora tenha propiciado uma riqueza para os aventureiros, senhores de escravos e donos de minas, o que acabou contribuindo para a construção de igrejas, prédios e edifícios sofisticados, característicos do barroco mineiro, assim como proporcionando uma vida luxuosa e cheia de caprichos para determinada parte da sociedade, este período foi de extrema dificuldade de acesso a muitos meios básicos e bens de consumo, o que vai interferir na formação de diversos outros costumes, como é o caso da culinária, que discutiremos em breve. É interessante destacar que a mineração, e seus reflexos na formação social, proporcionou o surgimento de diversas funções e trabalhos de classes intermediárias, construindo assim, divisões sociais mais complexas. Darcy Ribeiro nos atenta para tanto quando afirma que:

> A atividade mineradora, que mantinha esse fausto urbano, propiciou também a criação de uma ampla camada intermediária entre cidadãos ricos e os pobres trabalhadores das lavras. Eram artífices e músicos, muitos deles mulatos e mesmo pretos (...) A atividade religiosa regia o calendário da vida social, comandando toda a interação entre os diversos estratos sociais (RIBEIRO, 2015, p. 277).

Devemos apontar que havia uma numerosa presença de negros escravizados que trabalhavam na extração das minas. Aires da Mata Machado Filho (1985) estima que "a lei-áurea libertou cerca de 800.000 brasileiros, sendo 230.000 os escravos de Minas" (MACHADO FILHO, 1985, p. 31).

Retomando nossa atenção para a obra de Darcy Ribeiro, verificamos que o autor destaca a importância que a atividade mineradora teve para a unificação do território nacional,

sobretudo pelo interesse por parte da metrópole, por se tratar de uma atividade com alto valor comercial. Nas palavras dele:

> Desse modo, a mineração, ademais de representar uma nova atividade de maior rentabilidade econômica que as anteriores, ensejou a integração na sociedade colonial, assegurando, assim, o requisito fundamental da unidade nacional brasileira sobre a vastidão do território já devassado (RIBEIRO, 2015, p. 276-277).

Um último ponto se mostra essencial para nossas reflexões, sobretudo pela importância e destaque que acabou ganhando ao longo do tempo na caracterização da identidade mineira, principalmente na imagem que comumente se associa a uma lógica comercial em outros territórios que não são mineiros: a culinária mineira que, assim como outras características de diversas regiões, acaba contribuindo para um pensamento até um tanto essencialista da cultura tradicional de Minas. Para melhor exemplificarmos essas questões basta visitarmos alguns dentre uma grande variedade de restaurantes que se caracterizam por servirem uma culinária "típica mineira". Para além de analisarmos as opções dos cardápios, é relevante observarmos os diversos símbolos presentes na fachada do imóvel, na decoração, dentre outros aspectos. A partir da análise de tais elementos percebe-se o quanto estes foram cuidadosamente selecionados para criar uma ideia, um imaginário de cultura tradicional mineira. Cabe, neste primeiro momento, destacar algumas características da alimentação mineira em tempos do primeiro ciclo econômico do estado: a mineração. Para tanto, vale investigar mais detalhadamente a pesquisa de Mônica Chaves Abdala (2007).

Como já assinalamos, o interesse na atividade mineradora por parte da Metrópole fez com que qualquer tipo de prática agrícola fosse desestimulada, quando não reprimida, na região, o que proporcionou uma certa escassez de materiais e produtos, tanto no que diz respeito à alimentação quanto aos demais utensílios de casa ou ferramentas de trabalho na sociedade da época. Produtos mais elaborados ou mesmo produtos básicos para a alimentação tinham que ser trazidos de outras regiões, o que levou os mineiros a desenvolverem uma agricultura e, consequentemente, uma alimentação baseadas no cultivo de vegetações pequenas e animais de criação de pequeno porte, sendo que o aproveitamento das diversas partes do animal se tornou característica importante da alimentação dos mineiros na época. Sobre isso Abdala aponta que:

> (...) o *porco* era o centro da economia doméstica. Criado nos quintais ou debaixo dos soalhos, nas casas construídas sobre pilastras, era alimentado com as sobras dos pratos e panelas. Aproveitava-se a banha do animal para torresmos e conservação da carne, que também podia ser salgada. Do mocotó, fazia-se geleia; do sangue, o chouriço; das tripas, linguiças e a pele aproveitava-se no feijão ou frita — a pururuca. Pés, rabos, focinho, orelhas serviam para o feijão dos escravos. Além disso, a carne de gado bovino não se prestava, como a do porco se presta, à conservação na própria gordura por longos períodos, e a gordura de bovinos nunca foi muito apreciada no seu sabor (...) (ABDALA, 2007, p. 72).

O aproveitamento das partes do animal na produção culinária é um sinal da escassez de produtos para a alimentação na época. Contudo, para as famílias com maior poder econômico, assim como em outras sociedades em diversas regiões no período colonial, a prática da abundância era recorrente, tanto na elaboração de grandes banquetes, com pratos elaborados quanto nos bens materiais que possuíam e nas festas que elaboravam, como nos aponta novamente o relato da autora:

> (...) na esfera íntima, servir alimentos era acolher, era expressar uma especial concepção de civilidade. O alimento foi, também, pretexto para o encontro, para o convívio social, limitado às festas íntimas e cerimônias religiosas. Além disso, na casa, ele parecia atender à mesma necessidade de demarcar *status*, expressa na opulência da arte barroca e das festas religiosas no domínio da rua (ABDALA, 2007, p. 85).

Até este ponto tratamos de apresentar e refletir sobre algumas características presentes na sociedade mineira na época da atividade mineradora, compreendendo assim o surgimento do estado no século XVIII e os reflexos da exploração na formação geográfica, histórica e social. Contudo esse período teve sua crise com o declínio da atividade mineradora, o que proporcionou uma mudança nas características sociais no século XIX. Essas mudanças construíram outros símbolos que também serão utilizados na formação da identidade mineira, como veremos na seção seguinte.

Guiacurus Caetés Goitacazes
Tupinambás **Aimorés**
Todos no chão

Guajajaras Tamoios Tapuias
Todos **Timbiras** Tupis
Todos no chão

A parede das ruas
Não devolveu
Os abismos que se rolou
Horizonte perdido no meio da selva
Cresceu o arraial, arraial

Passa bonde passa boiada
Passa trator, avião
Ruas e reis

(Ruas da Cidade –Lô Borges e Márcio Borges, 1979)



Figura 1 – Mapa da região do Edifício Arcângelo Maletta em Belo Horizonte
Fonte: *Google Maps*.

1.3.2 Minas Rural

Talvez a imagem que se faça mais presente no imaginário da cultura e tradição mineira seja aquela relacionada ao ambiente rural, popularmente chamado de fazenda ou roça. Essa associação é amplamente divulgada, sobretudo em locais fora do limite geográfico de Minas Gerais. A formação da cultura caipira, apresentada por Darcy Ribeiro como o mestiço que se organizou nas regiões interioranas de São Paulo e Minas Gerais e a culinária que utiliza como base criações e produções da fazenda, estão como fortes símbolos da identidade mineira.

Contudo, esses símbolos são característicos de um determinado momento histórico, até mais próximo dos dias atuais, consequente da crise da atividade mineradora no século XVIII, o que levou a população presente nos centros urbanos e próximos das áreas de mineração, a se organizar nas áreas rurais, configurando assim as fazendas, sítios, ranchos, roças etc.

Sobre esse processo de êxodo urbano, Darcy Ribeiro contribui para nossa reflexão, apresentando as alternativas econômicas encontradas pela população, agora rural:

> Com a decadência da mineração, toda a área submerge numa economia de pobreza, com a regressão cultural resultante. Os mineradores se fazem sitiantes, escondendo na fazenda a sua penúria. O artesanato local de roupas rústicas e de utensílios volta a

> ganhar terreno, e com ele uma economia autárquica para subsistência (RIBEIRO, 2015, p. 279).

> Entraram, assim, em desagregação progressiva a economia e a sociedade que edificara nas regiões mineiras seus arraiais e cidades, formando o maior conglomerado demográfico e a maior rede urbana da colônia. Antigos mineradores e negociantes se transformam em fazendeiros; artesãos e empregados se fazem posseiros de glebas devolutas. Citadinos ruralizados espalham-se pelos matos, selecionando as terras já não pela riqueza aurífera, mas por suas qualidades para moradia e cultivo. Fazem-se roceiros de lavouras de subsistência, criadores de gado, de cavalos, de burros e de porcos, espraiando-se pelas vastidões dos vales que descem e se abrem das serranias onde se explorava o ouro (RIBEIRO, 2015, p. 280).

Talvez pela própria proximidade temporal, a imagem da cultura mineira com relação ao meio rural se faça de forma mais presente do que a urbana, que originou o território e imprimiu os primeiros esboços culturais na população local.

No que tange aos hábitos tidos como característicos da cultura e povo mineiro, talvez os alimentares melhor expressem a construção de tal imaginário, sobretudo como ele é construído para outras regiões e culturas. Sobre isso, recorremos novamente ao trabalho desenvolvido por Abdala (2007) sobre a culinária e a identidade mineira, que nos apresenta um fato interessante sobre um tipo específico de alimento que, talvez nos últimos anos, melhor tenha representado a identidade mineira: o pão de queijo. O quitute se tornaria tão famoso na representação dos mineiros que, em 1992, tornaria-se nome para o regime democrático durante o mandato de Itamar Franco, "República do Pão de Queijo".

Figura 2 – Trecho de notícia sobre a posse de Itamar Franco.



I - A FESTA

Posse de Itamar Franco lembra festa no interior

Presidente recebeu em seu gabinete comunicado do Senado e foi saudado por amigos

RODRIGO BARBOSA
Enviado especial a Brasília

REPÚBLICA DO PÃO DE QUEIJO

Itamar Augusto Cautiero Franco, 62, assumiu ontem, às 10h27, a Presidência da República em clima de festa do interior. Obcecado com a idéia de evitar qualquer tipo de pompa, Itamar recebeu em seu gabinete o comunicado do Senado, que afastou Collor.

Imediatamente, a pequena sala foi invadida: dezenas de "correligionários políticos" de Juiz de Fora (MG) disputaram espaço com os personagens que terão destaque no novo governo Itamar e um batalhão de jornalistas. Até mesmo uma improvisada fila de cumprimentos se formou.

Senador Dirceu Carneiro entrega a Itamar a nomeação de presidente da República

Fonte: Folha de São Paulo (03 out. 1992).

Vale lembrar que o trabalho de Mônica Chaves Abdala (2007) nos traz informações importantes sobre o surgimento desse quitute na construção cultural mineira, sobretudo a presença, ou no caso a escassez, de um ingrediente essencial na produção culinária e na identificação do estado: o queijo, que se tornaria, como veremos na seção seguinte, patrimônio imaterial de Minas

> Até o final do século XVIII, o queijo foi importado de outras regiões do país. O *menu* do início do século XIX, descrito pelos viajantes, ressente-se da ausência de manteiga e de queijo, que poucas vezes compunham as fartas mesas que lhes eram servidas (ABDALA, 2007, p. 96).

Sendo assim, a presença de tal alimento na produção e consumo social se faria mais presente após a ruralização da economia do estado, sobretudo com o crescimento do cultivo da pecuária, como forma de aproveitar a produção leiteira. Para a autora de "Receita de Mineiridade": "A expansão do consumo de queijo em Minas ocorreu, provavelmente, como consequência da necessidade de se aproveitar o leite nos locais da província onde se intensificava a pecuária" (ABDALA, 2007, p. 99).

É interessante e importante destacar para nosso estudo a função social que se atribui ao preparo e compartilhamento dos alimentos para a cultura regional. Isso fez com que se criasse uma imagem no imaginário social do que amplamente seria característico do mineiro; a hospitalidade atribuída a tal população teria relação direta com o hábito de preparo dos alimentos e recepção de possíveis convidados. Sobre isso, Abdala (2007) contribui significativamente para nossa reflexão:

> O alimento continuou desempenhando papel central no convívio que se estabeleceu na intimidade, tanto na cidade como na fazenda' (...) Dessa forma, perpetuava-se a tradição de associar hospitalidade à comida, ao mesmo tempo que se tornava possível assinalar o fato de que aqueles que perderam com a mineração viviam na fartura e não perderam os hábitos requintados de um padrão urbano e *civilizado* vivido no século do ouro (ABDALA, 2007, p. 109).

Como já comentado, a presença de hábitos, costumes e símbolos representativos do ambiente rural, da fazenda, possam talvez estar melhor representada no imaginário da identidade regional mineira atualmente do que o descobrimento e a exploração mineradora que nomeou o estado e construiu as primeiras estruturas sociais locais. Contudo, a dualidade existente no processo de identificação da mineiridade, resultante das duas distintas atividades

econômicas, mineração e ruralização, é de importante reflexão para os estudos que faremos nos capítulos seguintes ao analisar uma produção musical específica.

Por fim, convém ao nosso trabalho dedicarmos atenção para a atividade que vem sendo desenvolvida por institutos e demais órgãos que têm como função catalogar e preservar práticas, saberes, construções e demais manifestações consideradas "características" da população mineira. Esse trabalho de salvaguarda é importante para a construção simbólica e a continuação de valores por parte de determinado grupo, como veremos a seguir.

1.4 Símbolos de uma identidade mineira — Uma perspectiva patrimonial

Ao estudar e pesquisar as questões que permeiam o tombamento de um bem ou prática, muito nos deparamos com a formação e a continuidade de identidades. Este é, talvez, um dos assuntos que mais se fazem presentes nos discursos e, por isso mesmo, analisar a construção de uma identidade regional sob uma perspectiva patrimonial se faz de suma importância para nossas reflexões. Podemos identificar a preocupação por parte dos órgãos e instituições que se dedicam ao tombamento e à continuidade de patrimônios com a identidade local, regional, nacional, etc. Para iniciar nossa reflexão sobre tal assunto, basearemo-nos em alguns trechos explicativos de um material produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN):

> As pessoas fazem parte de diferentes grupos sociais, cujo alcance pode ou não ser local: o grupo da igreja, o grupo de fundadores da cidade, o grupo de comerciantes, o grupo das mulheres, o grupo dos seringueiros, entre outros. Assim, durante sua vida, as pessoas constroem suas identidades ao se relacionarem umas com as outras em diferentes contextos e situações. A identidade de uma pessoa é formada com base em muitos fatores: sua história de vida, a história de sua família, o lugar de onde veio e onde mora, o jeito como cria seus filhos, fala e se expressa, enfim, tudo aquilo que a torna única e diferente das demais (...) As pessoas de cada grupo social compartilham histórias e memórias coletivas, visões de mundo e modos de organização social próprios. Ou seja, as pessoas estão ligadas por um passado comum e por uma mesma língua, por costumes, crenças e saberes comuns, coletivamente partilhados (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2012, p. 7).

> O patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. A preservação do patrimônio cultural significa, principalmente, cuidar dos bens aos quais esses valores são associados, ou seja, cuidar de bens representativos da história e da cultura de um lugar, da história e da cultura de um grupo social, que pode, (ou, mais raramente não), ocupar um

> determinado território (...) O objetivo principal da preservação do patrimônio cultural é fortalecer a noção de pertencimento de indivíduos a uma sociedade, a um grupo, ou a um lugar (...) (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2012, p. 12).

Os trechos apresentados evidenciam a preocupação com a preservação de identidades e suas relações com práticas, hábitos, costumes, locais e suas memórias. Essa preocupação acaba se reforçando frente ao processo de globalização e à intensa e contínua importação de um modo de vida pautado em culturas estrangeiras, muitas vezes associadas a uma lógica de mercado sendo amplamente difundida pelos meios de comunicação. Essa preocupação, contudo, não é de hoje. Muito do trabalho de Mário de Andrade até meados do século XX se justificava pela preservação do conhecimento e das práticas das comunidades e manifestações tradicionais, também conhecidas como "folclóricas". Sobre este assunto, algumas reflexões de Renato Ortiz (2012) são importantes para nosso estudo:

> A ideia de patrimônio possui no entanto duas dimensões distintas. A primeira é de natureza ontológica e se refere ao Ser brasileiro. Tradicional significa diversidade e multiplicidade da cultura brasileira. Quando Josué Montello afirma que a "cultura para cada um" se harmoniza às "tradições do Brasil", pressupõe-se a existência de um substrato filosófico que permanece invariável ao longo da história e que define a identidade nacional: democrática e plural. A segunda dimensão diz respeito à objetividade dessa cultura e se traduz pelo acervo material legado pela história. Os membros do conselho têm uma preocupação constante com este tema, ele constitui na verdade o princípio que orienta toda uma política de preservação e defesa dos bens culturais museus, patrimônio histórico, arquivos, folclore (ORTIZ, 2012, p. 96–97).

O autor ainda aponta a importância de se construir uma orientação política pautada na tradição, sobretudo no desenvolvimento de atividades que visam a continuidade dos valores e práticas de uma memória coletiva, como "'museu histórico', 'projeto memória do teatro brasileiro', 'dia do folclore' etc." (ORTIZ, 2012, p. 97).

Como já foi mencionado, elementos históricos, geográficos e culturais são estruturas básicas nas construções das identidades; por isso um estudo de tais elementos e uma seleção de questões de maior interesse são necessários para que uma identidade minimamente coesa e consistente se crie e posteriormente se dê continuidade. Sendo assim, algumas instituições de pesquisa foram de vital importância para fornecer tais elementos para as identidades. Walderéz Ramalho nos apresenta a importância do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG), fundado em Belo Horizonte no ano de 1907:

> Era necessário conhecer e valorizar o passado regional, o que deveria ser feito, entre outras formas, através da criação de espaços destinados à produção e circulação do saber histórico, devidamente baseado em fontes. Eis a função primordial do IHGMG (Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais): contribuir para a recuperação da memória (oficial) de Minas Gerais, tendo em vista o fortalecimento da sua identidade e, ao mesmo tempo, a garantia da sua "perfectibilidade" pela conservação de suas tradições (RAMALHO, 2015, p. 46).

O Instituto apresenta como um dos pontos estruturantes de sua visão: "Ampliar as potencialidades de preservar, produzir e divulgar os registros históricos do estado de Minas Gerais"[7]. Outra instituição que merece nossa atenção devido ao trabalho desenvolvido em "pesquisar, proteger e promover os bens culturais de natureza material e imaterial de Minas Gerais, em parceria com os órgãos municipais e federal"[8] é o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), vinculado à Secretaria Estadual de Cultura. A tabela a seguir apresenta os cadernos de patrimônio e guias de bens tombados produzidos e disponibilizados pela fundação:

Tabela 1 – Cadernos de patrimônio e guias de bens tombados produzidos pelo IEPHA-MG.

Título das publicações dos patrimônios	**Data de publicação**
O modo de fazer o queijo artesanal da região do Serro.	2018
Folias de Minas Gerais.	2018
Saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais.	2018
Inventário cultural do Rio São Francisco.	2015
Comunidade dos Arturos.	2014
Guia dos Bens Tombados – Volume 1.	2014
Guia dos Bens Tombados – Volume 2.	2014
Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte.	2013

Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos identificar dentre os títulos dos trabalhos apresentados diversos símbolos que são amplamente difundidos como característicos da identidade mineira e, portanto, fazem-se alvos do interesse de salvaguarda de tais instituições, sobretudo as práticas e conhecimentos culturais de tradição popular: festas, comidas, instrumentos e comunidades. No que diz respeito aos bens materiais tombados, alguns tipos de bens se mostram mais presentes na construção da identidade mineira; entre eles a quantidade de basílicas, capelas, catedrais,

[7] Trecho extraído de: https://www.ihgmg.org.br/pagina/visao. Acesso em: 12 out. 2021.
[8] Trecho extraído de: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha. Acesso em: 12 out. 2021.

igrejas, mosteiros e demais edificações dedicadas às práticas da religião católica é consideravelmente superior às demais, o que justifica a forte presença da prática religiosa na formação social:

Tabela 2 – Quantidade de bens tombados separados por categorias.

Categoria dos Itens Tombados[9]	**Quantidade**
Basílicas, capelas, catedrais, igrejas, mosteiros, e afins.	42
Conjuntos arqueológicos, arquitetônicos, históricos e paisagísticos.	16
Parques, serras, picos, cachoeiras e bacias hidrográficas.	16
Acervos, centros históricos, museus e núcleos históricos.	15
Fazendas, quintas e sítios.	14
Prédios públicos.	14
Casas, casarões, sobrados e solares.	10
Escolas e instituições de ensino.	10
Praças.	5

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por enquanto dedicamos nossas reflexões para a forma como a identidade cultural é estruturada e constantemente retocada com o passar do tempo e como determinada forma é apresentada em diversos níveis locais até chegarmos à região que, para este trabalho, mais nos interessa. Essas reflexões são de suma importância para se compreender a maneira como determinados símbolos característicos da mineiridade podem, e puderam, ser organizados em produções fonográficas e quais relações podemos construir a partir de tais usos. No capítulo seguinte dedicaremos nossa atenção para a formação musical de um grupo de músicos específicos cuja sonoridade produzida, principalmente na década de 1970, muito foi atrelada à sonoridade de Minas Gerais, sobretudo frente ao cenário da música popular brasileira nas décadas seguintes. Este grupo possui como figura centralizadora Milton Nascimento, portanto, muito de nossas análises se estruturará a partir da trajetória musical deste músico em específico.

[9] Informações retiradas do Guia dos Bens Tombados – Volume 1 e Volume 2, elaborados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG).

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 se disse não
Ah se eu dissesse sim
Para Minas cidadão

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 eu me encontrasse lá naquela estrada
Ah se eu conhecesse já aquela Minas
De estar em 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
E sobe a forca, sofre o calvário
Pela liberdade, pela poesia

(Ah, se eu me apanho em Minas – Fernando Brant e Tavinho Moura, 1997)

2. CLUBE DA ESQUINA: UMA SOMA DE VÁRIAS PARTES



Imagens retiradas do livro *Clube da Esquina 40 anos* de Márcio Borges (2012).

Quando eu pus o pé na estrada,
Não sabia de estrada nenhuma,
Nem via que caminhava,
O tempo em que caminhando eu ia,
Muita coisa acontecendo,
1965,
O mundo me invadia,
A cabeça era um redemoinho,
O rumo eu fui fazendo,
Sem saber que o fazia,
Ouvindo meu Miles Davis
E vendo meu Fellini,

Cada um dos meus sentidos,
Bebia daquela fartura,
A vida era teatro, cinema e literatura,
Aí eu fui descobrindo o que era meu destino,
Falar dos sonhos do homem,
Com um coração de menino,
Fazer amigo e amiga,
E levar por toda a vida,
Seguir apaixonado,
Fazer a coisa bonita,

Cair na vida e na música,
Que abriram meu horizonte,
Atrás eu vejo estrada,
Caminho eu vejo à frente.

(1965 – Fernando Brant)

2.1 Esquinas mais de um milhão — Introduzindo o Clube

> Esse negócio da esquina, eram todos os jovens de classe média baixa que não tinham grana para pagar festas, bailes, horas dançantes em clubes que tinham na cidade ou pelo bairro. Então a gente chamava de 'clube da esquina' por isso, ali era o nosso clube, nossas festas são feitas na rua (...) um lugar aberto, livre, que todos passam, todos podem entrar e sair sem ter o ingresso. Não precisa ingressar na esquina (BORGES, 2014, p. 18).
>
> E mais uma vez penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós (NASCIMENTO apud BORGES, 2011, p. 372).

Segundo a estudiosa em música popular Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005), a expressão Clube da Esquina passou a ser utilizada no final da década de 1970, com maior disseminação na década seguinte, para se referir a um grupo de compositores, cancionistas, poetas e instrumentistas, na sua maioria mineiros, provindos de cidades diferentes de Minas Gerais, como: Caldas, Montes Claros, Diamantina, Três Pontas e Juiz de Fora, mas que tiveram como palco e cenário de sua centralização a cidade de Belo Horizonte–MG, que produziram um vasto repertório musical no Brasil (NUNES, 2005).

Essa expressão foi primeiramente apresentada em uma das faixas do disco Milton de 1970, a canção intitulada Clube da Esquina havia sido composta em parceria de Milton Nascimento com os irmãos Lô e Márcio Borges; dois anos depois outra música de nome similar apareceria em outro álbum do clube — Clube da Esquina nº 2 (1972). Além disso, tal expressão apareceria como título de dois discos duplos — Clube da Esquina (1972) e Clube da Esquina nº 2 (1978). Entre os músicos, compositores, arranjadores e intérpretes participantes desse grupo podemos citar Wagner Tiso Veiga (Wagner Tiso), Salomão Borges Filho (Lô Borges), Alberto de Castro Guedes (Beto Guedes), Antônio Maurício Horta de Melo (Toninho Horta), Djair de Barros e Silva (Novelli), Nelson Ângelo Cavalcanti Martins (Nelson Ângelo), Otávio Augusto Pinto de Moura (Tavinho Moura), Roberto da Silva (Robertinho Silva), Flávio Hugo Venturini (Flávio Venturini), Nivaldo Lima Ornelas (Nivaldo Ornelas), entre outros. Tinham como principais letristas e poetas Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos. E como figura centralizadora o cantor e compositor Milton Nascimento. Esse grupo foi responsável por uma produção musical notável, não somente em relação à qualidade sonora, mas também ao vasto repertório ao longo de sua trajetória. Dados a respeito dessa produção foram compilados e organizados em uma tabela (Tabela 1), que por

questão de organização encontra-se disponível nos anexos.

Os integrantes do Clube da Esquina formavam um grupo extremamente heterogêneo. Provindos de trilhas distintas, pode-se observar nesse hibridismo de estilos e gêneros um dos motivos da sonoridade[10] distinta e característica do grupo. Lô e Beto, quando ainda pequenos, tinham um grupo que tocava *cover* dos *Beatles;* os *Beavers*, como chamavam, ganhou bastante destaque no cenário local de Belo Horizonte. Toninho com um conhecimento de harmonia admirável, vinha de uma tradição de Bossa Nova, acompanhando grandes músicos, entre eles a cantora Joyce, quando integrou o grupo A Tribo, e a cantora Elis Regina. Márcio era um cinéfilo de carteirinha, frequentador assíduo do Centro de Estudos Cinematográficos — CEC — interessado em compor trilhas de cinema. Já Wagner Tiso e Milton tinham prática em grupos de *Jazz* e *Crooner*, como no caso do *Berimbau Trio*, embora mesmo atuando nesses contextos não quer dizer que não transitavam ou mesmo não se atentavam para as produções musicais da época.

A antropóloga Ruth Finnegan argumenta que cada mundo musical em torno de um determinado estilo musical estabelece uma "trilha". Esse conceito é justificado pois, segundo ela, outros já passaram por essa trilha, "deixando um legado de práticas para aqueles que embarcam nela, embora estas pessoas, chegando com seus passados em outras trilhas, possam introduzir novas práticas à trilha" (FINNEGAN, 1989 apud REILY, HIKIJI, TONI, 2016, p. 10).

Nesse contexto, a presença de Milton Nascimento, como figura centralizadora, foi decisiva para essa sonoridade, não só por suas habilidades como compositor e intérprete, mas também por estar em contato com diversas linguagens musicais e possuir uma formação musical que lhe permitiu transitar e negociar suas relações, principalmente ao estabelecer suas parcerias com os letristas e poetas.

Contudo, é importante destacar que a atribuição do nome ao grupo, ou mesmo a configuração de um grupo, um movimento ou mesmo um manifesto, foi criticada, ou até mesmo contrariada, por muitos dos músicos que participaram da gravação do disco de 1972, que os configuraria assim como membros do Clube da Esquina. Márcio Borges comenta sobre a forma como determinada "identidade" do grupo fora criada, embora não reconheça como identidade por se tratarem de características e influências distintas:

[10] Entendemos por sonoridade o conjunto de produção e organização sonora produzido por um determinado grupo de músicos, ou mesmo um único músico que pode se tornar característico.

> A gente nem sequer sabia que tinha essa identidade de turma. A gente tinha mesmo era essa grande amizade uns pelos outros, e uma grande vontade de colaborar, um na obra do outro. E, assim, a gente criou essa identidade, que não é propriamente uma identidade musical, porque, se a gente for ver bem, Toninho Horta tem pouco a ver com Beto Guedes, que, por sua vez, tem pouco a ver com Tavinho Moura, que, por sua vez, tem pouco a ver com Flávio Venturini, que, por sua vez, não tem muito a ver com Lô Borges. Estilisticamente, musicalmente, é difícil ver qual é o elo de ligação de um com o outro, porque, na verdade, cada um teve o seu estilo, e cada um trouxe a sua contribuição (...) (Márcio Borges apud DINIZ, 2017, p. 220).

Vale reforçar, porém, o que já foi apresentado no capítulo anterior em relação à formação da identidade pautada na diferença e nas construções simbólicas e sociais provindas de tal relação, questões que voltaremos a discutir em seções seguintes.

Sobre essa tal identidade do grupo, a pesquisa de Sheyla Castro Diniz (2017) nos mostra que a maior referência à sonoridade produzida pelo grupo foi amplamente reconhecida e difundida como "movimento musical" na década seguinte ao lançamento do álbum que os identificaria. Segundo ela:

> Em matérias de revistas e jornais dos anos 1970, Milton Nascimento e parceiros eram geralmente identificados com "os mineiros" e/ou como "o pessoal do Clube da Esquina". A referência explícita a um "movimento musical" só aparece em princípios da década de 1980 e, sobretudo, na década de 1990, época em que a turma já havia muito tempo, se dissolvido (DINIZ, 2017, p. 221).

Embora as parcerias musicais tenham se dissolvido, ou ao menos se tornado menos frequentes do que na década anterior, podemos identificar, sobretudo na década de 1990, algumas ações para se reforçar a ideia de identidade do grupo, a ideia de Clube da Esquina. Em relação a isso, a identificação da esquina[11] do bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte citada por Lô, onde se reunia com amigos e onde começara a compor, como marco do Clube da Esquina foi de importante destaque para a manutenção da identidade construída do grupo, mesmo que tal identidade não tenha tido a aprovação de todos os músicos na época.

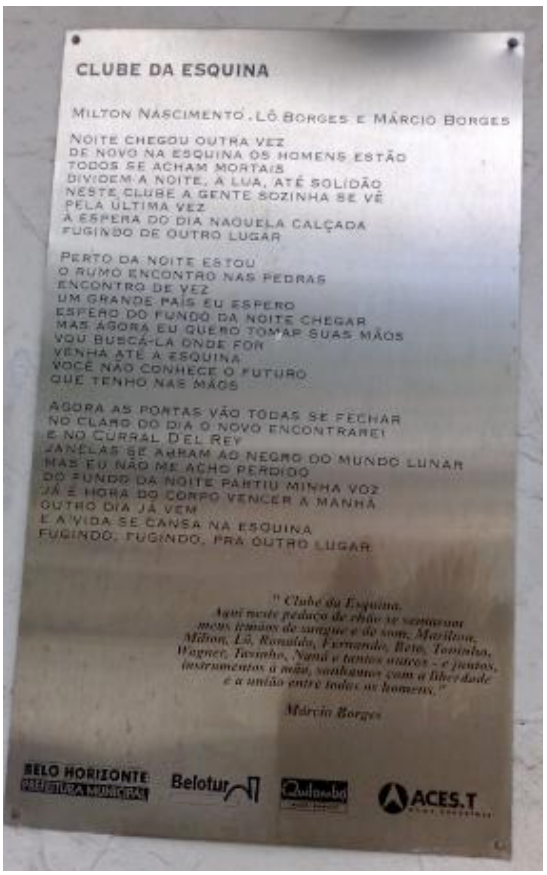
[11] Além da iniciativa por parte de alguns dos músicos e poetas "integrantes" do Clube da Esquina, um interesse, sobretudo na área de turismo, se mostrou presente na identificação da esquina em questão, como nos mostra a reportagem no link: https://www.revistahoteis.com.br/roteiros-clube-da-esquina-e-nova-proposta-de-passeios-em-bh/. Acesso em: 13 out. 2021].

Figura 3 – Placas fixadas na esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis no Bairro de Santa Tereza.



Fonte: www.santaterezatem.com.br/2021/01/12/esquina-do-clube-da-esquina-e-repaginada/. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

Figura 4 – Placa à esquerda vista de perto.



Clube da Esquina

Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges

Noite chegou outra vez / De novo na esquina os homens estão / Todos se acham mortais / Dividem a noite, a lua, até solidão / Neste clube a gente sozinha se vê / Pela última vez / À espera do dia naquela calçada / Fugindo de outro lugar

Perto da noite estou / O rumo encontro nas pedras / Encontro de vez / Um grande país eu espero / Espero no fundo da noite chegar / Mas agora eu quero tomar suas mãos / Vou busca-la onde for / Venha até a esquina / Você não conhece o futuro / Que tenho nas mãos

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

"Clube da Esquina: aqui neste pedaço de chão se sentaram meus irmãos de sangue e de som, Marilton, Milton, Lô, Ronaldo, Fernando, Beto, Toninho, Wagner, Tavinho, Naná e tantos outros – e juntos, instrumentos à mão, sonhamos com a liberdade e a união entre todos os homens" (Márcio Borges).

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d8406866-i177860250-Placa_Comemorativa_do_Clube_da_Esquina-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Ger.html. Acesso em: 13 out. 2021.

Figura 5 – Placa à direita vista de perto.



Museu Clube da Esquina

Clube da Esquina.

"O termo foi criado e empregado pela primeira vez por Maria Fragoso Borges para nomear esta esquina onde jovens moradores das redondezas se reuniam no final dos anos 60. A turma era formada por Lô e Yé Borges, Joãozinho, Amauri, Landinha, Dago, João Luiz, Beto Ronca Ferro e dezenas de outros jovens".

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d8406866-i177860250-Placa_Comemorativa_do_Clube_da_Esquina-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Ger.html. Acesso em: 13 out. 2021.

Figura 6 – Piano instalado na esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis.



Fonte: www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/10/20/noticias-musica,173166/gabriel-guedes-instala-piano-no-santa-tereza-em-bh.shtml. Acesso em: 02 de dezembro de 2021.

2.2 Nada será como antes — Formação da identidade sonora e visual de Milton

Foi no ano de 1967, durante o II Festival Internacional da Canção, defendendo *Travessia*, canção em parceria com Fernando Brant, que Milton começou a ganhar visibilidade como compositor no cenário da música popular brasileira. Sua interpretação lhe garantiu o segundo lugar, perdendo para *Margarida* de Gutemberg Guarabira. Embora a estrutura de *Travessia* se diferenciasse da estrutura formal de outras canções apresentadas nos festivais, sua sonoridade se mostra como um reflexo da estética da época, assim como a imagem visual do compositor.

Figura 7 – Milton no II FIC (1967).



Fonte: jobim.org. Acesso em: 18 de dezembro de 2021

A imagem visual de Milton, bem como a sonoridade próxima da Bossa Nova e dos Trios de Jazz — vivências marcantes na trajetória e na formação musical do artista — se manteria até o final da década de 1960. Essa formação pode ser muito associada às suas vivências, e de Wagner Tiso também, na cidade onde passaram suas infâncias e adolescências. Segundo Diniz (2017):

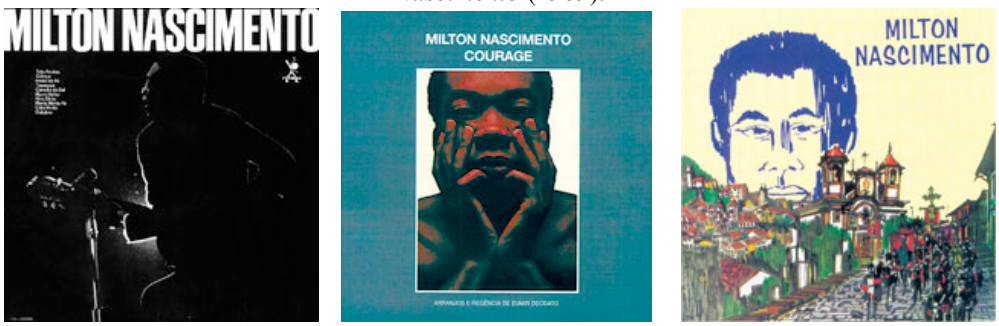
> Os conjuntos de baile em Três Pontas, Alfenas e outras cidades do sul de Minas consistiram numa "escola musical" para os dois amigos adolescentes (Milton e Wagner). Cantando desde sambas e boleros às canções de musicais da Broadway, além de baladas. Milton se aperfeiçoou como *crooner* (DINIZ, 2017, p. 30).

Essa estética começaria a se transformar com o lançamento do terceiro disco de Milton, intitulado *Milton Nascimento*, no ano de 1969. Para a análise de Thais dos Guimarães Alvim Nunes:

> (...) o LP *Milton Nascimento* apresenta uma suavização do tratamento bossa novista que pode ser observada nos arranjos. Milton traz um canto mais estridência e projetado em contrapartida ao lirismo e leveza até então utilizados. O equilíbrio orquestral começa a ceder lugar a mudanças mais abruptas envolvendo esvaziamento e preenchimento (...) Neste disco, os músicos são convidados a participar do processo de elaboração dos arranjos (NUNES, 2005, p. 30).

Começam então a aparecer os primeiros sinais de uma sonoridade e parcerias que se tornariam características do grupo de jovens músicos mineiros que dividiam o estúdio com Milton Nascimento. Essa mudança pode ser percebida nas ilustrações das capas dos discos.

Figuras 8, 9 e 10 – Capas dos discos *Milton Nascimento* (1967), *Courage* (1969) e *Milton Nascimento* (1969).



Fonte: miltonnascimento.com.br. Acesso em: 18 de novembro de 2021.

Sheyla Castro Diniz (2017) analisa as características que se aproximam os três primeiros discos da carreira de Milton, estabelecendo uma referência sobretudo com o trabalho que Edu Lobo e outros compositores experientes da época, como Luiz Eça e Dorival Caymmi, vinham fazendo:

> Os três primeiros discos de Milton Nascimento exibem vários pontos em comum (...) Milton traduzia o componente "nacional" em temas e sonoridades que remetiam ao "popular". Tal como Edu Lobo, ele incursionava pelo jazz e pela Bossa Nova, afastando-se de uma sonoridade que pudesse ser simploriamente definida como regional (...) As escolhas harmônico-melódicas de Edu se pautavam, *grosso modo*, numa intensa dedicação ao estudo do material popular. Em Milton, tais escolhas eram resultantes de um conhecimento muito mais intuitivo (...) as referências recorrentes a Minas Gerais nas canções de Milton Nascimento talvez não exprimissem a mesma carga simbólica se comparada com o paradigma nordestino presente em composições de Edu Lobo (...) (DINIZ, 2017, p. 37).

No disco que inicia a década de 1970, *Milton*, podemos notar uma mudança visual e sonora significativa. Essa mudança pode muito bem ser analisada na canção *Pai Grande*, presente tanto no disco de 1969 quanto em 1970. Na versão de 1969 a duração da canção é de 3 minutos e 33 segundos e a orquestra, ainda que presente, mostra-se organizada em determinados trechos; já na versão de 1970 a duração passa para 5 minutos e 3 segundos. Para analisá-las façamos uso da seguinte tabela em que cruzaremos os dados referentes à duração e à instrumentação utilizadas em cada uma das versões:

Tabela 3 – Dados das duas versões da canção Pai Grande.

	Pai Grande (1969)	*Pai Grande* (1970)
Duração	3'33"	5'03"
Instrumentação	Violão, Percussão e Coro.	Violão, Percussão, Apitos de Caça, Bateria, Piano e Coro.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ainda nos debruçando sobre o trabalho de Diniz (2017), que muito se fará presente em nosso estudo, a autora apresenta como as mudanças sonoras e visuais do artista foram recebidas:

> Quase ninguém esperava escutar guitarras distorcidas e teclados ensandecidos no trabalho de Milton, até então elogiado por realizar uma "mistura empolgante de moda de viola e jazz". Mas bastava observar o design gráfico do LP para concluir que algo havia mudado (...) Trata-se da silhueta do próprio Milton: um homem negro de lábio protuberantes e cabelos *Black Power* (...) Milton afirmava sua negritude ao assumir essa caracterização igualmente sugestiva de uma estética hippie (DINIZ, 2017, p. 73–74).

Figura 11 – Capa do disco *Milton* (1970).



Fonte: miltonnascimento.com.br. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

Para a autora, um dos fatores essenciais para a restruturação da sonoridade construída e apresentada pelo artista está na parceria com a banda Som Imaginário, que trazia um time de músicos que muito trabalhariam com Milton durante a década de 1970. Entre eles estavam Wagner Tiso (piano), Zé Rodrix (órgão, vocal, flautas), Frederico Mendonça, Fredera (guitarra), Luís Otávio, Tavito (violão de seis e de doze cordas), Luiz Alves (baixo elétrico), Robertinho Silva (bateria) e Naná Vasconcelos (percussão) (DINIZ, 2017). Segundo a autora:

> A banda transitava com facilidade por referências provenientes do samba, da Bossa Nova, do jazz, da música "clássica", oriental e hispânica, resultando, não raras vezes, numa sonoridade típica do rock progressivo. A união de músicos com estilos tão diversificados contribuiu substancialmente para que Milton, a partir daquele ano de 1970, vislumbrasse novas possibilidades estéticas (DINIZ, 2017, p. 75).

O professor e pesquisador Ivan Vilela argumenta de forma semelhante, apontando para características sonoras que se fazem marcantes na construção do Clube da Esquina, utilizando, inclusive, a canção *Pai Grande*, cuja breve análise já foi apresentada. Para Ivan:

> (...) é em seu disco "Milton", de 1970, que Milton e os rapazes do Clube da Esquina passam a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente do passado da música brasileira. Esse disco tem como banda de apoio o Som Imaginário, mais Lô Borges e Naná Vasconcelos. Nele, o Clube se faz mais presente nas composições dos irmãos Lô e Márcio Borges e da sonoridade que funde recursos diversos existentes na MPB — como guitarras distorcidas — e inovações — como o uso determinante da percussão na música "Pai Grande" (VILELA apud BORGES, 2012, p. 35).

O autor ainda aponta para a importância que a percussão passa a ter na sonoridade do Clube da Esquina, deixando assim de empregar uma função de acompanhante rítmica e

passando a ter a função "de criadora de um evento que corre concomitantemente à voz e ao violão e com um volume maior que o usual das gravações" (VILELA apud BORGES, 2012, p. 35).

Somado a esse tratamento com os instrumentos percussivos, o uso que Milton faz do violão em suas composições contribui para a construção de uma identidade sonora do artista, bem como do grupo que viria a se configurar e ganhar forças nos anos seguintes. Sobre isso Vilela nos diz que:

> Milton inaugura uma nova forma de utilização do violão: como um instrumento ao mesmo tempo harmônico e percussivo. No samba e na bossa nova temos um violão batido dentro de um esquema rítmico. Na Tropicália e Jovem Guarda, a utilização do instrumento é feita de forma rasgueada (ou rasgada ou rasqueada é tocar violão passando os dedos ou a palheta pelas cordas correndo, de cima para baixo ou vice-versa, fazendo as cordas soarem; é uma forma não dedilhada de tocar violão), porém ainda respeitando um sistema rítmico predominante. Em Milton, poderíamos dizer que o violão passa a ser um instrumento arrítmico e de cordas percussivas (VILELA apud BORGES, 2012, p. 37).

Além disso, o autor ainda nos apresenta a forma como influências da cultura latino-americana e negra, de tradição Banto, presentes na cultura popular mineira, mostram-se presentes na sonoridade de Milton. Para ele: "Constroem a ponte com a música de nossos irmãos americanos de língua espanhola. Acabam por resgatar uma África que não veio pela via do samba e nem do candomblé. Trazem uma África mineira, irmã dos congados, moçambiques e caiapós e tambus" (VILELA apud BORGES, 2012, p. 37).

Por fim, no que tange a sonoridade do disco de 1970, Diniz (2017) aponta para a importância que tal disco teve para a formação do Clube da Esquina; para ela: "O LP *Milton* é o estopim do que se convencionou a chamar de 'grupo mineiro'. Essa designação, embora categoricamente rejeitada por Milton Nascimento, seria vinculada de modo ainda mais enfático a partir do álbum *Clube da Esquina*, de 1972" (DINIZ, 2017, p. 95).

Já no que diz respeito à identidade visual reconfigurada no disco, o músico Tavito, integrante do Som Imaginário, como já foi dito, afirma em relato coletado por Moreira (2011) e apresentado por Diniz (2017) a influência que José Mynseen, na época empresário de Milton, teve na construção da imagem apresentada:

> "José Mynseen é quem teve a ideia de fazer [leia-se modificar] a música do Milton; tirar o *smoking*, deixar o pixaim crescer, nessa costela pop dos Beatles" (MOREIRA, 2011, p. 21 *apud* DINIZ, 2017, p. 76). Animado com o mercado de música jovem em franca ascensão no Brasil, Mynseen se empenhou em renovar a figura pública de Milton Nascimento, até então associada ao "bom moço" de terno e gravata que, em 1967, defendeu "Travessia" no palco do Maracanãzinho (DINIZ, 2017, p. 76).

As mudanças sonoras e visuais viriam a se fortalecer, com o lançamento do disco de 1972, como já comentado. O título do álbum, consequência da censura do título inicial — "*Documento Secreto nº 5*", como iria se batizar o álbum – possuía uma forte crítica ao regime antidemocrático e ditatorial da época, que poucos anos antes instituíra o Ato Institucional nº 5 — traria o nome que identificaria o "grupo de mineiros" e marcaria de uma vez por toda a sua importância no cenário da música popular brasileira. E é exatamente sobre este álbum que falaremos brevemente em seguida.

2.3 Clube da Esquina — Um projeto de criação coletiva

O disco de 1972 viria para consolidar de vez a carreira de Milton. Considerado um dos discos mais importantes para a música popular brasileira, o *Clube da Esquina,* com a parceria de Lô Borges e um time de músicos que posteriormente seriam conhecidos como Clube da Esquina, propõe uma forma colaborativa de se fazer música, com abordagens experimentais, misturas rítmicas e de estilos musicais. Sobre sua sonoridade Thais dos Guimarães Alvim Nunes aponta que:

> Bossa Nova, *beatles*, *jazz*, *rock* progressivo, religiosidade, regionalismo, latinidade, tradição, experimentalismo representam, no disco, as matrizes composicionais, interpretativas e de arranjo. A maneira bruta e transparente com que tais matrizes foram apresentadas, ajuda na sua percepção. O disco ainda demonstra uma força catalisadora à medida que suas 21 composições vão sendo tocadas. Neste sentido, ele se torna um marco de referência (NUNES, 2005, p. 34).

Diniz (2017) argumenta a favor de Nunes (2005) ao dizer que:

> O álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), assinado por Milton Nascimento e Lô Borges, é o disco que melhor reuniu as características da turma: práticas experimentais, abordagens contraculturais, letras críticas em relação à ditadura, temáticas que recapitulam o mito da mineiridade, valores cristãos como fraternidade e solidariedade e um apurado domínio técnico-instrumental na fusão de heranças musicais africanas e latino-americanas e de referências oriundas do pop rock, do rock progressivo, do jazz e seus vários estilos, da Bossa Nova, dentre outras (DINIZ, 2017, p. 99).

Em relato recolhido pela autora, Milton Nascimento comenta a forma como foi feita a organização, orquestração, arranjos e gravações das canções. Seu relato é reforçado por outros músicos que participaram da gravação do disco como Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo e Toninho Horta. A construção coletiva e em estúdio, utilizando os recursos técnicos escassos da época, é, sem dúvida, uma das características mais marcantes do álbum, sendo inclusive um fator determinante para as explorações sonoras que tanto valorizaram e consagraram o disco ao longo do tempo.

> Fui à Odeon. Falei que queria fazer um álbum duplo, com músicas minha e do Lô [Borges]. O pessoal aceitou e eu falei que tinha que deixar o estúdio o dia inteiro à disposição da gente, porque a gente não tinha ensaiado, a gente ia criar os troços dentro do estúdio. Então, eles deram liberdade pra gente fazer isso. A gente juntou todo mundo e foi saindo. Só tem quatro arranjos de orquestra, assim, de fundo, que estavam certos. O resto, a gente não sabia nem as músicas que a gente ia gravar... (Milton Nascimento apud DINIZ, 2017, p. 99).

Sobre isso Wagner Tiso comenta que:

> Os arranjos de base eram feitos, ali, em conjunto. E isso é que era uma maravilha! [...] Além de o som ser analógico, um som gostoso de ouvir, não tem aquela mixagem perfeita, agudinha de hoje; tem aquele calor humano de todo mundo estar junto fazendo música, porque a gente estava fazendo música dentro do estúdio (Wagner Tiso apud DINIZ, 2017, p. 105).

Essa forma de ensaiar e gravar junto, desprovida sobretudo de marcação por metrônomo, fez com que a atmosfera do grupo proporcionasse uma construção coletiva, onde em determinados momentos pode-se notar uma aceleração espontânea proporcionada pelo calor de se estar fazendo música em grupo. Beto Guedes comenta como tal coletividade era entendida pelos músicos, que buscavam produzir o melhor de seus trabalhos: “Eu acho que as pessoas também vestiram muito a camisa. Parecia que o disco era meu, do Wagner, de nós todos. Não parecia que era um disco do Lô e do Milton. A gente tomava aquilo como nosso. Acho que isso faz uma diferença” (Beto Guedes apud BORGES, 2012, p. 87). Essa visão era compartilhada por Wagner Tiso, para o músico o Clube da Esquina “(...) parecia um clube mesmo, funcionando. Todo mundo trabalhava junto, cada um chegava com suas ideias prontas; os compositores e os músicos participavam, davam ideias, todo mundo tocando

junto, fazendo a coisa junta. Isso é que tem esse calor daquela fase" (Wagner Tiso apud BORGES, 2012, p. 147).

Lô Borges atenta para os instrumentos tecnológicos que eram utilizados para gravação na época. A limitação tecnológica nos estúdios da Odeon foram, também, fatores importantes para a construção coletiva da obra. Segundo Lô: "A gente ensaiava na hora, os arranjos eram feitos na hora. E tudo era ao vivo, eram dois canais só. Você tinha que fazer toda a parte instrumental de uma vez só" (Lô Borges apud DINIZ, 2017, p. 105).

Nelson Ângelo comenta sobre os recursos tecnológicos de gravação utilizados no disco de 1972:

> A tecnologia daquele tempo, se comparada à de hoje, parece a lamparina e a luz elétrica. O estúdio da Odeon era no centro da cidade, no Edifício São Borja; um prédio antigo. Era grande, mas não tinha muito recurso de *playback*. Você chegava, juntava logo uma turma, as orquestras iam lá pra dentro. Todo dia tinha a orquestra da casa que comparecia. Que beleza! Às vezes a gente gravava cordas e metais junto do violão, junto das vozes... Você podia gravar apenas duas vezes; depois, passaram para quatro. Então, era todo mundo ali, ao vivo e em cores. Se alguém errasse, parava tudo e começava de novo (Nelson Ângelo apud BORGES, 2012, p. 114).

O músico ainda acrescenta, reforçando a forma como a organização, os arranjos e os ensaios das canções eram feitas:

> A gravação do disco "Clube da Esquina" foi nessa época de poucos recursos. Cada um fazia um pouco do arranjo. Participava um pouco daquela história. E os arranjos para orquestra foram escritos pelo Wagner Tiso e pelo Eumir Deodato. Você chegava ali e tinha um monte de instrumento: violão, viola, guitarras, violões de corda de aço. A gente levava os instrumentos da gente também. Aí você olhava pra tudo que era canto e tinha instrumento de percussão. E o som estava rolando. E nada era muito ensaiado; é claro que, para falar "gravando", a gente já tinha tocado a música muitas e muitas vezes antes, mas às vezes também não (Nelson Ângelo apud BORGES, 2012, p. 114).

Outra característica do álbum Clube da Esquina é a forma como os músicos transitavam entre os diversos instrumentos, inclusive aqueles que não eram, necessariamente, os respectivos instrumentos de prática. Essa transição entre os instrumentos proporciona uma visão diferentes de como se encaixará, como serão construídas as frases dos instrumentos no conjunto sonoro. Diniz (2017) nos apresenta um relato de como esse "empréstimo", essa "transição" de funções era normalmente trabalhada no disco:

> No processo de gravação do álbum *Clube da Esquina*, os músicos não se limitaram aos seus instrumentos específicos. Toninho Horta, por exemplo, ora cedeu a guitarra a Nelson Ângelo para tocar percussão ou participar dos coros, e ora a Beto Guedes ou a Lô Borges para assumir o contrabaixo elétrico. Esse revezamento garantiu ainda mais pluralidade idiomática ao disco, tendo em vista as técnicas e estilos distintos de cada músico ao executar um mesmo instrumento (DINIZ, 2017, p. 111).

Com base nisso, organizamos uma tabela com os instrumentos que cada músico presente na gravação utilizaram no decorrer do disco, podemos notar a variedade instrumental trabalhada por cada músico.

Tabela 4 – Instrumentos usados pelos músicos.

Músicos	**Instrumentos e demais funções no disco**
Milton Nascimento	Voz, violão, piano e supervisão musical.
Lô Borges	Voz, guitarra, violão, percussão e piano.
Beto Guedes	Baixo, voz, guitarra (12 cordas), guitarra e percussão.
Toninho Horta	Guitarra, violão, voz, percussão e baixo.
Wagner Tiso	Órgão, piano, piano elétrico, voz, arranjo e orquestração.
Nelson Ângelo	Guitarra, percussão e piano.
Tavito	Guitarra (12 cordas), guitarra, violão, voz e percussão.
Robertinho Silva	Bateria, percussão e voz.
Luiz Alves	Baixo (arco), baixo e percussão.
Paulinho Braga	Percussão.
Rubinho Batera	Percussão e bateria.
Luiz Gonzaga Jr.	Voz.
Alaíde Costa	Voz.
Paulo Moura	Regência.
Eumir Deodato	Arranjo e orquestração.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Toninho Horta comenta sobre essa “liberdade instrumental”, sobretudo a forma como isso era organizada durante a gravação do disco:

> A coisa mais característica da gravação foi a liberdade que todo mundo tinha. Porque o Wagner já era considerado o grande maestro da turma (...) era a pessoa que queria organizar o trabalho, fazer o contexto final, dar aquele retoque para todos os arranjos e orquestrações. Eu participei muito dos arranjos de base. Por exemplo, chegava o Milton de manhã, falava assim: "A música é essa". Quem estava ali na hora, quem acordava cedo estava ali. Quem acordava tarde não estava ali. Então o pessoal que estava dizia: "Vamos lá passar uma música". E gente dava ideia aqui, outro dava ideia ali, daí a pouco a música estava pronta. Aí chegava mais outro no finalzinho, pegava um badulaque, começava a falar: "Eu vou tocar percussão nisso" (Toninho Horta apud BORGES, 2012, p. 141).

O papel desempenhado por Milton na organização e concepção do material sonoro inicial, trabalhando inclusive na distribuição de cada músico para cada função, é apresentado em relato por Wagner Tiso:

> Eu lembro que ficávamos ali, o Bituca já trazia as coisas dele praticamente prontas, aquelas coisas que o Bituca tinha nas vozes e no violão. Eu distribuía para o pessoal do grupo: "O baixo vai fazer isso". A mesma coisa com o "Trem Azul": "Quem vai solar? O Toninho sola aqui, o órgão entra aqui". A gente distribuía aquilo lá dentro do estúdio, porque não tinha orquestra (Wagner Tiso apud BORGES, 2012, p. 147).

A função de organização sonora não ficou, contudo, a cargo único de Milton. Ronaldo Bastos desenvolveu importante função na organização e na sequencialidade das faixas musicais. Márcio Borges comenta sobre isso:

> Tivemos o grande trabalho de concepção artística geral de Ronaldo Bastos. Tem que se tirar o chapéu pra esse homem, porque grande parte da genialidade do disco "Clube da Esquina", da durabilidade dele, se deve ao trabalho de formiguinha do Ronaldo Bastos, que agiu como um grande produtor — que ele viria a ser depois (...) Ele transformou aquela nossa coisa caótica numa coisa ordenada, sequencial (...) Por isso, esse disco tem aquele incrível clima de unidade, parece que foi uma música só composta, de princípio, meio e fim, e que atravessa o disco inteiro. Mas essa unidade foi muito bem pensada, principalmente pelo Bituca e pelo Ronaldo Bastos (Márcio Borges apud BORGES, 2012, p. 107–108).

Essa unidade apresentada por Márcio se mostra não apenas na sequencialidade e organização das canções, mas sobretudo na relação que elas estabelecem entre si, utilizando motivos sonoros e colagens, técnica essa que seria amplamente trabalhada no disco *Minas* (1975) que abordaremos no capítulo seguinte. Diniz (2017) destaca a forma como um motivo apresentado na canção "Cais" é reapresentado em outra canção do disco:

> A unidade do álbum *Clube da Esquina* se nota em suas intertextualidades. “Cais” (...) (segunda faixa do Lado 1 ...), apresenta uma coda estrutural sobre um baixo pedal ao piano. Essa mesma coda, porém contando com um arranjo para instrumentos de orquestra, reaparece em “Um gosto de sol” (quinta faixa do Lado 3). Para além dessa citação, a coda de “Cais” adquiriu “vida própria”, sendo recuperada em arranjos de outras composições da turma (DINIZ, 2017, p. 106).

Este mesmo motivo seria utilizado novamente no disco de 1979, disco esse que dá continuidade ao trabalho apresentado em *Clube da Esquina* (1972), tanto pelo título — *Clube da Esquina nº 2* — quanto pela participação dos músicos que gravaram o disco de 1972.

No que tange a construção visual do disco, Ronaldo Bastos conta como foi registrada a foto que ilustraria um dos álbuns mais icônicos da música popular brasileira e sua dificuldade para que a gravadora aceitasse a ideia:

> (...) aquela foto foi o seguinte: a gente estava no [meu] fusquinha, numa estrada dessas [perto da cidade de Nova Friburgo/RJ], e tinha dois garotos ali parados. Eu parei o carro e falei... Não sei se fui eu ou Cafi que falou: ‘fotografa isso’. E fotografou. Foi assim da janela, de dentro do fusca. A gente fotografou e foi embora (Ronaldo Bastos apud DINIZ, 2017, p. 100).

Em contrapartida, o capista Carlos Filho (Cafi), amigo próximo de Ronaldo, conta suas dificuldades para que a gravadora aceitasse a ideia visual:

> Foi muita briga para fazer a capa do disco *Clube da Esquina,* (...) Fui à Odeon mostrar a capa, e tinha um diretor artístico — não tinha departamento gráfico —, Milton Miranda, que achava a gente um bando de maluco — porque era tudo menino, né? Lô com uns 19 anos, Beto com não sei quanto —, e eu mostrei pra ele e ele disse: “Isso é um absurdo! Eu não vou fazer uma capa que não tenha a foto do cara. E não tem nome nenhum!”. Daí eu disse: “Mas o Milton, é isso aí!”. Aí ele me obrigou a fazer aquela contracapa, que tem o letreiro “Milton Nascimento, Lô Borges, *Clube da Esquina*...” (Cafi apud DINIZ, 2017, p. 102).

Figuras 12 e 13 – Capa e contracapa de *Clube da Esquina* (1972).





Fonte: immub.org. Acesso em: 12 de dezembro de 2021.

Cafi produziu as capas de diversos outros álbuns do grupo mineiro, como *Lô Borges* (1972), conhecido popularmente como *O Disco do Tênis*, *Beto Guedes, Novelli, Danilo Caymmi e Toninho Horta* (1973), também apelidado como *Disco dos Quatro no Banheiro*, *Milagre dos Peixes – Gravado ao Vivo* (1974), *Minas* (1975), *Geraes* (1976), *Milton* (1979), *A Página do Relâmpago Elétrico* (1977), *Clube da Esquina 2*, para citar alguns.

Clube da Esquina (1972) é, sem dúvidas, um dos discos de grande influência no cenário da música popular brasileira. Sua importância se evidencia pela sonoridade produzida, explorações e experimentações musicais, diálogo com culturas latino-americanas e de tradição popular regional; a criação coletiva assegurou a carreira de alguns músicos já atuantes e inaugurou a carreira de outros. Podemos notar em relatos dos músicos considerados "membros" do Clube da Esquina como a produção do disco se inseriu em suas próprias trajetórias musicais e no contexto social da época. Fernando Brant comenta que:

> Eu acho que o Clube foi feito com uma coisa muito criativa e ao mesmo tempo com muita alegria e muito companheirismo. A gente estava querendo fazer uma coisa bonita. Tem um monte de compositor, mas você não está preocupado em vender, você quer fazer uma coisa boa, boa para você e para as pessoas que gostam de música também. Então, a preocupação da gente era essa: fazer uma coisa legal (Fernando Brant apud BORGES, 2012, p. 97).

O baixista membro da banda Som Imaginário e grande atuante nas gravações do disco de 1972 insere o disco em um cenário em que se encontrava pouca exploração musical, sobretudo pelo exílio de muitos músicos de importância nacional devido à intensificação da censura e perseguição política, características do regime militar. Segundo o músico: "Era uma época que não estava acontecendo nada no Brasil em termos de música. Estava tudo parado e foi uma coisa nova, uma inovação mesmo diante da música brasileira" (Luiz Alves apud BORGES, 2012, p. 101).

Em contrapartida, para os "integrantes" do Clube, engajados na produção do material sonoro e nas parcerias musicais, o momento foi de muita fertilidade e efervescência. Para Márcio Borges:

> Foi uma época muito fértil, cada dia saía uma música. De repente, a gente viu que estava com um material que dava folgadamente pra fazer dois discos, juntando as músicas do Lô com as músicas do Bituca, e as músicas que eles tinham feito entre eles, entre nós todos. Foi um tal de distribuir letra pra cá, distribuir letra pra lá (...) (Márcio Borges apud BORGES, 2012, p. 107).

Como dito, o álbum *Clube da Esquina* (1972) foi de suma importância para a construção de uma identidade sonora representativa da produção musical da década. Contudo, como discutido no capítulo anterior, é comum as identidades estabelecerem um relação com outra identidade a partir da diferenciação. Na seção seguinte iremos discutir brevemente a relação que a produção musical dos músicos participantes na gravação do *Clube da Esquina* com a sonoridade produzida pelos músicos tropicalistas, sobretudo a partir do lançamento do LP *Tropicália ou Panis et circencis* no ano de 1968.

2.4 A identidade pela diferenciação e continuidade — O caso Tropicália

> Classificada entre as doze finalistas, não levaria nenhum dos cinco primeiros lugares graças ao fato de termos caído, com nossa canção, num ambiente estúpido e fascista. A briga entre os tropicalistas e não tropicalistas da plateia — não éramos de nenhuma facção — contaminou ou foi contaminada pelo corpo de jurados. Dois deles deram nota zero, num total de dez, para que não tivéssemos nenhuma chance. Num júri de oito pessoas [nove pessoas, em realidade], dois zeros significavam o fim, a desclassificação (...) A verdade é esta: no Festival da Record, de 1968, "Sentinela" foi boicotada para que alguma das canções dos tropicalistas ganhasse (...) (Fernando Brant apud VILARA, 2006, p. 97 apud DINIZ, 2017, p. 240).

O trecho acima pode se assemelhar com o conto de Ignatieff utilizado nas reflexões de Kathryn Woodward (2014) e brevemente apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. A tão questionada identidade do Clube da Esquina é posta em cheque quando confrontada com outra identidade — no caso um movimento/ manifesto musical —, operando assim em uma lógica de diferenciação, as escolhas sonoras e propostas musicais que não se encaixam em um fazer musical de determinado grupo acabam, por consequência, colaborando para o surgimento de uma outra identidade em contraste com a primeira.

O episódio narrado por Fernando Brant se passou durante o IV Festival da MPB da TV Record, no ano de 1968. A canção inscrita por Milton para participar do festival fora "Sentinela", novamente em parceria com Fernando Brant que, como nos conta, embora tenha sido classificada entre as doze finalistas, logo foi desclassificada do festival por duas notas zero. O fato gerou muita revolta e descontentamento por parte dos músicos defensores de "Sentinela", sendo inclusive associado a tal fato o embarque de Milton para os Estados Unidos para a gravação de seu segundo disco "Courage".

O sentimento de injustiça foi justificado pelos juízes que atribuíram as notas responsáveis pela desclassificação da canção, sendo eles Paulo Contrim e Júlio Medáglia, que

conforme apresenta Diniz (2017): “Ainda que levasse em conta o protagonismo da plateia, Paulo Contrim e Júlio Medáglia não escondiam suas preferências, especialmente Medáglia, fã e arranjador de canções tropicalistas. Ambos agiram no sentido de legitimar o movimento” (DINIZ, 2017, p. 240).

Contudo, seria correto afirmar a formação de uma identidade sonora do Clube da Esquina baseada em tal diferenciação com os tropicalistas, ou tais sonoridades estariam mais próximas do que se imagina? Este é um ponto que vale a reflexão, pois, embora existam argumentos que os aproximam, outros os separam. Um primeiro fato que devemos levar em consideração é o período em que se encontra cada produção. O disco reconhecido como manifesto dos tropicalistas *Tropicália ou Panis et circencis*, foi lançado em 1968; no final do mesmo ano, duas semanas após o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), Gilberto Gil e Caetano Veloso, tidos como lideranças do movimento Tropicalista, são presos, sendo libertados no ano seguinte e em seguida partem para exílio em Londres. Durante esse período, a sonoridade produzida por Milton Nascimento se aproximava da sonoridade característica da Bossa Nova, sendo que apenas em 1970 com o disco *Milton* o artista começaria a produzir uma música mais experimental, com influências do rock progressivo e outras músicas tradicionais, como comentado em seções anteriores.

Contudo, algumas características da sonoridade produzida pelos tropicalistas seriam também utilizadas nas canções de Milton e dos demais músicos que constituiriam o Clube da Esquina na década de 1970. Segundo Diniz (2017):

> No fim dos anos 1960, os tropicalistas teriam dado início a um processo de *desconstrução* dessa *forma musical*, o que se nota, principalmente, nos arranjos repletos de citações e colagens, como aqueles criados por Rogério Duprat para o LP *Tropicália ou Panis et circencis*, disco de 1968 tido como “o manifesto” do Tropicalismo (DINIZ, 2017, p. 248).

Essa desconstrução seria, na visão de Naves, continuada por Milton e pela “geração 70”. Contudo, vale ressaltar que a continuidade não seria nos moldes apresentados pelos tropicalistas, e sim construindo características próprias.

Ivan Vilela (2012) apresenta algumas das características do Movimento Tropicalista; segundo ele:

> Em 1967, surge um movimento de artistas baianos e paulistas intitulado Tropicália, que visava, por meio de alegoria, paródia e deboche, a promover uma autocrítica que implodisse a já assim chamada MPB como um campo consolidado em sua "linha evolutiva". Esse movimento, de bases intelectuais sólidas, propõe uma nova visita à Jovem Guarda autenticando alguns de seus elementos. Funde o som das guitarras distorcidas ao som orquestral, resgatando a musicalidade contida nos recônditos do Brasil. Propõe uma nova estética literária, mais ligada ao concretismo e não tão próxima de uma abordagem política explícita. Passa a utilizar o ruído (música concreta) como recurso sonoro (VILELA apud BORGES, 2012, p. 34).

Como apresentado por Vilela, o movimento possuía bases intelectuais sólidas que foram, inclusive, transpostas para outras linguagens artísticas como o cinema, a literatura, as artes cênicas e artes visuais. Destacaram-se nesse leque artistas como José Celso Martinez Corrêa (Teatro Oficina), Hélio Oiticica e Lygia Clark (DINIZ, 2017, p. 247).

No que tange ao Clube da Esquina, podemos observar algumas parcerias e pontes entre linguagens — sobre isso discorreremos brevemente no capítulo seguinte —, contudo, alguns pontos os diferenciam do Tropicalismo. Para isso o relato de Diniz (2017) é muito pertinente à nossa análise:

> O Clube da Esquina, para além de ser um grupo musical, foi a um só tempo um grupo sociocultural, não se distinguindo, nesse aspecto, do Tropicalismo. Os membros da turma assumiram posturas corajosas nos anos 1960 e 1970 (...) Os "mineiros" dialogaram com a literatura, com a fotografia e com o design gráfico, transitando ainda pelo cinema e pelas artes cênicas, tal como comprovam as parcerias com Ruy Guerra e a canção "San Vicente", cuja parte instrumental fora composta por Milton para a peça *Os convalescentes*. Esse trânsito não levava, porém, a marca "Clube da Esquina". Os elementos extramusicais era canalizados para os discos e para os shows, sobretudo os de Milton, incluindo cenários e vestuários. O Clube da Esquina atuou no sentido de desconstruir a forma hegemônica da *canção*. A *música*, entretanto, sempre consistiu no foco aglutinador de suas criações. Aí está uma diferença em se tratando da *Tropicália* como manifestação artística mais abrangente (DINIZ, 2017, p. 255).

Segundo Vilela (2012), outra característica que marca a diferenciação do grupo mineiro dos tropicalistas está na forma como os primeiros utilizavam a orquestra em suas composições. Para ele:

> Criaram uma sonoridade orquestral própria que diferia da forma como a Bossa Nova utilizava a orquestra, mais como uma moldura sonora, e da forma como a Tropicália também a utilizou, de forma mais narrativa. No Clube da Esquina temos uma orquestração de caráter mais impressionista, criadora de ambiências sonoras, e que às vezes corre à parte do evento musical que se apresenta (VILELA apud BORGES, 2012, p. 38).

Sendo assim, o que nos levaria a pensar no Movimento Tropicalista, como o próprio nome diz, como um "movimento", e não pensarmos no Clube da Esquina de tal forma? Até este momento já compreendemos a importância que a sonoridade produzida pelos mineiros teve para o cenário da musica popular nacional e até mesmo internacional, transcendendo o próprio tempo. Para Diniz (2012) isso se justifica pelo esforço empenhado pelos tropicalistas para afirmarem seu movimento, podemos ver isso sobretudo no relato inicial dessa seção no Festival da TV Record de 1968. Segundo a autora:

> (...) a chancela de *movimento* conferida ao Tropicalismo é fruto dos esforços de sujeitos sociais respeitados nos campos artísticos e acadêmicos, para não falar da potência dos meios de comunicação de massa. Ou seja, tal atribuição não depende apenas do fenômeno estético em si (DINIZ, 2012, p. 254).

Esse empenho não viria por parte do Clube da Esquina. Com base em Bastos (2005) "O Clube da Esquina nunca foi perdoado por não ter feito média com a 'mídia'" (apud DINIZ, 2012, p. 252).

Por fim, uma última análise comparativa entre os dois fazeres musicais se faz pertinente, sobretudo para as reflexões que serão apresentadas no capítulo seguinte, utilizando novamente das contribuições apresentadas por Sheyla Castro Diniz (2012): "Se as canções tropicalistas, no fim da década de 1960, celebravam, não sem críticas, a modernidade, algumas canções do Clube, repletas de elementos considerados modernos, lamentavam a modernidade capitalista" (DINIZ, 2012, p. 179).

3. *MINAS* E *GERAES* (1975 - 1976)

Capa elaborada através das imagens que compõem as capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976) e do morro característico da cidade de Três Pontas–MG.

3.1 As Minas antes de 1975

> É uma tarefa que tem uma enorme responsabilidade. Ela tem que, antes de tudo, fugir dos estereótipos: "Ah... o mineiro é desconfiado. Ah... Minas é hospitaleira...". Sabe? Esses estereótipos? Eu acho que tem que descobrir onde está a verdadeira alma (...) A alma está na Inconfidência. A alma está na rebelião! A rebelião que gerou a República brasileira, que gerou o sonho de independência, foi criada em Ouro Preto. Os líderes da revolução americana se correspondiam com esses personagens de Ouro Preto. Uns inspiravam os outros. Então, com toda sinceridade, eu acho que isso é a essência da alma de Minas, é o clamor pela liberdade. (...) A liberdade do país, a liberdade do ser! E isso, obviamente, encontrou uma contradição muito grande gerada pelo conservadorismo dos que antes eram os donos dos escravos, que eram os donos das minas (...). As Minas Gerais tinham donos e tinham escravos que as exploravam. E tinham os arrivistas, os que chegavam pra fazer fortuna. Aí surgiu esse Estado chamado Minas Gerais. (...) Então, eu acho que isso é a essência do que eu vejo em Minas: é muito além da culinária e da hospitalidade. É um ser no mundo que clama por liberdade. (...) E Minas é um Estado que respira poesia e política, como se as duas pudessem realmente conviver buscando uma moderação que tem muito de oriental... Aquela coisa do caminho do meio, da paciência, são qualidades também... O fato de a gente estar ali dentro das montanhas, no fundo das grutas, de olho no mundo, com olhos e ouvidos abertos para o mundo... eu acho que cria isso. Cria ao mesmo tempo esse anseio e essa libertação (Márcio Borges apud DINIZ, 2017, p. 56).

Este depoimento, extraído do trabalho de Sheyla de Castro Diniz (2017), o qual muito utilizamos em nossas reflexões, é de autoria de Márcio Borges, uma resposta ao ser questionado em entrevista sobre "o que significa converter Minas Gerais em arte" (DINIZ, 2017, p. 56). Embora sua resposta possa apresentar pontos específicos com valores um tanto essencialistas, este relato é de grande importância para o objetivo central deste estudo, uma vez que nos propusemos a compreender a relação existente entre a identidade mineira, ou *mineiridade*, e as canções do Clube da Esquina, sobretudo as formas que os elementos constituintes de tal identidade são organizados, apresentados e ressignificados nas músicas que compõem os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976). Este relato intensifica sua importância por provir de um dos letristas e poetas que atuaram diretamente na construção da poesia e da sonoridade do grupo.

Para este estudo, o recorte temporal na produção musical de Milton nos anos de 1975 e 1976, sobretudo com os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), se faz muito coerente, devido ao fato de a relação com o estado mineiro ser direta pelos títulos; contudo, a relação que as canções do artista estabelecem com elementos característicos da *mineiridade* pode ser encontrada em produções que antecedem os álbuns citados e, até mesmo, que continuam após esse período. Porém, respeitando nosso recorte de análise mas sem negligenciar

importantíssimas informações para nosso estudo, discutiremos brevemente sobre a presença mineira nas canções de Milton Nascimento e suas parcerias até o ano de 1975.

É com base nas pesquisas de Diniz (2017) que apresentaremos algumas características da *mineiridade* presentes em tais canções, para tal, utilizaremos a seguinte tabela como guia para organizar nosso escopo analítico:

Tabela 5 – Músicas e temas relacionados à mineiridade.

Música	**Disco**	**Ano**	**Tema**
Maria, minha fé	Milton Nascimento	1967	Amizade. Catolicismo.
Morro velho	Milton Nascimento	1967	Amizade. Fazenda (Couro do Cervo[12]).
Canção do sal	Milton Nascimento	1967	Canção de trabalho.
Três Pontas	Milton Nascimento	1967	Trem de ferro. Cidade mineira da infância de Milton.
Rosa do ventre	Milton Nascimento	1969	Guimarães Rosa. Belo Horizonte.
Beco do Mota	Milton Nascimento	1969	Diamantina. Crítica política.
Aqui, ó!	Milton Nascimento	1969	Expressão popular. Crítica à moral cristã e conservadora.
Sentinela	Milton Nascimento	1969	Religiosidade. Velar o corpo.
Para Lennon e McCartney	Milton	1970	Relação "local" – "universal".
Maria, três filhos	Milton	1970	Passado colonial escravocrata.
Clube da Esquina	Milton	1970	Belo Horizonte.
Saídas e Bandeiras n. 1	Clube da Esquina	1972	Bandeiras. Geografia local.
Saídas e Bandeiras n. 2	Clube da Esquina	1972	Bandeiras. Geografia local.
San Vicente	Clube da Esquina	1972	Catolicismo. Relação "local" – América Latina.
Cravo e Canela	Clube da Esquina	1972	Relação com ritmos de moçambiques e congados mineiros.
Os escravos de Jó	Milagre dos Peixes	1973	Relação com uma "África banto-mineira" (umbanda e congados).

Fonte: Elaborada pelo autor.

[12] Trata-se da fazenda que era propriedade dos tios de Wagner Tiso, localizada no município de Carmo da Cachoeira–MG.

Um elemento que se mostrará muito presente nas composições de Milton Nascimento, sobretudo dialogando, de alguma forma, com características locais, é o trem, principalmente a maria-fumaça. Segundo Diniz (2017): "(...) a maria-fumaça estabelecia um elo não só afetivo como também econômico entre o interior e o litoral. O trem, símbolo da tecnologia moderna, foi aos poucos associado a um modelo de vida 'tradicional' (...)" (DINIZ, 2017, p. 43). Nas palavras de Milton: "O trem não carregava só o que estava lá dentro. Carregava a cidade, a gente, os sonhos. Carregava tudo. Carregava nossos pensamentos... A gente corria para ver o trem chegar..." (Milton Nascimento. *In*: A sede do peixe, 1998).

Trata-se de uma relação afetiva que se intensifica com a história de vida do compositor, uma vez que suas memórias e vivências no município mineiro de Três Pontas contribuíram diretamente para as organizações e escolhas sonoras na sua trajetória musical. Talvez o exemplo mais presente da estrada de ferro e seu desaparecimento esteja presente na canção "Ponta de Areia", do disco *Minas* (1975), uma canção de parceria de Milton e Fernando Brant. A canção em si abordaremos na seção seguinte, para este momento nos convém acrescentar a presença do elemento do trem de ferro em outras composições da dupla. Segundo Diniz (2017): "O trem e sua identificação com a "cultura mineira" reaparecem em outras canções dessa dupla de compositores (Milton e Brant), como, por exemplo, "Roupa Nova" (LP *Sentinela*, 1980) e "Encontros e despedidas" (LP *Encontros e despedidas*, 1985)" (DINIZ, 2017, p. 43).

No disco de 1969, a relação com a identidade mineira se mostra um pouco mais direta, sobretudo pela organização da imagem que compõe a capa do disco, uma relação direta com a cidade mineira de Diamantina e a Catedral Metropolitana de Santo Antônio, como nos é apresentado no relado de Diniz (2017):

> (...) a capa do LP *Milton Nascimento*, de 1969 já estampava uma procissão de fiéis, provavelmente um terno de congado, caminhando com bandeiras e roupas típicas por uma rua de pedras. O cortejo religioso parte da Catedral Metropolitana de Santo Antônio, em Diamantina/MG. Por detrás das pequenas casas amontoadas sobre o relevo íngreme da cidade, vê-se o rosto desenhado de Milton Nascimento, que observa a cena retratada e, simultaneamente, propõe ter emanado dela (DINIZ, 2017, p. 48).

Além da imagem que ilustra a capa, pelo menos outras quatro composições do disco colaborarão para a relação com as características identitárias mineiras. Aqui iremos analisar,

muito brevemente, como a temática apresentada nessas canções dialogam com o imaginário da identidade mineira.

A segunda canção do disco, intitulada “Rosa do Ventre”, traz uma possível relação com o nome do escritor mineiro Guimarães Rosa. Esta relação com o trabalho do escritor não seria a primeira: a canção que lançaria a carreira de Milton no II Festival Internacional da Canção, inicialmente intitulada por Fernando Brant como “Vendedor de Sonhos”, seria batizada com o nome de “Travessia” em homenagem à palavra que encerra a obra de “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa. Além de tal relação, Diniz (2017) identifica uma relação com a cidade de Belo Horizonte e as recordações do poeta de sua infância (DINIZ, 2017, p. 51).

A quinta faixa do disco apresenta uma relação direta com a capa do álbum. Intitulada “Beco do Mota”, dialoga com o cenário da cidade de Diamantina–MG ao relatar a memória de um local destruído por interesses políticos e religiosos. Segundo Diniz (2017):

> A letra (**Beco do Mota**) captura ainda, em diálogo com a capa do LP de 1969, signos de um universo religioso, colonial e barroco (...), o que também se nota no arranjo musical. Na introdução, de clima sonoro obscuro, um coro do vozes masculinas apoia-se num ostinato de violinos para anunciar que “Lá vem a noite / Desperta a procissão / Nas portas da arquidiocese”. O comportamento das vozes remonta ao cantochão: melodia modal em graus conjuntos, contornos melismáticos e presença de quintas paralelas (DINIZ, 2017, p. 57).

O arranjo sonoro de “Beco do Mota”, sobrepondo momentos contrastantes, bem como o uso de uma melodia que “remonta ao cantochão”, seria novamente utilizada na gravação da canção “Sentinela”, no disco que levaria o nome da canção em 1980.

A penúltima canção que compõe o disco, de autoria de Toninho Horta e Fernando Brant, apresenta em seu nome, “Aqui, ó!”, uma relação com a expressão típica do linguajar mineiro, usada para expressar um “gesto pejorativo de indignação”, ao mesmo tempo em que apresenta “como alguns traços culturais associados à mineiridade foram simultaneamente hostilizados e enaltecidos” (DINIZ, 2017, p. 61).

A canção “Para Lennon e McCartney”, primeira faixa do disco de 1970, estabelece um diálogo entre as características da mineiridade e suas relações com um movimento de influências globais. Essa relação se apresentaria novamente na canção “San Vicente”, presente no disco “Clube da Esquina” de 1972, configurando um diálogo com tradições e

fazeres musicais da América Latina. Este diálogo seria reforçado em 1976, no disco "Geraes", sobretudo pelas parcerias com a cantora Mercedes Sosa e o Grupo Água.

Outras características estruturantes da identidade mineira, como o passado colonial e escravocrata, são apresentadas na canção "Maria, três filhos", terceira faixa do disco de 1970. Já na faixa seguinte, "Clube da Esquina", além de apresentar o nome que se atribuiria ao grupo de músicos majoritariamente mineiros, estabelece direta relação com as experiências musicais vivenciadas, sobretudo por Lô Borges, nas ruas e esquinas do bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte.

No disco de 1972, outras relações com a *mineiridade* aparecem em algumas das faixas. A canção "Saídas e Bandeiras" é apresentada no álbum em forma de vinhetas ("Saídas e Bandeiras n. 1" e "Saídas e Bandeiras n. 2"), consequência de uma divisão dos versos da canção. A canção em sua estrutura completa é apresentada no disco "Milton" de 1976, contendo, inclusive, um terceiro verso que não foi apresentado nas vinhetas do "Clube da Esquina" de 1972. A temática presente na canção dialoga com o movimento dos bandeirantes e a consequente configuração da geografia local e o surgimentos das vilas, exploração das minas etc.

Uma outra característica mineira apresentada nas canções de 1972 se relaciona com os festejos e sonoridades nas manifestações populares, sobretudo de tradição negra, presentes no estado de Minas, os moçambiques e congados. Um exemplo de tal representação se faz presente em "Cravo e Canela", sexta faixa do disco, e pode ser estendida para a canção inicial do disco do ano seguinte, a canção "Os escravos de Jó", com parceria de Clementina de Jesus. Essa canção sofreu uma dura censura, obrigando-os a retirar grande parte de sua letra, mantendo, porém, a sonoridade próxima dos ternos de congo. Segundo Vilela (2010): "Os 'escravos de Jó' traduz bem essa proximidade. Seu arranjo, em estreito diálogo com o título, vai ao encontro de uma 'África banto-mineira, representada pela umbanda e pelos congados', 'África que não veio pela via do samba' (VILELA, 2010, p. 23 apud DINIZ, 2017, p. 149). Essa parceria se faria presente novamente no disco "Geraes", na penúltima canção, "Circo Marimbondo", que discutiremos nas seções seguintes.

Antes de iniciarmos nossas reflexões sobre os discos "Minas" (1975) e consequentemente "Geraes" (1976), vale ressaltar, conforme apresentado por Diniz (2017), que "A *mineiridade* atribuída à produção musical do Clube da Esquina se expressa através das letras, das opções sonoras, dos títulos e das capas de alguns discos" (DINIZ, 2017, p. 47) e,

sobretudo, pelas relações que se constroem entre a apresentação dessas simbologias, o diálogo presente entre som, imagem e título.

3.2 *Minas* (1975)

O disco de 1975 traz consigo um amadurecimento dos músicos. Suas experimentações e explorações nos discos anteriores proporcionaram uma prática de estúdio, bem como sua aceitação pela crítica e nas vendas criou uma confiança por parte dos músicos, o que refletiu diretamente no resultado final do álbum, tanto na construção sonora, a partir de novas técnicas e tecnologias como na ilustração e organização da imagem visual.

Iniciemos nossa análise a partir da imagem visual. Cafi, fotógrafo responsável pela ilustração de diversas capas de músicos "integrantes" do Clube da Esquina na década de 1970, relata em depoimento como pensou na imagem que ilustraria o álbum, refletindo sobre as capas anteriores do artista:

> Se você prestar atenção, antes do "Clube da Esquina" o "Milton" era um desenho; depois o "Clube da Esquina" era os dois meninos; depois "Milagre dos Peixes" era a mão; depois o outro "Milagre dos Peixes", ao vivo, era Milton de costas, no palco (...) Quando "Minas" — que é a cara dele — apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia, ele apareceu de estalo. E aí eu fiz naquele papel laminado. Aquilo, hoje em dia, se imprimir em papel laminado é fácil, mas naquela época era uma confusão, porque a tinta não secava, então a gráfica inteira — a Laborgraph — teve que imprimir. Tinha um laminado, imprimia uma plastificação, imprimia em cima, plastificava, imprimia em cima, assim umas três camadas. Foi muito confuso (CAFI apud SANTANA, 2018, p. 102).

Podemos ver como a imagem apresentada para estampar o disco mostra a confiança do artista em propor técnicas diferentes[13]. O capista ainda narra a forma como Milton se posicionou frente à gravadora nessa decisão, segundo ele: "Nessa época, o Bituca disse: 'Se não sair essa capa, eu saio da Odeon'" (SANTANA, 2018; DINIZ, 2017; SILVEIRA, 2015), essa postura se mostra presente na elaboração de um disco extremamente experimental, utilizando técnicas de corte, colagem, sobreposição além das já exploradas técnicas de composição e arranjo em camadas, estruturas rítmicas ímpares etc.

[13] Vale ressaltar que se trata da primeira imagem do rosto de Milton com essa nova identidade visual. Discos anteriores como *Travessia* (1967) e *Courage* (1969) traziam os rosto do artista estampado, contudo com uma imagem referente à estética bossa novista e jazzística.

Valéria Nancí de Macêdo Santana analisa mais a fundo as características visuais desse álbum; a autora estabelece sua reflexão a partir de fatores geométricos, filosóficos, psicológicos, além dos fatores sociopolíticos/estético-culturais brasileiros. Segundo ela, no que tange aos fatores geométricos a imagem "possui uma ordem geométrica média em detalhes curvados; faz uso de fontes tipográficas: título com serifas em caixa alta" dispostas linearmente, "Emprega uma linguagem pictórica fotográfica (forma orgânica). O 'feicismo' elevado indica mais a personalidade e genialidade do autor" (SANTANA, 2018, p. 126).

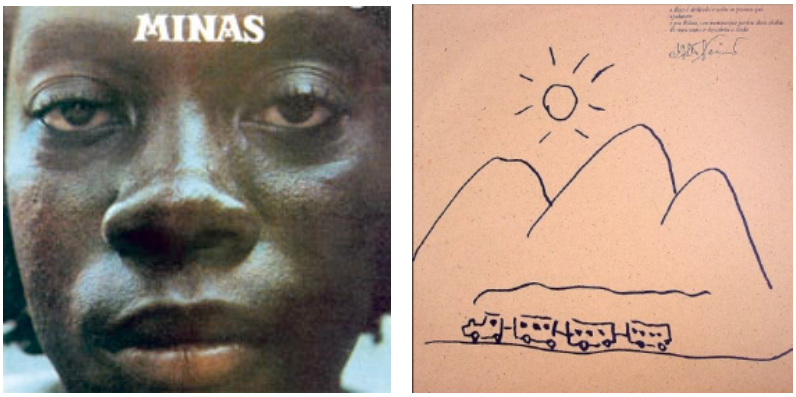
Sobre os fatores filosóficos a autora argumenta que "(...) com a imagem de Milton Nascimento, em tons escuros, em uma composição de imagem inovadora, em *Primeiríssimo Plano / Extreme Close Up*, para dar uma maior ênfase ao rosto do cantor, conferindo-lhe destaque" (SANTANA, 2018, p. 126). Em sua análise, os fatores psicológicos se apresentam da seguinte forma: "(...) há sobre o rosto do canto um enfoque característico daquilo para o qual se deseja chamar a atenção: nesse caso, o negro em sua existência (...) As cores escuras sugerem foco na negritude da cena" (SANTANA, 2018, p. 126). Essa análise é reforçada nos fatores sociopolíticos/estético-culturais brasileiros, onde segundo a autora a capa em questão faria parte de uma ideia de *Brasil-Negro*, de acordo com a autora:

> Aqui a negritude, historicamente oprimida, e que tanto se tentou apagar inclusive através de um idealizado "branqueamento", por meio da miscigenação com elementos da raça branca, ganha o papel de protagonista, onde o capista imprime características que fogem à ideia da imagem do cantor como ídolo pop (SANTANA, 2018, p. 150).

Luciano Cintra Silveira (2015) analisa a imagem de Milton na capa aprofundando na expressão facial do artista relacionando-a à ideia apresentada pela linguista Eni Orlandi (2001) sobre as diferentes formas de silenciamento, sendo uma delas o silêncio local: "(...) é o silenciamento imposto pela censura, comum em regimes ditatoriais, que impõe limites ao que se pode dizer, numa espécie de controle estratégico do discurso" (ORLANDI apud SILVEIRA, 2015, p. 408), cabendo assim à expressão a tarefa de comunicar o que não podia. Para Luciano Silveira (2015):

> Olhos abertos e feições tranquilas indicam um estado de receptividade e, por outro lado de forma particularmente interessante, um estado de potencialidade no dizer pelo não dizer: os olhos parecem querer dizer mais do que captar, e assim o autor se projeta e, de certa forma, indica, ainda que de forma velada, como se deve fazer a leitura do dito (SILVEIRA, 2015, p. 408).

Figuras 14 e 15 – Capa e contracapa do disco *Minas* (1975).



Fontes: miltonnascimento.com.br. Acesso em: 15 de dezembro de 2021. GUERALDO, 2017, p. 17.

Sobre o desenho que compõe a contracapa do álbum optamos por analisá-lo na seção seguinte, uma vez que a mesma ilustração foi utilizada para estampar a capa do álbum *Geraes* de 1976.

No que diz respeito à sonoridade produzida no disco, podemos identificar um uso sofisticado de técnicas e tecnologias, como já foi comentado. O álbum é elaborado utilizando uma vinheta como fio condutor, a primeira faixa do disco, intitulada *Minas*, traz uma melodia sem letra entoada por um grupo de jovens meninos com uma pequena desafinação das vozes. Esse tema presente em "*Minas"* é apresentado em diversas faixas do disco, de forma sobreposta ou intercalada, até ser explorada em canção em "*Paula e Bebeto"*, penúltima faixa do disco. Nas demais faixas é possível perceber que as canções possuem uma estrutura poética simples que rapidamente poderia ser apresentada, contudo o artista utiliza explorações sonoras para criar diferentes momentos, contrastantes, proporcionando maior espaço para os arranjos que dialogam com o rock progressivo, a bossa nova, bolero e *free* jazz, de um formato totalmente experimental.

Esse prolongamento das canções pode muito bem ser examinado nas introduções das canções, trata-se de um processo sem pressa de apresentação da canção, gerando assim uma ambientação sonora que desde o princípio conquista a atenção do ouvinte, enquanto espera ansiosamente pela pronúncia das primeiras palavras do(s) cantor(es). Para melhor ilustrar esse argumento, foi organizada uma tabela que indica o tempo da canção[14] e o tempo de exploração e ambientação sonora presente na introdução.

[14] Como nosso interesse, no momento, está voltado para as análises das canções — sobretudo aquelas que possuem letra, poesia — as faixas instrumentais, desprovidas de uma organização textual não estão presentes na tabela.

Tabela 6 – Tempos total e de introdução de cada canção.

Título da canção	Tempo	
	Total	Introdução (para o texto da canção)
Fé Cega, Faca Amolada	4’38”	0’15”
Beijo Partido	3’49”	0’19”
Saudade dos Aviões da Panair (Conversa no Bar)	4’28”	0’21”
Gran Circo	4’11”	0’39”
Ponta de Areia	4’32”	1’19”
Trastevere	4’25”	1’12”
Idolatrada	4’46”	0’18”
Leila (Venha ser Feliz)[15]	3’29”	2’06”
Paula e Bebeto	2’15”	0’07”
Simples	2’13”	0’47”

Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos observar que, a grosso modo, o tempo dedicado à introdução do texto das canções tende a crescer ao decorrer das faixas do disco, alcançando seu ápice no lado B, com a canção “*Ponta de Areia*”, e então começa a cair, com exceção é claro de “*Leila (Venha ser Feliz)*”, até chegar na última faixa, que apresenta novamente um crescimento, muito em relação à própria ambientação que foi criada para se “encerrar” o álbum — ou melhor, construir a ponte de ligação para o disco do ano seguinte. Esse tempo dedicado às explorações sonoras, que, é claro, não se restringem apenas às introduções, somadas ao uso de tecnologias de edição possibilitaram uma sonoridade do disco que muito se aproxima ao *rock progressivo*, o *fusion* e o experimentalismo. Sobre isto, Diniz (2017) dialoga com o trabalho de Molina (2014), que afirma que: “(...) em *Minas* há uma maturidade dessas técnicas de composição de fonogramas (...), configurando um equilíbrio que envolve pluralidade de gêneros sem abrir mão de uma unidade estrutural” (MOLINA, 2014, p. 126 *apud.* DINIZ, 2017, p. 171).

Vinícius Gueraldo (2017) estabelece uma relação com a instrumentação majoritariamente utilizada nas faixas do disco *Minas*, com formações e práticas musicais características dos centros urbanos; segundo o autor:

[15] Embora trate-se de um canção majoritariamente instrumental, a presença de uma frase textual que se repete em determinado momento da canção faz com que sua análise, neste momento, também seja de valia.

> A instrumentação no LP *Minas* é predominantemente ligada a um ambiente sonoro típico das aglomerações urbanas como o *Chicago Blues,* o *Jazz Bebop* e, principalmente o *Rock*, pois apenas uma faixa ("Paula e Bebeto") não apresenta a guitarra e/ou o piano elétrico em sua orquestração, instrumentos usualmente associados a estes estilos, mesmo que não exclusivo deles (GUERALDO, 2017, p. 45).

Tal reflexão pode nos sugerir uma relação da sonoridade e do título do álbum com o período histórico onde houve maior surgimento e organização social em centros urbanos em Minas Gerais, aqui já apresentado como o primeiro ciclo econômico da província, a exploração mineradora.

Outro fator importante para a construção sonora do disco foi a forma como tais instrumentos foram organizados, ou melhor, arranjados, em cada faixa. Sobre isso, podemos atribuir os créditos ao trabalho de Wagner Tiso, responsável pelo arranjo e orquestração de 5 faixas. Segundo Diniz (2017): "Os arranjos e orquestrações, criados, em sua maioria, por Wagner Tiso, revelam marcas indeléveis do clima comunitário que envolveu a elaboração do LP *Minas*" (DINIZ, 2017, p. 172). A autora ainda completa, ao apresentar características presentes em alguns arranjos do disco que poderiam aproximá-los da *música aleatória*, sobretudo os exemplos de "*Trastevere*" e "*Gran Circo*": "O arranjo, cuja parte orquestral é assinada por Wagner Tiso, potencializa as imagens insinuadas. 'Trastevere', como 'Gran circo', é repleta de *elementos musicais programáticos*. Isenta de métrica fixa, seu comportamento sonoro vai ao encontro da *música aleatória*" (DINIZ, 2017 p. 180).

Para uma análise detalhada das faixas que compõem o disco, utilizaremos de alguns dados que foram organizados na tabela a seguir:

Tabela 7 – Análise das faixas do disco *Minas*.

	Compositor	Letrista	Músicos	Instrumentos	Duração	Orquestrador	Produção	Gravação	Duração do disco
1. Minas	Novelli		Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso, Marco Valério	Voz, violão e coro.	2'32"	Milton Nascimento	EMI-Odeon. Ronaldo Bastos (produção artística).	Roberto e Dacy (gravação). Nivaldo Duarte (Remixagem). Osmar Furtado (Corte). Ladimar (Montagem).	41'23"
2. Fé Cega, Faca Amolada	Milton Nascimento	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga e Chico Batera	Voz, violão, guitarra, baixo piano elétrico, órgão, sax soprano, bateria, percussão e marimba.	4'38"				
3. Beijo Partido	Toninho Horta		Milton Nascimento, Toninho Horta, Novelli, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas Paulinho Braga.	Voz, violão, piano, baixo acústico, piano elétrico, órgão, flauta, sax tenor e bateria.	3'49"	Toninho Horta			
4. Saudades dos Aviões da Panair / Conversando no Bar	Milton Nascimento	Fernando Brant	Milton Nascimento, Tavinho Moura, Toninho Horta, Joyce, Lizzie, Keller, Bebeto, Isaurinha, Francisco Sandro, Sonia, Wagner Tiso, Novelli, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Beto Guedes e Fernando Leporace	Voz, violão, coro, piano elétrico, órgão, baixo, guitarra, flauta, bateria e percussão.	4'28"				
5. Gran Circo	Milton Nascimento	Márcio Borges	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Novelli, Paulinho Braga e Fafá de Belém.	Voz, piano, piano elétrico, baixo, bateria e percussão.	4'11"	Wagner Tiso			
6. Ponta de Areia	Milton Nascimento	Fernando Brant	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Chico Batera, Alexandre, Marco Valério, Rúbio, Fernando Leporace e Beto Guedes	Voz, violão, piano elétrico, guitarra, baixo, sax soprano, bateria, percussão e coros.	4'32"				
7. Trastevere	Milton Nascimento	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Novelli, Beto Guedes, Toninho Horta, MPB4, Golden Boys, Nana Caymmi, Joyce, Lizzie e Olivia.	Voz, piano, baixo acústico, bateria, percussão, guitarra e coro.	4'25"	Wagner Tiso			
8. Idolatrada	Milton Nascimento	Fernando Brant	Milton Nascimento, Novelli, Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Nelson Ângelo e Gege.	Voz, piano, baixo, guitarra, viola, flauta, órgão, sax tenor, bateria e palmas.	4'46"	Wagner Tiso			
9. Leila / Venha ser Feliz	Milton Nascimento		Milton Nascimento, Novelli, Wagner Tiso, Toninho Horta, Tavinho Moura, Francisco Sandro, Bebeto, Keller, Lizzie, Joyce, Isaurinha, Sonia e Edison Machado	Voz, violão, piano, piano elétrico, baixo acústico, coro e bateria.	3'29"	Wagner Tiso			
10. Paula e Bebeto	Milton Nascimento e Caetano Veloso		Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Beto Guedes, Novelli, Paulinho Braga, Gege, Tenório Júnior, Toninho Horta, Joyce, Lizzie. Isaurinha e Sonia.	Voz, violão, viola, baixo, bateria, percussão e coro.	2'15"	Wagner Tiso			
11. Simples	Nelson Ângelo		Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Toninho Horta, Wagner Tiso, Tenório Júnior, Novelli, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Chico Batera.	Voz, violão, guitarra, piano, órgão, baixo acústico, sax soprano, bateria, e percussão.	2'13"	Nelson Ângelo			

Fonte: Elaborada pelo autor.
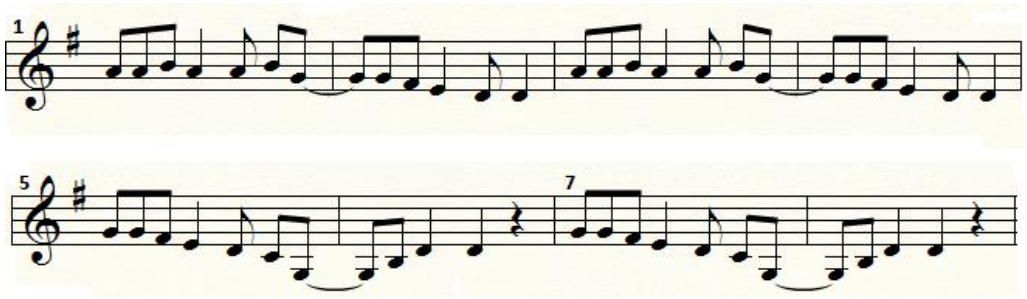
Minas

A faixa que inicia o disco de 1975 apresenta uma série de características e técnicas que se farão muito presentes ao longo do álbum. A música em si é de estrutura melódica bem simples, desprovida de poesia, com uma duração de 2’32” e uma instrumentação bem esvaziada, composta apenas por violão, voz e coro; a faixa tem a função de apresentar o fio condutor, a estrutura fundamental que ligará as demais faixas, conduzirá a escuta e as experiências sonoras do ouvinte e, por fim, encerrará toda narrativa no disco do ano seguinte, que completa a obra.

O fonograma carrega o mesmo título do álbum em questão, “*Minas*”, contudo o primeiro tema que é apresentado — e será reapresentado em outras faixas ao longo do disco — é a melodia de “*Paula e Bebeto*”, penúltima faixa do disco. Sendo assim, podemos dizer que a faixa “*Minas*” se incumbe de anunciar a chegada de “*Paula e Bebeto*”, contudo, embora sua presença seja relembrada em algumas passagens de outros fonogramas, como “*Saudade dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)*” e “*Idolatrada*”, sua chegada, semelhante às atrações principais de qualquer evento, vem apenas no final, ou quase nele.

O trabalho de Sérgio Molina (2017) nos apresenta a forma resumida da melodia de que consiste o fio condutor do disco, apresentada pelo coro de meninos:

Figura 16 – Linha melódica do coro de meninos em *Minas*.



Fonte: MOLINA, 2017, p. 113.

Anna Maria Bahiana (2006) apresenta interessante relato sobre a gravação dessa melodia, sobretudo no que diz respeito à participação do coro de crianças para compor as vozes:

> Paula e Bebeto eram dois garotos lá de Três Pontas que namoravam desde pequenos; e eu era uma espécie de padrinho deles, consertava as brigas, ouvia os planos (...). Gruda no ouvida aquela música, não é? E aí eu pensei no coro de garotos, de meus [outros] amigos de Três Pontas, para cantar a vinheta de "Paula e Bebeto" durante todo o disco, até chegar a música mesmo. Ai, triste ideia! Quer dizer, foi um barato (...). Na hora de cantar, que é eles cantavam? Não saía nada, deu dor de barriga em todo mundo, depois de acesso de riso. Eu já estava quase tendo uma coisa e enchendo a molecada de "bolacha", daí saí pro bar e deixei Wagner Tiso sofrendo lá no estúdio. Esse foi bem o clima do disco. Foi um disco muito feito em cima de coisas imprevistas. E muito feito por todo mundo, é um disco comunitário, como eu queria (Milton Nascimento apud BAHIANA, [1975] 2006, p. 71–72).
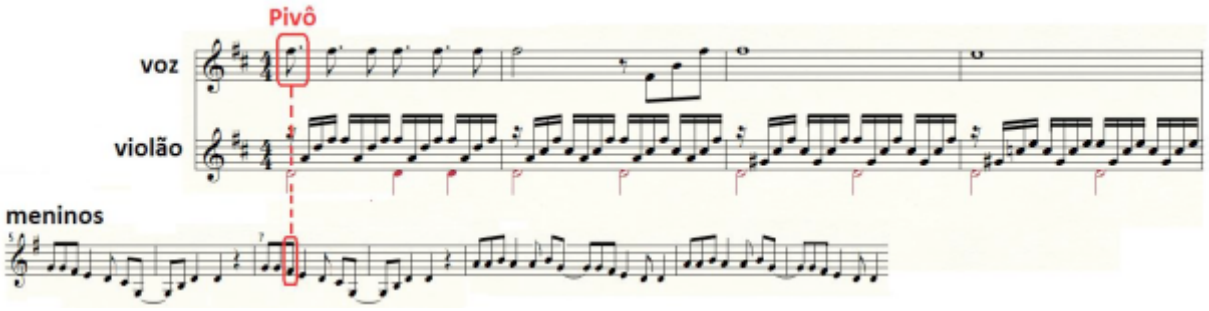
Essa dificuldade de afinação por parte dos meninos, sendo ainda notável na gravação da faixa, acaba proporcionando uma aproximação com os cantos e práticas de tradições populares tradicionais, que, conforme veremos em análises seguintes, possuem uma desafinação que caracteriza a prática popular comunitária.

A primeira faixa do disco, contudo, não é apenas uma apresentação do tema, do *leitmotiv* do disco. Há uma melodia que se apresenta junto ao violão que é inserida, precisamente, através de técnica de edição de estúdio. Sobre essa técnica, Molina (2017) nos apresenta o termo "telhagem", que melhor descreve a forma como essa construção foi feita, articulando inclusive a mudança de andamento de cada momento.

> A sonoridade 1 (coro de meninos) vai se esvaindo em *fade out* (decrescendo), enquanto a sonoridade 2 se afirma em outro *beat*, e outra escala, o Ré maior (com Dó♯ em seu segundo compasso além do cromatismo Sol♯ em seu terceiro compasso) (...) A diferença de andamento entre os submomentos de "Minas" é grande (BPM 132 e BPM 78), e a montagem de suas sonoridades se dá pelo processo de "telhagem" (oposição adjacente). A faixa inicia e termina com o coro de crianças *a capella* (MOLINA, 2017, p. 114–165).

Utilizamos o exemplo presente no trabalho do autor, que muito bem exemplifica essa técnica de "telhagem" presente entre as linhas de cada momento do fonograma:

Figura 17 – Trecho que exemplifica o processo de “telhagem” em *Minas*.
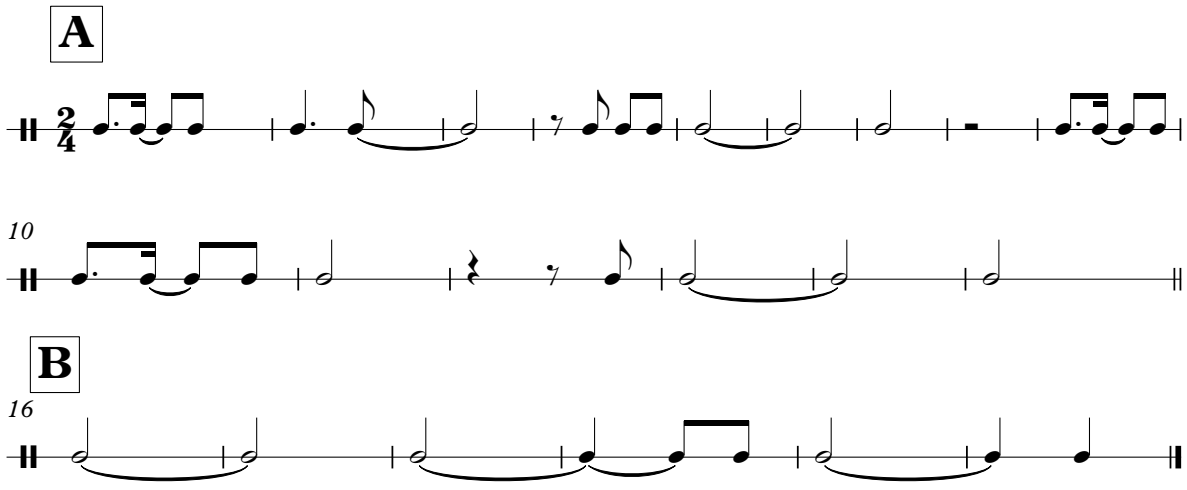


Fonte: MOLINA, 2017, p. 114.

Podemos ver a entrada da melodia de “*Minas*”, apresentada pela voz de Milton, em ostinato da nota Fá sustenido, coincidindo com a mesma nota na linha melódica do coro de meninos.

O momento seguinte apresenta uma melodia, também de estrutura bem simples, e podemos reduzir o motivo rítmico ao seguinte exemplo:

Figura 18 – Exemplo da estrutura rítmica da melodia de *Minas*.



Fonte: Transcrição do fonograma.

Essa melodia será retomada no álbum do ano seguinte que completa as construções sonoras apresentadas no disco de 1975, conforme veremos em análises seguintes.

Quadro 3 – Detalhes de *Minas*.

Minas	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
	Milton Nascimento (violão e voz), Beto Guedes (vocalize e coro), Toninho Horta (coro), Novelli (coro), Nivaldo Ornelas (coro), Wagner Tiso (coro), Marco Valério (coro – vinheta de *Paula e Bebeto*), Alexandre (coro – vinheta de *Paula e Bebeto*), Rúbio (coro – vinheta de *Paula e Bebeto*) e André Luiz (coro – vinheta de *Paula e Bebeto*).

Fonte: Elaborado pelo autor.
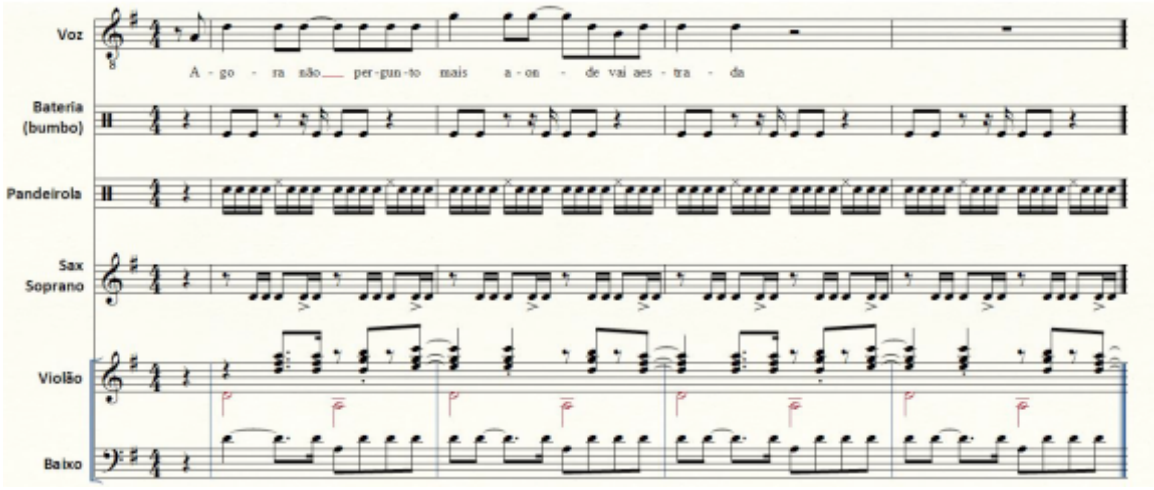
O brilho cego de paixão e fé

Na segunda faixa do disco somos apresentados a um gênero semelhante ao *rock progressivo*, gênero que estará presente em diversos outros fonogramas ao longo do álbum. Podemos perceber as vozes de Milton e Beto Guedes se complementando e construindo um diálogo, ambas em falsete. Somado a esse diálogo identificamos o saxofone de Nivaldo Ornelas apresentando comentários a cada intervalo das frases.

Os demais instrumentos apresentam frases com motes diferentes, que se completam e complementam gerando uma sonoridade oriunda da soma de várias partes distintas. Nesse ponto, a construção da canção remonta a uma malha muito bem trançada com as frases de cada instrumento. Sobre o uso dessas frases, Molina (2017) as identifica como "acontecimentos independentes", segundo ele:

> (...) é necessário que a base, por si só, seja suficientemente interessante para que se emancipe de sua inter-relação com a melodia e se autossustente como um acontecimento independente (...) a maneira como o *riff* criado ao violão nas cordas agudas se articula com a linha de baixo é exclusiva dessa canção (MOLINA, 2017, p. 93).

Figura 19 – “Acontecimentos simultâneos” em Fé cega, faca amolada.



Fonte: MOLINA, 2017, p. 93.

Essa construção sonora a partir de “acontecimentos independentes” que se completam muito se assemelha às práticas populares tradicionais, onde podemos identificar uma sonoridade resultante de frases distintas, sendo que muitas vezes essa sonoridade não consegue ser alcançada pela execução de um único músico desprovido de qualquer técnica de edição, pelo menos não sem passar por uma “redução” ou adaptação.

Contudo, segundo Molina (2017), a entrada escalonada dos instrumentos nem sempre é suficiente para se estabelecer um novo acontecimento. Para ele: “(...) há sempre a necessidade de que cada elemento tenha “natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se e de se desenvolver no tempo” (Willy) (MOLINA, 2017, p. 96). De qualquer forma, organizamos a entrada das vozes dos instrumentos para que melhor possamos compreender a construção dessa malha sonora:

Baixo – Violão – Pandeirola – Saxofone Soprano – Voz (Milton) – Bumbo – Voz (Beto Guedes) – Guitarra – Órgão e demais peças da bateria.

Vale destacar que o uso da entrada escalonada na construção sonora da faixa se constitui como prática recorrente em muitos outros fonogramas que compõem o disco.

No trabalho apresentado por Gueraldo (2017), é apresentada a forma como um cenário urbano é apresentado, tanto pela sonoridade quanto pela poesia da canção. Ao dialogar com Francisco Vieira e Rodrigo Oliveira, o autor afirma que:

> Fica patente que se trata de um *pop-rock*, logo uma prática estética cuja matriz social são aglomerações urbanas pautadas pela industrialização (...) Todavia, o referencial da letra parece ser outro. Em acordo com Francisco Vieira e Rodrigo Oliveira, o mote é a contestação com a intenção de ir à luta (GUERALDO, 2017, p. 83).

Quadro 4 – Detalhes de *Fé cega, faca amolada*.

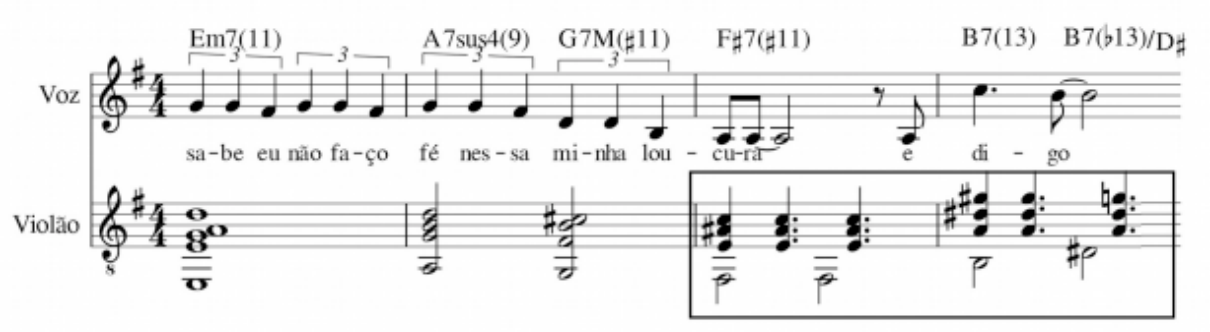
Fé cega, faca amolada	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada Agora não espero mais aquela madrugada Vai ser vai ser vai ter de ser vai ser faca amolada O brilho cego de paixão e fé faca amolada Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo Brilhar brilhar acontecer brilhar faca amolada Irmão irmã irmã irmão de fé faca amolada Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia Beber o vinho e renascer na luz de todo dia A fé a fé paixão e fé a fé faca amolada O chão o chão o sal da terra o chão faca amolada Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia Vai ser vai ser vai ter de ser vai ser muito tranquilo O brilho cego de paixão e fé faca amolada.	Milton Nascimento (violão e voz), Beto Guedes (violão e voz), Toninho Horta (guitarra), Novelli (baixo), Wagner Tiso (piano elétrico e órgão), Nivaldo Ornelas (saxofone soprano), Paulinho Braga (bateria e percussão) e Chico Batera (marimba).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Onde estará a rainha que a lucidez escondeu?

A terceira canção que compõe o álbum é de autoria de Toninho Horta. Trata-se de um gênero híbrido resultante da somatória de ritmos como bolero e bossa nova, com inflexões de *free* jazz. Gueraldo (2017) identifica, na linha do violão, estrutura rítmica característica da bossa nova, o que aproxima a faixa do gênero, embora essa levada característica não se mantenha ao longo do fonograma.

Figura 20 – *Exemplo de levada bossanovista de Beijo Partido*.



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 85.

A faixa se aproxima da bossa nova não apenas pela levada, mas também pela construção sonora da canção. Trata-se de uma faixa mais sóbria no meio de uma mar de explorações sonoras e técnicas de construção fonográfica de estúdio, contudo, sua sonoridade mantém a relação com o cenário urbano, conforme apresentou Gueraldo (2017). O autor ainda nos mostra uma significativa análise que contribui com nossa reflexão: "(...) nesse fonograma de 'Beijo Partido' outras características que colocam o *samba-bossa-nova* em relação aos recursos comuns nas práticas *jazzísticas*, como é o caso do improviso do saxofone tenor no meio do fonograma (...)" (GUERALDO, 2017, p. 86).

O saxofone ainda constrói uma linha melódica dobrando a da voz. Esse recurso, de dobra da melodia da voz com outro instrumento, mostra-se muito presente nos trabalhos de Milton Nascimento, desde suas primeiras composições. A canção ainda apresenta uma organização instrumental que proporciona momentos com grande presença de instrumentos, construindo o clímax da canção, seguindo por um esvaziamento das linhas.

Embora trate-se de uma canção próxima dos moldes convencionais, a voz de Milton apresenta momentos de vocalizes, com destaque para a linha melódica após a pronúncia da palavra "grito", a introdução e a parte final, em meio a poesia da canção.

Quadro 5 – Detalhes de *Beijo partido*.

Beijo partido	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Sabe, eu não faço fé Nessa minha loucura E digo Eu não gosto de quem me arruína em pedaços E Deus é quem sabe de ti E eu não mereço um beijo partido Hoje não passa de uma dia perdido no tempo E fico Longe de tudo que sei Não se fala mais nisso, eu sei Eu serei pra você O que não me importa saber Hoje não passa de um vaso quebrado no peito E grito Olha o beijo partido Onde estará a rainha Que a lucidez escondeu Escondeu.	Milton Nascimento (voz), Toninho Horta (violão, piano e voz), Novelli (baixo acústico), Wagner Tiso (piano elétrico e órgão), Nivaldo Ornelas (flauta e saxofone tenor) e Paulinho Braga (bateria).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descobri que minha arma é o que a memória guarda

"*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*", como o próprio título sugere, é uma canção de protesto por algo que se fazia presente na sociedade, no caso uma companhia aérea pioneira no Brasil, que deixou de existir devido a interesses políticos e econômicos. Seu desmonte, em curtíssimo período de tempo, gerou um momento de dúvidas, questionamentos, descontentamento e insegurança, tanto por parte de funcionários da empresa quanto pela população, que via na *Panair do Brasil* uma esperança de desenvolvimento tecnológico na área da aviação frente a outros países, como nos mostra o documentário "*Panair do Brasil*" (2008) do diretor Marco Altberg. Fernando Brant nos conta como era sua experiência na infância com a companhia:

> Eu lembro de viajar pela Panair, aí pra minha época de 8 anos, 9 anos. Naquela época para uma criança viajar de avião significava uma aventura e também significava ganhar presente. Nunca vou me esquecer porque a quantidade de canetas, ofertas, doces (...) tomei a primeira coca-cola né, que era uma novidade fantástica né (...) (Fernando Brant In: ALTBERG, 2008).

Fernando Brant, autor da poesia da canção, apresenta como característica de seus versos com alto teor político e de protesto uma relação direta com memórias e símbolos de grande valia para a construção e manutenção de valores sociais comunitários. Nesse sentido, Diniz (2017) argumenta que: "Fernando Brant, como lhe era de praxe, baseou-se numa realidade específica, ligada a Minas Gerais, para tecer uma interpretação mais ampla, e contestatória, sobre o regime militar" (DINIZ, 2017, p. 60).

Contudo, podemos identificar, pelo próprio título da canção, que existem dois momentos distintos. No segundo momento podemos identificar um cenário referente a um bar, local este muito frequentado pelos músicos, por assim dizer "membros", do Clube da Esquina, sendo um ambiente de socialização e de criação e organização musical também. Diniz (2017) nos mostra a forma com que o ambiente de bar é apresentado na construção do disco *Minas* e, consequentemente, representado em "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*":

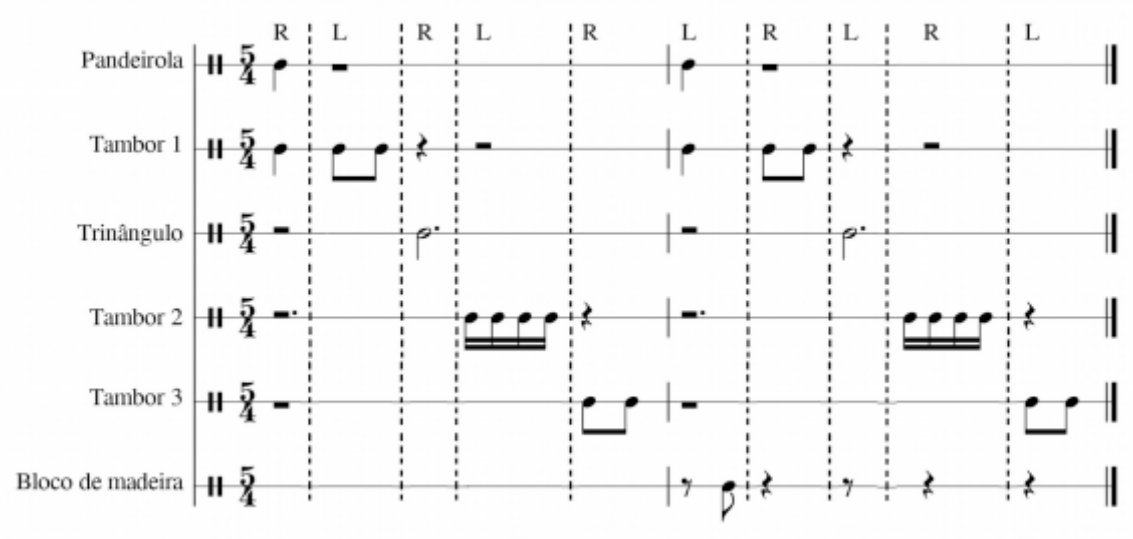
> Em *Minas*, o clima de bar é recriado pela interpretação do coro essencialmente eclético: Milton, Joyce, Lizzie Bravo, Isaurinha Tiso, Sônia Burnier, Tavinho Moura, Paulo Braga, Fernando Leporace, o próprio Bebeto (o homenageado na letra de Caetano), dentre outros participantes. O arranjo, marcado por diferentes ambientações, cita a melodia de "Paula e Bebeto", que, cantada pelas crianças, pode ser ouvida com nitidez sob o verso *"A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo nas asas da Panair..."*, numa outra alusão à infância. No desfecho da narrativa, Brant conduz o "bar" para uma dimensão sem-fronteiras, reafirmando, assim, o seu "memorialismo de pendor universalizante": "*Em volta dessa mesa / Velhos e moços lembrando o que já foi / Em volta dessa mesa / Existem outras, falando tão igual / Em volta dessas mesas, existe a rua / Vivendo seu normal / Em volta dessa rua, uma cidade / Sonhando seus metais / Em volta da cidade / Lá-lá-lá-lá-lá-lá..."* (DINIZ, 2017, p. 175).

No que diz respeito à sonoridade, a canção apresenta uma grande presença de técnicas de gravação e edição na construção de sua estrutura, o que a aproxima de um caráter altamente experimental. Sua estrutura rítmica baseia-se em um compasso em cinco perfeito, com isso queremos dizer que um compasso com essa estrutura tende a ser subdividido levando em consideração estruturas melódicas, agrupando-se em 2 + 3, ou 3 + 2, o que não acontece na presente faixa.

A circularidade construída a partir de uma "conversa" entre os instrumentos de percussão na introdução da canção evidencia esse quadro e proporciona a estrutura na qual se posicionarão os demais instrumentos e vozes. Sobre isso, Gueraldo (2017) apresenta uma importante análise que exemplifica muito bem nossa reflexão, evidenciando a construção de

uma espacialidade e diálogo entre as linhas percussivas através da transição do som entre os lados do alto-falante: “De início, o que se apresenta ao ouvinte é uma espécie de conversa, na qual os instrumentos de percussão realizam pequenos núcleos rítmicos que se alternam entre os lados direito (R) e esquerdo (L) das caixas do aparelho de som” (GUERALDO, 201, p. 87–88).

Figura 21 – Linhas de percussão da introdução de *Saudade dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)*.



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 88

Figura 22 – Redução das linhas de percussão da introdução.



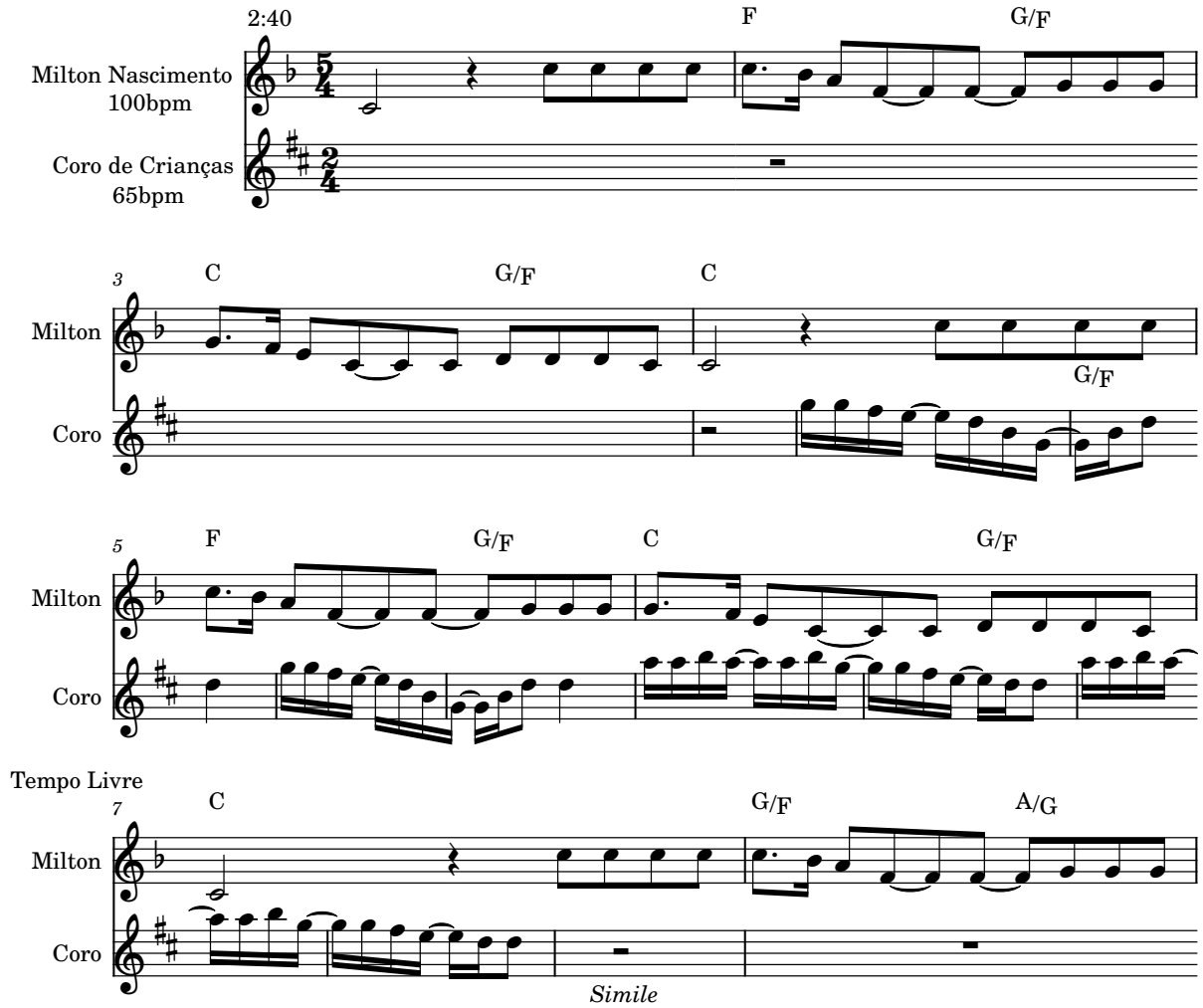
Fonte: GUERALDO, 2017, p. 88.

Essa transição dos canais sugere um sentimento pendular similar do som, o que nos leva a relacionar com o movimento executado pelos sinos das igrejas, ou até mesmo os antigos relógios de armário.

A apresentação da melodia da canção é realizada pelo coro, formado por quatorze vozes, praticamente todos os músicos instrumentistas presentes na gravação da canção contribuíram com o coro. A voz de Milton, quando somada às demais, aparece bem à frente na sonoridade e pouca coisa deslocada, com um andamento levemente acima.

A vinheta de "*Paula e Bebeto*", tratada aqui como fio condutor do disco, é apresentada na canção, aproximadamente na minutagem de 2'40". Os motivos se sobrepõem, mesmo estando em andamentos diferentes e bem contrastantes — "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*" (100 bpm) e vinheta de "*Paula e Bebeto*" (65 bpm) — conforme exemplifica o exemplo a seguir:

Figura 23 – Trecho de sobreposição de motivos.



Fonte: Transcrição do fonograma.

Além da sobreposição de motivos em andamentos distintos, podemos identificar a polirritmia que se forma. A entrada da vinheta de "*Paula e Bebeto*" se localiza no terceiro tempo do compasso de "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*" e a sobreposição de um compasso binário sobre um compasso em cinco vai gerar um deslocamento constante.

Quadro 6 – Detalhes de *Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*.

Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira E o motorneiro para a orquestra um minuto Para me contar casos da campanha da Itália E do tiro que ele não levou Levei um susto imenso nas asas da Panair Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno Nas asas da Panair E lá vai menino xingando padre e pedra E lá vai menino lambendo podre delícia E lá vai menino senhor de todo fruto Sem nenhum pecado sem pavor O medo em minha vida nasceu muito depois Descobri que minha arma é o que a memória guarda Dos tempos da Panair Nada de triste existe que não se esqueça Alguém insiste e fala ao coração Tudo de triste existe e não se esquece Alguém insiste e fere no coração Nada de novo existe nesse planeta Que não se fale aqui na mesa de bar E aquela briga e aquela fome de bola E aquele tango e aquela dama da noite E aquela mancha e a fala oculta Que no fundo do quintal morreu Morri a cada dia dos dias que vivi Cerveja que tomo hoje é apenas em memória Dos tempos da Panair A primeira coca-cola foi, me lembro bem agora Nas asas da Panair A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo Nas asas da Panair Em volta dessa mesa velho e moços Lembrando o que já foi Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual Em volta dessas mesas existe a rua Vivendo seu normal Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais Em volta da cidade.	Milton Nascimento (violão e voz), Tavinho Moura (coro solista), Toninho Horta (guitarra, coro solista e coro), Joyce (coro solista), Lizzie (coro solista), Keller (coro solista), Bebeto (coro solista), Isaurinha (coro solista), Francisco Sandro (coro solista), Sonia (coro solista), Wagner Tiso (piano elétrico, órgão e coro), Novelli (baixo e coro), Nivaldo Ornelas (flauta e coro), Paulinho Braga (bateria, percussão e coro), Beto Guedes (percussão) e Fernando Leporace (coro).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Vamos festejar a costela que vai se quebrar

A última faixa do lado A do disco traz um caráter altamente experimental, com uso de técnicas de edição e ambientação sonora de estúdio, transições e alterações entre movimentos

e momentos. A semelhança com a sonoridade da faixa anterior "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*" é grande e se acentua pela proximidade na organização das faixas do disco.

Trata-se de uma faixa cuja poesia, de autoria de Márcio Borges, possui caráter político e de protesto. Sobre isso Gueraldo (2017) traça interessante relação da poesia com características vigentes de uma sociedade cuja exploração da força de trabalho de um povo se faz estrutura:

> Ao se tomar o picadeiro como alegoria da sociedade ("O grande circo humano"), no qual tudo vai mal, temos a "bailarina louca", "a fome do palhaço", o trapezista não consegue se equilibrar ("a costela que vai se quebrar / no trapézio"). Por derivação, temos uma sociedade na qual os indivíduos, ao cumprirem seus papéis, são destroçados, tornam-se 'escória' (GUERALDO, 2017, p. 61–62).

No que diz respeito à construção sonora, podemos notar a presença de diversos momentos contrastantes. Gueraldo (2017) dialoga com o trabalho de Sérgio Molina, que identificou oito momentos diferentes, nomeados por ele como "Unidades Sonoras (US)", ao longo da canção:

> O fonograma se organiza fundamentalmente em torno dos contrastes, tanto internamente a cada seção quanto entre elas. Sérgio Molina identificou oito "unidades sonoras" (US) ou momentos com sonoridades distintas ao longo do 4'11"24"' da gravação, sendo que, em geral, elas apresentam sub-momentos internos. Em perspectiva global, a canção apresenta cinco seções organizadas da seguinte maneira, sendo que nenhuma repetição é exatamente igual, sempre há alguma variação e/ou contém novos elementos (GUERALDO, 2017, p. 92).

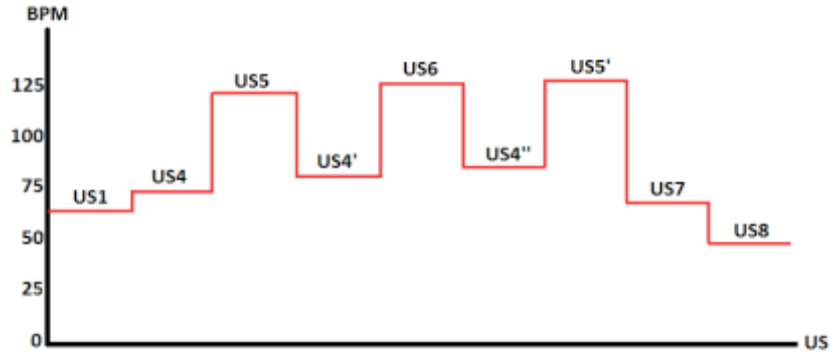
Figura 24 – Forma estrutural de *Gran Circo*.

A | B | C | B | D | B | C | A | E

Fonte: GUERALDO, 2017, p. 92.

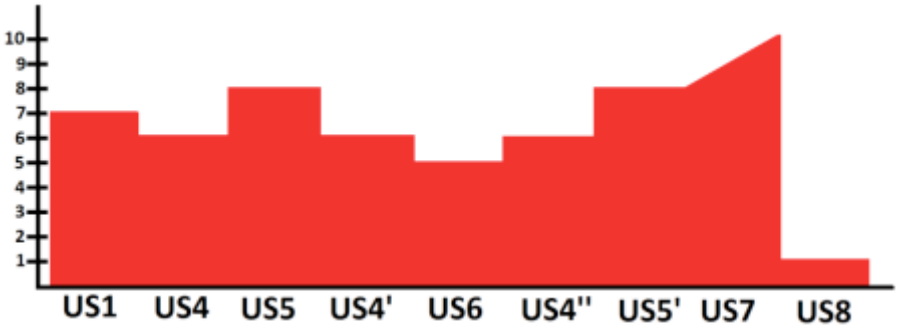
Contudo, é importante ressaltar que, além de cada momento possuir uma sonoridade contrastante, cada momento possui um andamento próprio, o que intensifica essa diferenciação. Molina (2017) demonstra o andamento de cada momento, organizando em gráficos: "As oposições adjacentes de densidade e intensidade nos dois últimos submomentos são marcantes. O andamento é alterado a cada submomento: BPM 68 / 75 / 124 / 83 / 128 / 85 / 130 / 70 / 50" (MOLINA, 2017, p. 171).

Gráfico 1 – Mudanças de andamentos em *Gran Circo*.



Fonte: MOLINA, 2017, p. 138.

Gráfico 2 – Mudanças de intensidade em *Gran Circo*.



Fonte: MOLINA, 2017, p. 138.

Podemos notar que a relação entre intensidade e andamento não se mostra diretamente proporcional, embora em momentos como “US5” e “US5’” a relação se mostre de forma direta.

A primeira Unidade Sonora apresentada traz importante relação com a temática da canção. Trata-se de uma ambientação sonora com uma temática próxima das músicas utilizadas em números circenses. Gueraldo (2017) comenta essa construção sonora:

> (...) o interessante é notar que certos elementos do que usualmente se associa às músicas circenses estão presentes. A começar pela introdução da caixa, o famoso “que rufem os tambores” do mestre de cerimônia. A divisão rítmica bastante marcada dos sopros acompanhada de uma percussão cheia de ataques nos pratos, ponto importante para a performance corporal dos artistas. Evidente que o título da canção nos sugere essa aproximação, mas mesmo assim ela parece ter algum sentido (GUERALDO, 2017, p. 93).

Trata-se de uma canção cuja construção sonora, e sua relação com a poesia, intentam para a denúncia de uma sociedade disfuncional. A canção, assim como a anterior, possui grande presença de técnica de edição e sobreposição de momentos e sonoridades contrastantes, característica do lado A do disco, sendo assim, sua localização em relação ao todo busca justamente desenvolver o papel de transição para o lado, ou utilizando do conceito trabalhado por Molina (2017), para o movimento seguinte.

Quadro 7 – Detalhes de *Gran circo*.

Gran circo	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Vem chegando a lona suja O grande circo humano Com a fome do palhaço e a bailarina louca Vamos festejar A costela que vai se quebrar No trapézio é bobagem A miséria pouca Bem no meio desse picadeiro Vão acontecer Morte glória E surpresas no final da história Pão e circo prata e lua Um sorriso vai se desenhar No amargo dessa festa Junto dessa escória Sobe e desce a montanha o grande circo humano No seu lombo, no seu ombro magro Carregando Prata e luar O mistério que vai se mostrar No arame Equilíbrio sob o sol raiando Sonha espera o grande circo humano Coração partido circo humano.	Milton Nascimento (piano e voz), Wagner Tiso (piano elétrico), Novelli (baixo), Paulinho Braga (bateria e percussão), Fafá de Belém (vocalize) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Lembra um povo alegre que vinha cortejar

A primeira faixa do lado B do disco é talvez o exemplo mais significativo e representativo de relação com uma identidade mineira presente nos fonogramas que compõem o álbum.

A canção, de letra de Fernando Brant, carrega em seu título o nome de uma região do município de Caravela no sul da Bahia. "*Ponta de Areia*" nos conta a história da antiga Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM), uma linha com menos de 600 km situada no nordeste do estado de Minas Gerais e extremo sul do estado da Bahia. Inicialmente inaugurada em 1882 o trecho que ligava o distrito de Ponta de Areia, na cidade de Caravelas–BA, à serra de Aimorés, na divisa de Minas Gerais, a estrada somente alcançaria seu destino final em 1942, quando chega no município de Araçuaí–MG, posteriormente tendo fim de sua vida útil na década de 1960. A presença desse símbolo de modernidade na época representava uma série de mudanças no dia a dia das pessoas que viviam e transitavam pelo arredores dessa estrada. Segundo Sírius Oliveira Souza, George Taylor Souza e Lincoln Santos Reis (2013):

> Com a vinda da ferrovia, vieram também novos hábitos (...) A chegada do trem marcava as horas, trazia as notícias da capital, trazia também novos trabalhadores. As estações eram perenes festas de encontros ou despedidas reguladas habitualmente pelo apito do trem (SOUZA; SOUZA; REIS, 2013, p. 6).

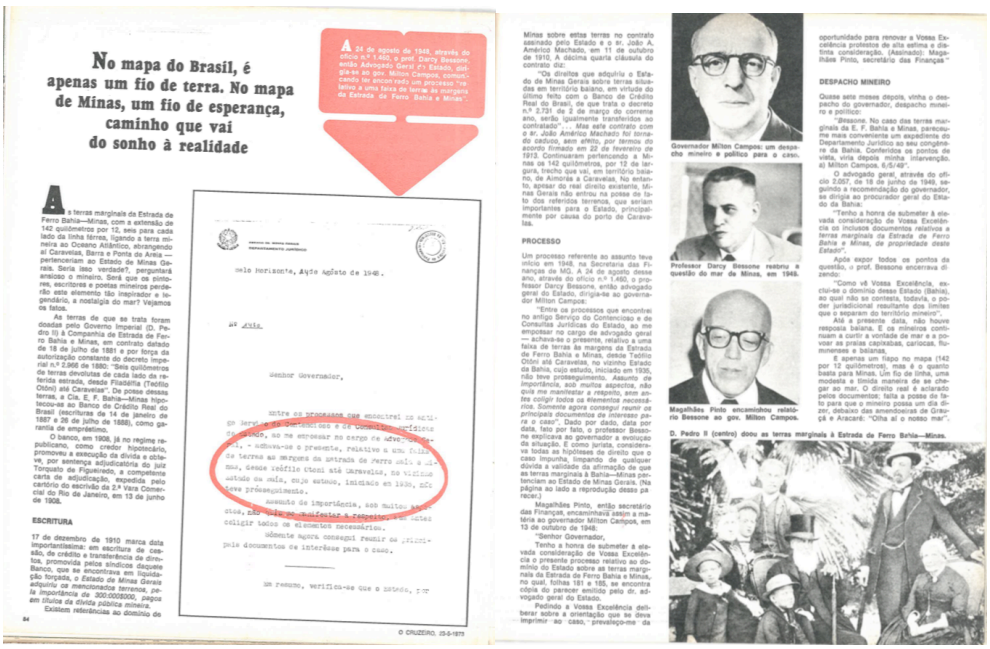
Sendo assim, é possível imaginar o impacto que a presença de tal máquina de ferro, por muito tempo considerada um símbolo de modernidade e avanço tecnológico, possa ter sido utilizada como marca de identidade de um povo, uma vez que ela se encontra constantemente presente na rotina e convívio de tal povo. Isso se torna ainda mais tangível quando se trata de um símbolo, ou marcador, presente no passado. A imagem do trem de ferro ainda se mostra presente na memória da população mais velha e mostra-se também presente nos símbolos sociais de uma identidade coletiva, tendo ainda os vestígios de seu antigo trecho, galpões e estações como lembranças da presença útil de tal símbolo, sendo esse constantemente apresentado nas composições musicais de compositores que buscam um diálogo, de alguma forma, com a identidade de um certo povo mineiro.

No ano de 1973, Fernando Brant, letrista da canção, publicou na revista *O Cruzeiro* um texto em que argumenta sobre o pertencimento da região apresentada na canção como parte do território mineiro[16].

[16] A matéria escrita por Fernando Brant para a revista *O Cruzeiro* de 23 de maio de 1973 encontra-se disponível na íntegra nos Anexos do trabalho.

Figuras 25 e 26 –Trechos da matéria escrita por Fernando Brant.



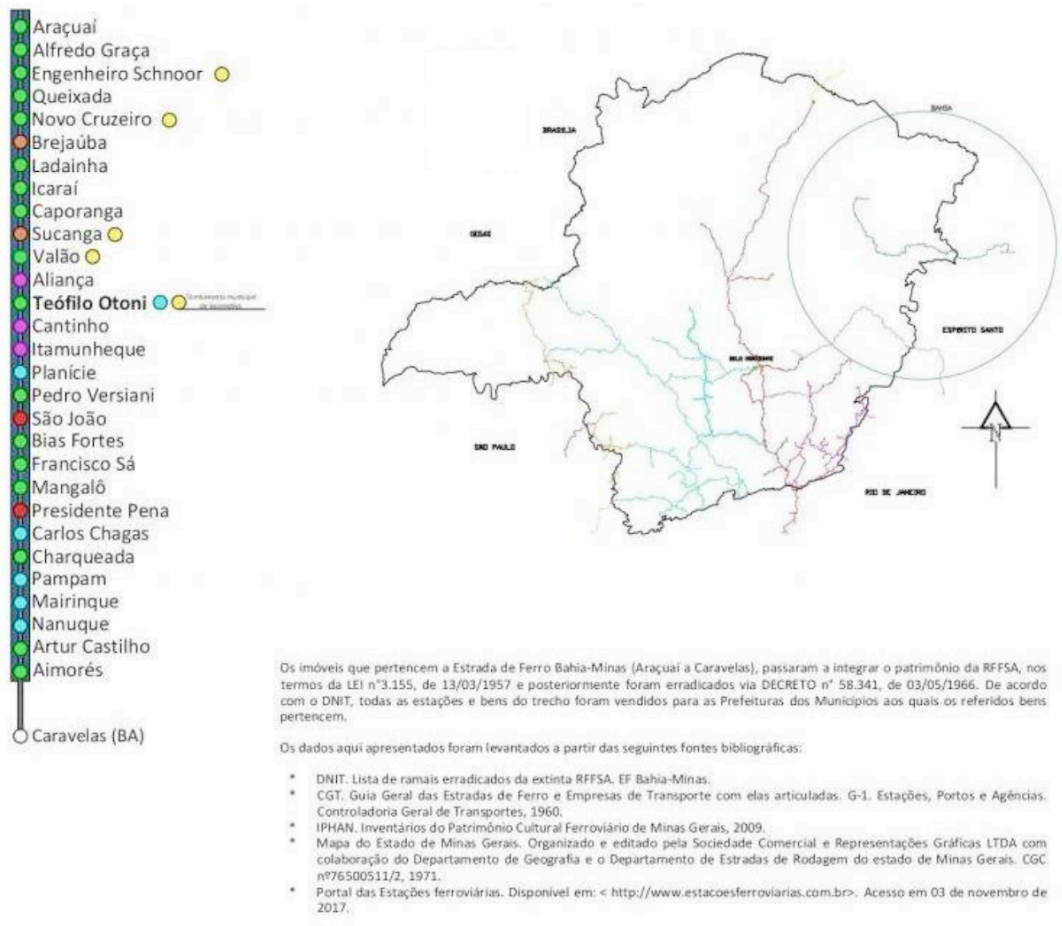


Fonte: O CRUZEIRO, 23 de maio de 1973, pg. 82 - 85.

Milton Nascimento nos conta em entrevista para o documentário *Milton Nascimento — Intimidade e Poesia* (VIDAL; CARVALHOSA, 2018) como a sonoridade produzida pelo trem de ferro têm contribuído para a construção e composição de suas canções:
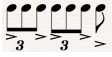
> Esses batentes aí, várias músicas eu fiz baseado no som que eu tava ouvindo, do trem, de dentro do trem (pronuncia onomatopeias em referência ao barulho feito pelo trem) aquele negócio assim né, e eu falava "Meu Deus", porque é tão coisa que de repente "*tac ta tac tum tum*"[17] aí de repente é "*tac ti ta tac ti ta tac*"[18]. Nossa Senhora, o trem é, é uma paixão também (risos) fora o (pronuncia um som referente ao apito do trem) (Milton Nascimento In: VIDAL; CARVALHOSA, 2018).
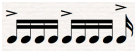
Figura 27 – Mapa da Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM).



Fonte: SILVA, 2019, p. 128.

Sobre isso, Diniz (2017) traz interessante consideração sobre a presença da estrada de ferro na região, segundo ela: "O trem impulsionou o desenvolvimento econômico daquelas duas regiões áridas e semiáridas. Povoados e cidades foram fundados à beira da linha férrea, igualmente responsável por gerar empregos e estimular o plantio" (DINIZ, 2017, p. 181). Nesse ponto o trem de ferro foi um símbolo de modernidade de uma época que hoje é guardada nos porões da memória. Para Marcos Lobato Martins: "(...) a estrada de ferro era a
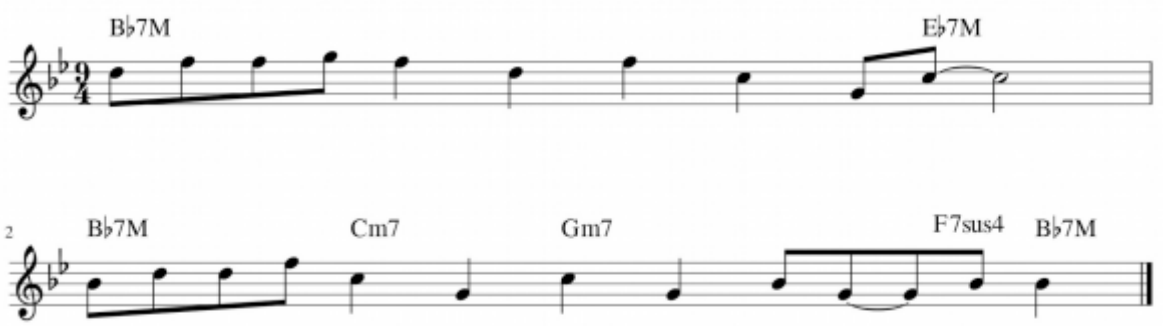
[17] Transcrito para notação musical ocidental tal trecho se daria da seguinte forma: 

[18] Transcrito para notação mu9sical ocidental tal trecho se daria da seguinte forma: 

ponta-de-lança da transformação acelerada, tão desejada pelos países periféricos ao núcleo central do capitalismo (...) nada era mais ansiado pelas comunidades interioranas do que a chegada dos trilhos e dos trens" (SOUZA; SOUZA; REIS, 2013, p. 4 – 5).

A canção apresenta uma melodia simples e uma estrutura musical baseada na repetição dessa linha melódica. Gueraldo (2017) nos apresenta a melodia de "*Ponta de Areia*":

Figura 28 – Melodia de *Ponta de Areia*.



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 96.

Essa estrutura cíclica da canção nos aproxima das práticas musicais populares tradicionais. Contudo, Diniz (2017) nos apresenta uma interessante reflexão ao relacionar a circularidade da canção com a narrativa apresentada na poesia:

> Essa temporalidade cíclica expressa, com os versos, uma vida que "já não avança", mas retorna sobre si mesma: perda da conexão com o mar, lembranças nostálgicas do velho maquinista, esvaziamento do espaço público ("na praça vazia"), dor e lamento ("um grito, um ai"), escombros ("casas esquecidas"), luto não superado ("viúvas nos portais") (DINIZ, 2017 p. 182).

Gueraldo (2017) ainda contribui com nossas reflexões sobre a estrutura circular ao afirmar que:

> Por ser uma melodia curta (...) e relativamente simples (...), as 15 repetições do tema (...) criam uma sensação de circularidade (...) no plano musical a canção guarda em si resquícios dos tempo circular do ritual, ainda que regulado pelo tempo cronológico da modernidade, do progresso. Em termos de letra, há uma defesa do trem, ou seja, de uma modernidade não tão moderna (GUERALDO, 2017, p. 102–105).

Nesse ponto, a temática de "*Ponta de Areia*" muito se aproxima de "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*", por se tratar uma canção de protesto, denúncia de

algo que foi destruído, que não existe mais, apenas, é claro, na memória e no imaginário dos habitantes e da população que viveram nos dias de sua existência.

Sobre a sonoridade construída, podemos notar, conforme o exemplo acima, uma estrutura rítmica em nove, sendo consequência de alterações nas fórmulas de compasso quaternário, ternário e binário. Contudo essa transição, assim como a estrutura rítmica ímpar, acaba passando despercebida devido à estrutura melódica.

"*Ponta de Areia*" é um exemplo de fonograma cujo tempo de execução é consideravelmente alongado devido às experimentações e ambientações sonoras. Segundo Gueraldo (2017): "(...) o tema é apresentado por um coro infantil que o expõe pela primeira vez, na tonalidade de Fá maior. Em seguida entra a voz de Milton Nascimento realizando o mesmo vocalize, só que desta vez na tonalidade que se afirmará ao longo da canção" (GUERALDO, 2017, p. 102).

Essa apresentação do tema é feita pelo coro de meninos, o que nos remete à sonoridade da primeira faixa do disco, a vinheta de "*Paula e Bebeto*", o fio condutor e estruturante do disco. Sobre isso, Gueraldo (2017) desenvolve interessante relação com características de um cenário de cidade do interior, ao ponto que outras características sonoras do fonograma nos conduzem para um outro ambiente:

> O coro dos meninos, com o qual se inicia o canto, lembra a sonoridade de um coro infantil católico, em especial pela sustentação do órgão e por uma percussão que lembra os sinos da igreja: prática normalmente associada, no Brasil, às cidades interioranas (...) Do outro lado, a bateria, guitarra e o saxofone enviam o ouvinte a um ambiente moderno, urbano, que tem na sonoridade do *jazz* ou do *rock* casos exemplares (GUERALDO, 2017, p. 104).

Molina (2017) confirma a aproximação da apresentação do tema de "*Ponta de Areia*" com o coro de meninos, com a introdução do disco e as aparições da vinheta de "*Paula e Bebeto*" no lado A do disco:

> Assim como no Lado A, surge o coro infantil, desta vez entoando, ainda sem letra, a melodia principal de 'Ponta de Areia', em escala pentatônica maior em Fá (...) não há qualquer seção contrastante com outro contorno melódico ou outra região harmônica que interrompa o caráter cíclico da faixa (MOLINA, 2017, p. 173–174).

Quadro 8 – Detalhes de *Ponta de Areia*.

Ponta de Areia	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Ponta de Areia ponto final Da Bahia-Minas estrada natural Que ligava Minas ao porto, ao mar Caminho de ferro mandaram arrancar Velho maquinista com seu boné Lembra o povo alegre que vinha cortejar Maria-fumaça não canta mais Para moças, flores, janelas e quintais Na praça vazia um grito um ai Casas esquecidas viúvas nos portais.	Milton Nascimento (violão e voz), Wagner Tiso (piano elétrico e coro), Toninho Horta (guitarra e coro), Novelli (baixo), Nivaldo Ornelas (saxofone soprano e coro), Paulinho Braga (bateria e percussão), Chico Batera (percussão), Alexandre (coro), Marco Valério (coro), Rúbio (coro), Fernando Leporace (coro) e Beto Guedes (coro).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Pensava o filho calado, pensava o filho ouvindo

A canção seguinte traz em seu título uma referência à décima terceira região de Roma, Trastevere, uma região de significativa área situada às margens do Rio Tibre. A região que já foi considerada uma "costa hostil, a terra dos etruscos, um perigo para Roma"[19], hoje é de grande interesse turístico.

Figuras 29 e 30 – "Porto di Ripa Grande", 1880 e mapa da região de Trastevere.





Fonte: romacittaeterna.it. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

[19] Informações retiradas do *link*: https://www.romacittaeterna.it/xiii-trastevere.html. Acesso em: 14 nov. 2021.

A poesia da canção apresenta uma espécie de diálogo entre um pai cego e seu filho, que por sua vez era mudo e surdo, embora os versos finais apresentem uma paradoxo ao afirmar "E era surdo era mudo / mas que falava e ouvia". O pai conta para seu filho coisas da cidade, modernidades urbanas como barcos e bondes. Diniz (2017) apresenta interessante relação da poesia de canção com o ambiente urbano da capital mineira, Belo Horizonte:

> Ainda que a "cidade moderna" possa ser qualquer uma, a relação com a capital mineira se justifica pelo título do LP no qual "Trastevere" está registrada. Ronaldo Bastos traça um nexo latente entre Roma, considerada o berço da civilização moderna ocidental, em sua configuração greco-romana, e Belo Horizonte, a primeira cidade moderna planejada do Brasil (DINIZ, 2017, p. 181).

No que diz respeito à sonoridade, trata-se de uma canção com caráter extremamente experimental, estruturada sobre um compasso solto. A linha da bateria, executada por Beto Guedes, mostra-se com uma característica experimental, com pouco *groove*, pouca levada, uma outra característica da sonoridade do Clube da Esquina, onde os músicos não se restringiam à execução de apenas um instrumento, e sim se aventuravam, experimentando e trazendo uma visão e escuta sobre outros instrumentos; essa característica é classificada como um "amadorismo" por Ivan Vilela, conforme já apresentado anteriormente.

O autor ainda apresenta a forma como as construções sonoras presentes nesse disco, evidenciadas pela canção "*Trastevere*", são reflexos de uma outra lógica de composição e criação musical na canção popular: Ivan Vilela compreende que Milton e seus companheiros "destruíram o conceito de *canção* com melodia, letra, harmonia e ritmo"; e que, no Clube da Esquina, "a canção passou a ser submissa à roupagem que lhe era colocada" (VILELA, 2010, p. 24 apud DINIZ, 2017, p. 176–177).

Em seu trabalho, Gueraldo (2017) discorre sobre a dificuldade de se configurar um estilo específico nessa canção: (...) não há pulsação definida, o instrumental não cumpre sua função usual, seja de marcação rítmica seja melódica-harmônica, não é possível afirmar um estilo (se rock, jazz, música contemporânea etc.) (...) (GUERALDO, 2017, p. 105). Contudo, podemos encontrar semelhante dificuldade em diversas outras composições do Clube da Esquina anteriores a 1975, podemos atribuir essa construção sonora tanto à formação musical diversificada dos músicos que compõem o Clube quanto a experimentações composicionais diversas.

Muito da construção sonora dessa canção, assim como de outras que também compõem o disco, podemos atribuir ao trabalho de Wagner Tiso. O músico apresenta um importante relato sobre a função desempenhada como orquestrador e arranjador:

> (...) o próprio "Minas", em que eu fiz 80% das orquestrações, a gente fez no estúdio, lindo. É um disco que tem um calor humano impressionante. E foi quando eu me soltei como orquestrador realmente, "Trastevere" e outras coisas que a gente fez ali deram um campo para eu experimentar. Você já pensou poder experimentar em disco popular? Isso não é normal. Mas isso acontecia nessa época (Wagner Tiso apud BORGES, 2012, p. 147).

As presenças de Wagner Tiso, assim como de outros músicos também, foram de vital importância para a construção sonora do disco, sendo que a ausência dos mesmos no disco sequente, *Geraes*, contribui para a construção de uma sonoridade contrastante, contudo guardaremos nossas reflexões sobre esse assunto para seções seguintes.

Quadro 9 – Detalhes de *Trastevere*.

Trastevere	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
A cidade é moderna Dizia o cego a seu filho Os olhos cheios de terra O bonde fora dos trilhos A aventura começa No coração dos navios Pensava o filho calado Pensava o filho ouvindo Que a cidade é moderna Pensava o filho sorrindo E era surdo era mudo Mas que falava e ouvia A cidade é moderna Dizia o cego a seu filho.	Milton Nascimento (piano e voz), Novelli (baixo acústico), Beto Guedes (bateria, guitarra e percussão), Toninho Horta (bateria, guitarra e percussão), MPB4 (coro), Golden Boys (coro), Nana Caymmi (coro), Joyce (coro), Lizzie (coro), Olívia (coro) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.
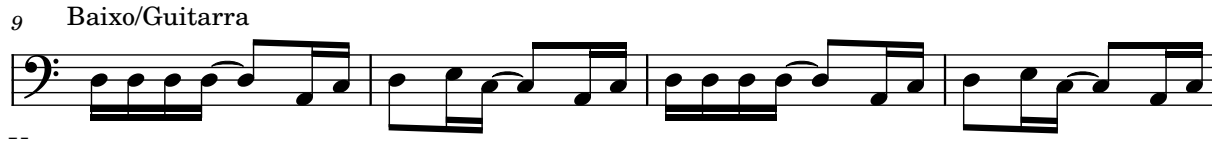
Que meu destino é de cigano e sonhador

"*Idolatrada*" é a terceira faixa do lado B do disco. A canção apresenta uma grande referencia do *rock progressivo*, com intervenções, cortes, transições e sobreposições, características da "música de montagem". Sobre esse tipo de construção sonora, bem característica da sonoridade do disco como um todo, Molina (2017) discorre que:

> Com a evolução da tecnologia de gravação há um primeiro período em que se passa a explorar um adensamento nas texturas, com a sobreposição de diferentes elementos no âmbito vertical, criação de acontecimentos musicais, etc., resultando em fonogramas em que o interesse parecia se localizar muito mais na resultante sonora do todo (nível secundário segundo Guingue) do que na própria canção, a relação texto/melodia/harmonia/levada que os originou (nível primário) (MOLINA, 2017, p. 107).

A canção apresenta um motivo instrumental em forma de ostinato, apresentado pela linha do baixo e da guitarra. A essa sonoridade é somada uma percussão cíclica, característica de outros discos como Clube da Esquina (1972), sendo organizada para transitar entre os canais, semelhante à quarta faixa do lado A, "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*".

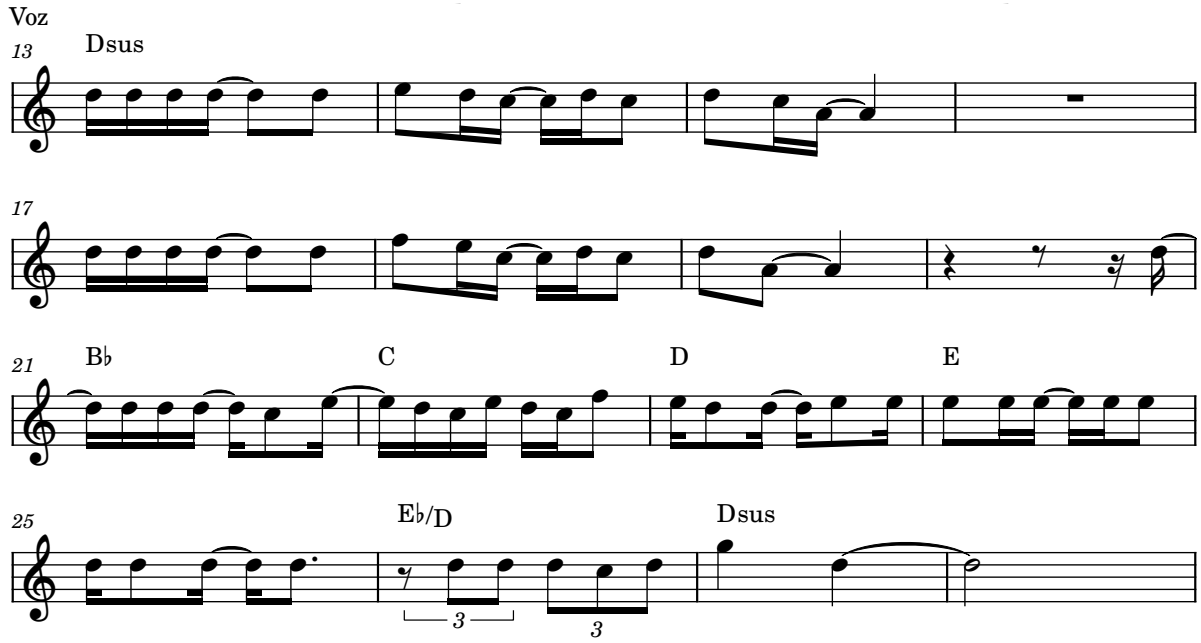
Figura 31 – Trecho da linha da guitarra e do baixo em ostinato.



Fonte: Transcrição do fonograma.

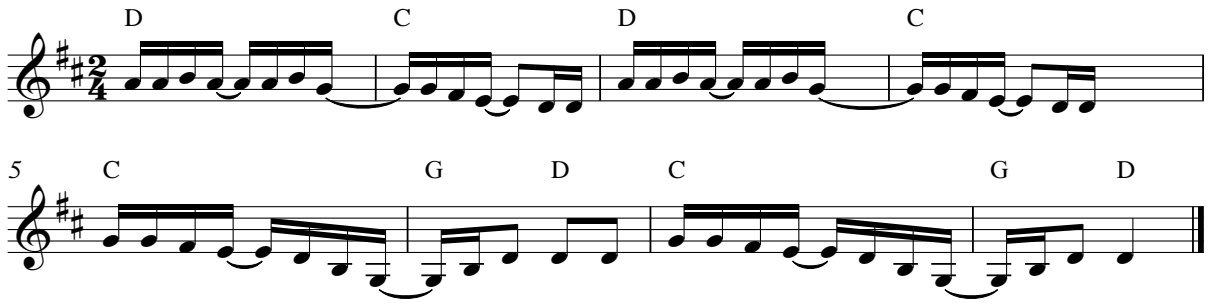
A canção estabelece um constante diálogo com a melodia que estrutura o disco, a vinheta de "*Paula e Bebeto*". A melodia principal da canção, segundo Molina (2017): "(...) apresenta motivo rítmico semelhante ao de 'Paula e Bebeto'" (MOLINA, 2017, p. 174). A comparação das melodias de "*Idolatrada*" e "*Paula e Bebeto*" a seguir exemplifica a análise de Molina (2017):

Figura 32 – Trecho melódico de *Idolatrada*.



Fonte: Transcrição do fonograma.
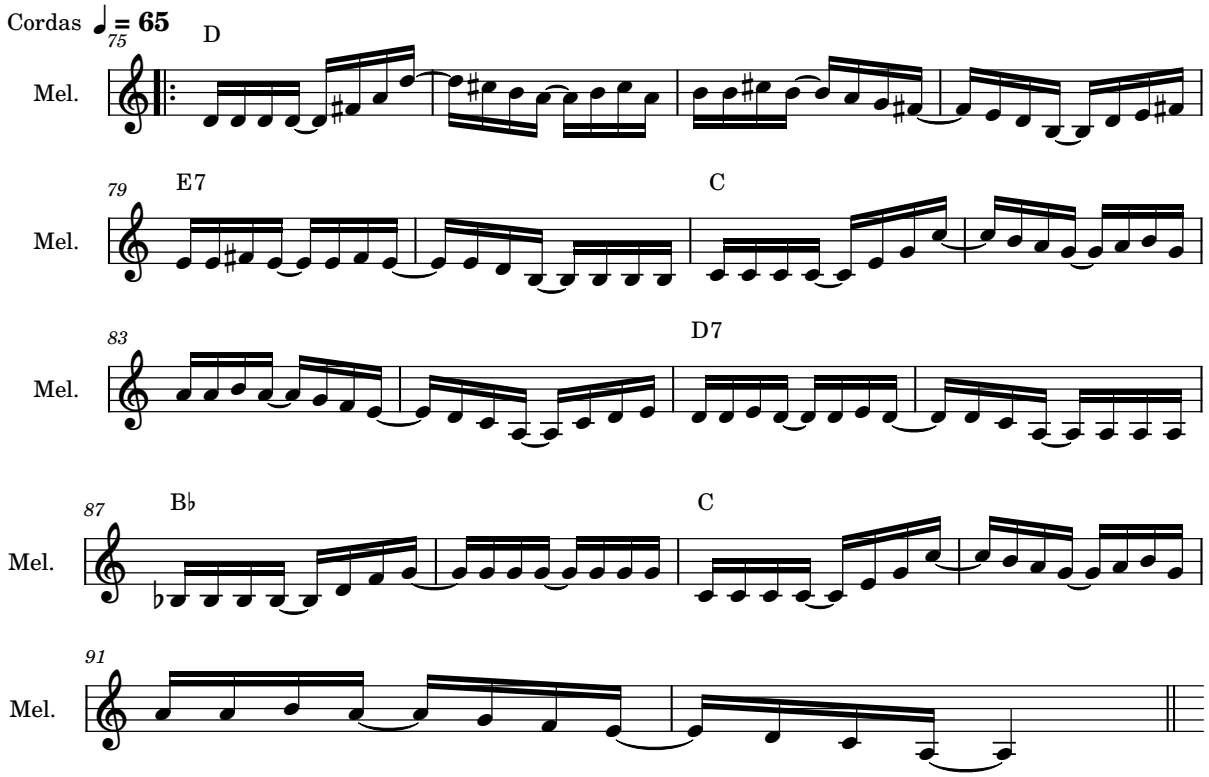
Figura 33 – Trecho melódico de *Paula e Bebeto*.



Fonte: Transcrição do fonograma.

A proximidade com a vinheta de "*Paula e Bebeto*" não se restringe apenas à similaridade rítmica da melodia. Aproximadamente em 1'56" a canção adquire uma outra ambientação, iniciada pelo piano, as cordas apresentam o tema de "*Paula e Bebeto*" em um andamento inferior ao inicial (80 bpm – *Idolatrada*; e 65 bpm – *Paula e Bebeto*).
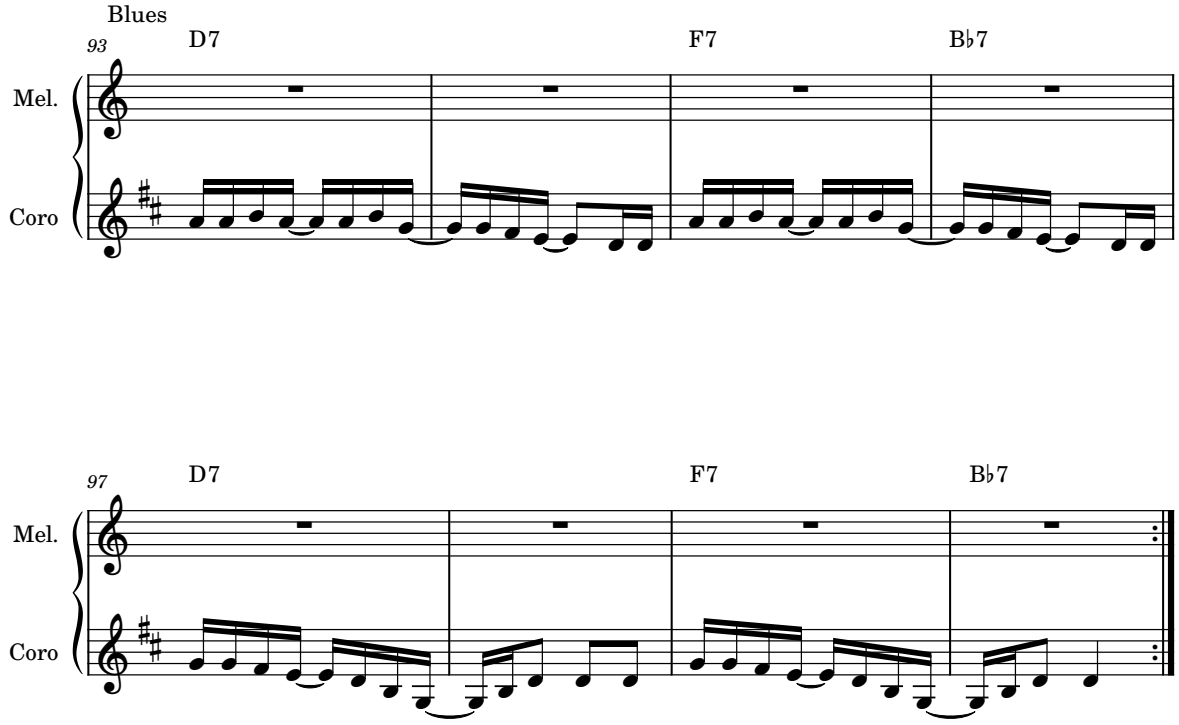
Figura 34 – Trecho da melodia de *Paula e Bebeto* de forma orquestrada.



Fonte: Transcrição do fonograma.

Essa linha ganha uma outra levada, próxima de um *blues*, evidenciada sobretudo pela progressão harmônica característica do gênero. Nesse momento é apresentada a gravação da vinheta, de maneira semelhante à de "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*". Contudo o que percebemos é um movimento constante de alternância entre esses dois ambientes, transitando assim ora nas cordas e ora em *blues*.

Figura 35 – Trecho da levada blues sobre o tema de *Paula e Bebeto.*



Fonte: Transcrição do fonograma.

No que diz respeito à temática trabalhada na poesia da canção, Gueraldo (2017) traça interessante relação entre o "local" e o "geral". Nas palavras do autor:

> A questão da ligação entre o local e o geral é o tema de "Idolatrada", na qual os diferentes regimes são a dupla vida do personagem principal. Ele é, ao mesmo tempo, do mundo e de um lugar específico (...) a letra é uma declaração de um homem, que não consegue criar raízes, para uma mulher que, segundo sua ótica, não compreende a necessidade dele estar sempre em um lugar diferente, ser um sujeito internacional, habitar todos os lugares. Isso tudo é cantado justamente no estilo mais internacional de todos, o *rock* (GUERALDO, 2017, p. 107–108).

Nesse sentido a canção estabelece uma relação direta com outra presente no repertório de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, a canção "*Para Lennon e McCartney*" presente no disco *Milton,* de 1970. A sonoridade característica do *rock progressivo* e a relação local-global são algumas das características presentes em ambos os fonogramas que expressam a relação da construção da identidade baseada na dualidade existente em tradição local e práticas e valores globalizados.

Por último, a fim de resumir nossas considerações em relação a "*Idolatrada*", destacamos as reflexões de Gueraldo (2017), que muito bem relaciona a dualidade presente entre o fazer musical comunitário popular e as influências globalizadas:

> Fica indicado, portanto, uma outra concepção de se fazer música, pautada na adição (...) essa maneira de conceber a música é intimamente ligada, mesmo que não exclusivamente, com práticas comunitárias geralmente sustentadas na tradição oral (...) Em outros termos, a gravação apresenta um *rock* de matriz internacional com um sotaque local (GUERALDO, 2017, p. 110).

Quadro 10 – Detalhes de *Idolatrada*.

Idolatrada	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Grande é grande a tua coragem, o teu amor Tu és o fogo, o vento, chuva da manhã Vá, não acendas a fera doida que existe em mim Tu és mulher, cuidas da casa e da família Mas não és da ribeira Amaldiçoas a minha vida, tu não vês Que meu destino é de cigano e sonhador A minha bota cheia de medo silêncio e pó Por aí segue caminho, segue sozinha Suja e verdadeira Idolatrada amiga destino e mulher Amigos tive, amigos tenho e terei Eu sou em casa, eu sou no mundo o que eu sou Tu não vês que nossa vida é nosso filho Da cor brasileira.	Milton Nascimento (piano, voz e palmas), Novelli (baixo e palmas), Beto Guedes (guitarra e viola), Toninho Horta (guitarra e flauta), Wagner Tiso (órgão), Nivaldo Ornelas (saxofone tenor e palmas), Paulinho Braga (bateria e palmas), Nelson Ângelo (palmas), Gege (palmas) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

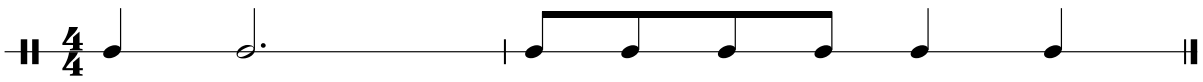
Venha ser feliz, venha ser feliz

Aproximando-nos do final do disco nos deparamos com a faixa intitulada "*Leila (Venha ser feliz)*", uma canção majoritariamente instrumental e desprovida de poesia, se não fosse a frase presente no título "venha ser feliz", que é repetida quatro vezes em determinado momento. A melodia do canto com letra é semelhante à do restante da canção, cantada por Milton Nascimento, o que as diferencia, entretanto, além da presença da letra, é o coro, constituído por oito vozes diferentes. Sobre a falta de letra na maior parte da música, Gueraldo (2017) apresenta um argumento interessante, como decorrência das experiências do compositor com a censura sofrida no disco de 1973: "(...) ao ter metade de suas letras

censuradas no álbum *Milagre dos Peixes* (EMI-Odeon, 1973), defendeu que conseguiria comunicar somente com o canto tudo o que se pretendia dizer com o auxílio das palavras" (GUERALDO, 201, p. 112).

A música contém uma estrutura melódica simples, a estrutura rítmica pode muito bem ser exemplificada no seguinte:
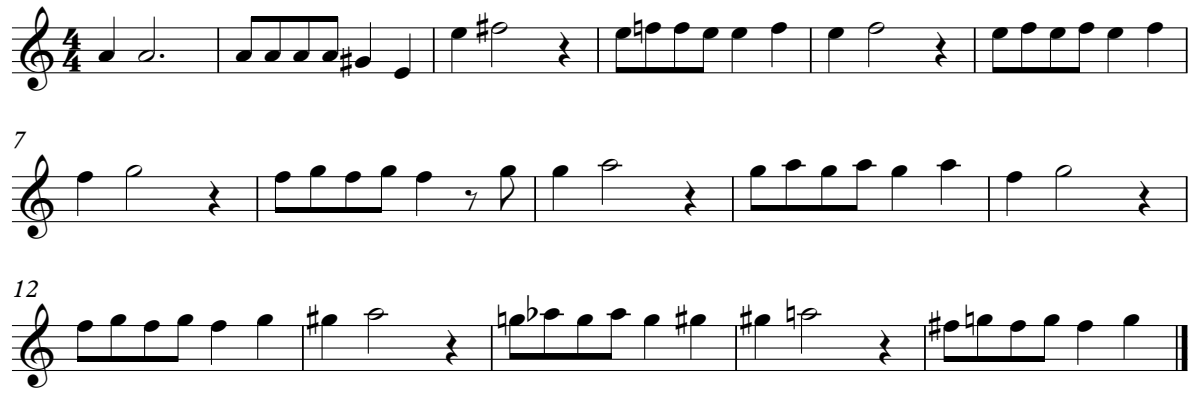
Figura 36 – Exemplo da estrutura rítmica da melodia de *Leila (Venha ser feliz)*.



Fonte: Análise da transcrição de LIMA; LOPES, 2015.

Essa frase é repetida várias vezes, com um movimento ascendente de toda estrutura melódica. Sendo assim a frase da canção poderia ser exemplificada no trecho a seguir:

Figura 37 – Exemplo da estrutura rítmica da melodia de Leila (Venha ser feliz).



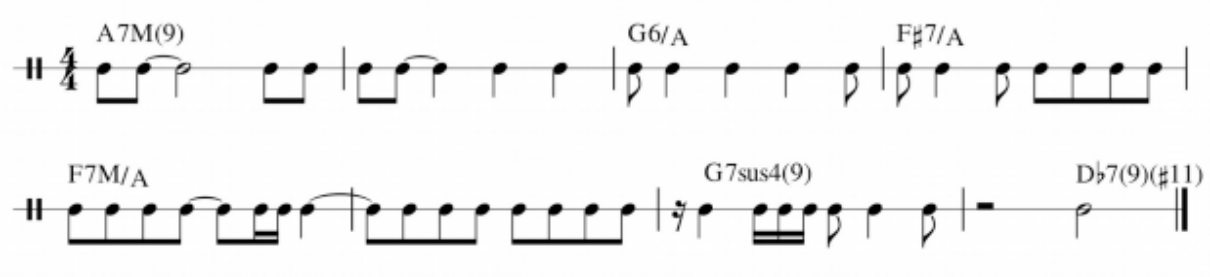
Fonte: Transcrição de LIMA; LOPES, 2015.

A repetição da canção pode nos sugerir uma aproximação com as práticas musicais de tradições populares. A repetição faz com que o ouvinte, ou pessoa externa às práticas, possa rapidamente aprender a estrutura melódica e assim participar junto aos músicos ou membros da prática tradicional. Essa estrutura musical se mostrará muito presente nas canções do disco do ano seguinte.

Uma das características da faixa que nos chama muito atenção é a forma como a linha do violão é construída. Nos compassos iniciais, os ataques do acordes são apresentados em semínimas, com um deslocamento no contratempo.

Um pouco mais para frente da faixa, o uso percussivo do violão se mostra de forma mais acentuada, criando assim uma maior movimentação na música. Gueraldo (2019) apresenta importante consideração similar à nossa reflexão: "Quanto ao violão, além de sua função usual de instrumento harmônico, também lhe é atribuído, em alguns casos, um papel predominantemente rítmico, operando quase como um outro instrumento de percussão" (GUERALDO, 2017, p. 28). O autor ainda transcreve ritmicamente a frase com maior movimentação rítmica do violão:

Figura 38 – Exemplo da rítmica do violão em *Leila*.



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 28.

Somando a essa construção sonora, podemos identificar a bateria desempenhando um papel de solista, invertendo assim uma lógica de papéis e funções normalmente estabelecidos para cada instrumento, sobretudo na prática musical amplamente difundida pela indústria cultural através do *rock*, estilo esse com grande presença no disco que estamos analisando.

Quadro 11 – Detalhes de *Leila (Venha ser feliz)*.

Leila (Venha ser feliz)	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Venha, venha ser feliz Venha, venha ser feliz Venha, venha ser feliz Venha, venha ser feliz	Milton Nascimento (violão e voz), Novelli (piano), Wagner Tiso (piano elétrico), Toninho Horta (baixo acústico), Tavinho Moura (coro), Francisco Sandro (coro), Bebeto (coro), Keller (coro), Lizzie (coro), Joyce (coro), Isaurinha (coro), Sonia (coro), Edison Machado (bateria) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.
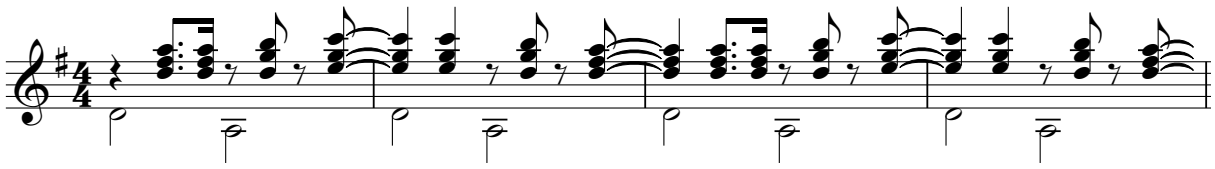
Qualquer maneira de amor vale a pena

A penúltima faixa que compõe o disco, fruto da parceria de Milton e Caetano Veloso, é o desfecho do disco. A vinheta, que ao longo do álbum é apresentada ao menos três vezes, finalmente é desenvolvida e transformada em canção. Esta canção, entretanto, possui a segunda menor duração do disco, tendo apenas dois segundo a mais que a última.

A estrutura da canção, embora de forma simples, possui uma certa complexidade na construção e relação das linhas instrumentais e das outras vozes. Não somente nesse sentido a canção se aproxima da segunda faixa do disco, "*Fé cega, faca amolada*". Segundo Molina (2017):
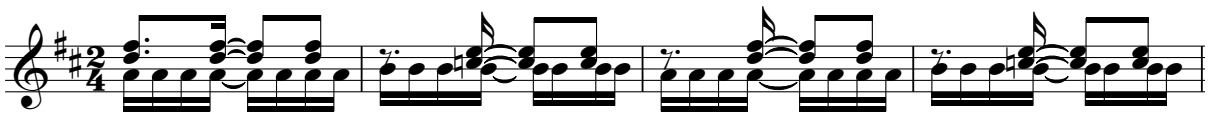
> Há um parentesco com 'Fé Cega, Faca Amolada' (2A), com estabelecimento de uma levada particular ao violão, criação de acontecimentos musicais por intervenções assimétricas no surdo e contrastes de sonoridade e densidade que se dão com a entrada da bateria, do baixo e das cordas na seção final (MOLINA, 2017, p. 174).

Figura 39 – Trechos da linha do violão na introdução de *Fé cega, faca amolada*.



Fonte: Transcrição dos fonogramas.

Figura 40 – Trechos da linha do violão na introdução de *Paula e Bebeto*.



Fonte: Transcrição dos fonogramas.

A entrada escalonada dos instrumentos configura outra proximidade entre as duas canções. Semelhante à análise desenvolvida em "*Fé cega, faca amolada*", a entrada dos instrumentos de "*Paula e Bebeto*" se configura da seguinte forma:

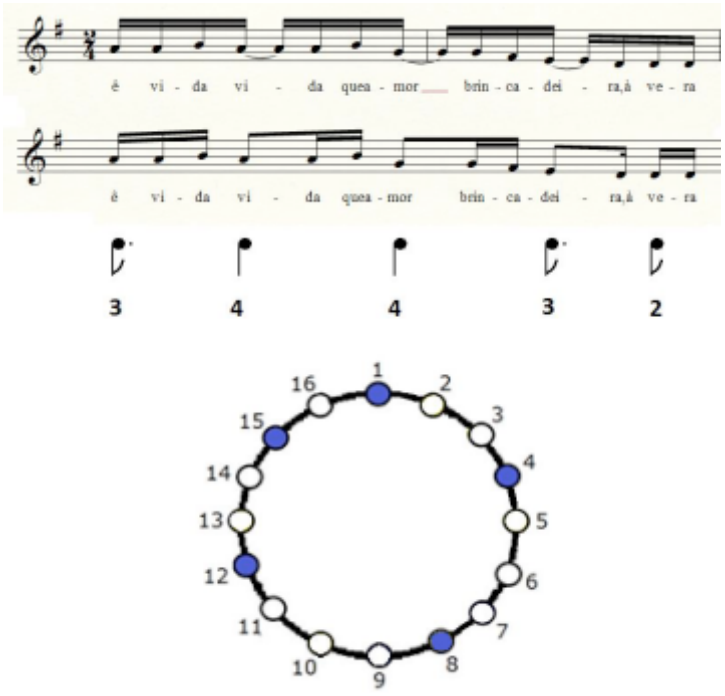
Violão – Voz (Milton) – Violão – Percussão – Baixo – Surdo – Viola – Coro – Percussão – Orquestra.

Sobre esse tipo de entrada dos instrumentos Gueraldo (2017) discorre que:

> A entrada escalonada dos instrumentos expressa bem essa ideia de uma música que se constrói sobre a noção da adição. De início temos apenas o violão no canal esquerdo (L), ao qual são acrescidos dois breves comentários de um instrumento que parece ser um piano no canal direito (R). Em seguida entra o canto no centro (C) (...) Com a chegada da segunda estrofe, um segundo violão é acrescido (R). Somente ao término da estrofe os instrumentos de percussão (L) e a viola (C) aparecem no fonograma. Com o retorno do canto, agrega-se mais uma camada, o coro das crianças (C) (...) há uma última exposição do tema efetuada pela orquestra (C) (...) a bateria (predominante em R) se soma ao todo (GUERALDO, 2017, p. 114).

Podemos notar que há uma dobra da melodia principal da voz com outros instrumentos, nesse casso evidenciada pela linha do baixo. Essa dobra é uma prática comum nas produções musicais de Milton Nascimento, estando muito presente em diversos outros fonogramas do disco de 1972. Há ainda a presença do coro ao fundo, evidenciando a ligação da canção com a vinheta que muitas vezes apareceu ao longo do disco. Sobre a melodia Gueraldo (2017) dialoga com o trabalho de Molina (2017) ao afirmar que: "(...) se organiza fundamentalmente sobre uma clave 3+3+2+3+3+2, logo, sobre uma organização rítmica irregular" (GUERALDO, 2017, p. 115).

Figura 41 – Exemplo da organização rítmica da melodia de *Paula e Bebeto*.



Fonte: MOLINA, 2017, p. 164.

Por fim, uma característica interessante na construção sonora da canção se dá através da linha do surdo, instrumento ao qual é atribuída normalmente uma função de marcação, que se apresenta de forma livre e bastante improvisada.

Quadro 12 – Detalhes de *Paula e Bebeto*.

Paula e Bebeto	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Ê vida vida que amor brincadeira, à vera Eles amaram de qualquer maneira, à vera Qualquer maneira de amor vale a pena Qualquer maneira de amor vale amar Pena que pena que coisa bonita, diga Qual a palavra que nunca foi dita, diga Qualquer maneira de amor vale aquela Qualquer maneira de amor vale amar Qualquer maneira de amor vale a pena Qualquer maneira de amor valerá Eles partiram por outros assuntos, muitos Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito Qualquer maneira que eu cante esse canto Qualquer maneira me vale cantar Eles se amam de qualquer maneira, à vera Eles se amam é pra vida inteira, à vera Qualquer maneira de amor vale o canto Qualquer maneira me vale cantar Qualquer maneira de amor vale aquela Qualquer maneira de amor valerá Pena que pena que coisa bonita, diga Qual a palavra que nunca foi dita, diga Qualquer maneira de amor vale o canto Qualquer maneira me vale cantar Qualquer maneira de amor vale aquela Qualquer maneira de amor valerá.	Milton Nascimento (violão e voz), Nelson Ângelo (violão), Beto Guedes (viola e percussão), Novelli (baixo e percussão), Paulinho Braga (bateria e surdo), Gege (percussão), Tenório Júnior (percussão), Toninho Horta (percussão), Joyce (coro), Lizzie (coro), Isaurinha (coro), Sonia (coro) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O sol no horizonte, uma ferida

A última faixa do disco traz uma composição de Nelson Ângelo. Intitulada “Simples”, possui a menor duração de tempo do álbum, 2’13”, sendo 17 segundos destinados ao acorde final, que alterna entre um *crescendo*, seguido por um *diminuendo* e um *crescendo* novamente. Sua estrutura poética é baseada em duas estrofes, cada uma contendo sete versos, que se incumbiram de construir um cenário que dialoga com o declínio da atividade

mineradora. Para nosso estudo nada poderia ser mais conveniente, uma vez que a faixa que encerra o disco *Minas*, com uma grande presença de sonoridades caracterizadas como "urbanas" por Gueraldo (2017), narra o declínio desse período histórico. Nesse ponto o relato de Diniz (2017) reforça nossa reflexão:
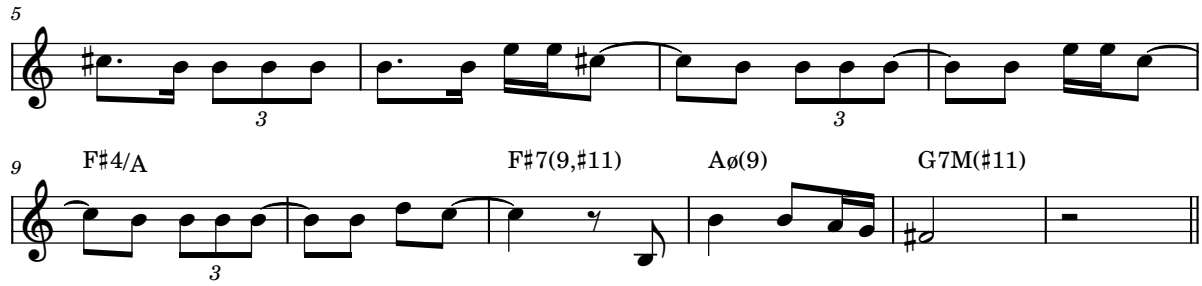
> A última faixa do LP *Minas,* "Simples" (Nelson Ângelo), torna a retratar o esgotamento de uma era próspera. A letra, que pode ser cotejada com a falência do "milagre econômico" e com a repressão do regime militar, chama a atenção para a decadência do ciclo do ouro em Minas Gerais, para o abandono e a contaminação das minas por sangue e veneno (...) (DINIZ, 2017, p. 183).

Essa análise pode ser ainda endossada pelas considerações de Gueraldo (2017). Segundo o autor:

> A ideia de uma sociedade que facilmente se tronaria "próspera" pela abundância de recursos que possui – essa é a grande ilusão do ouro, do "falso fausto" — revela-se como extremamente difícil de se concretizar como um lugar de felicidade — ao menos para as pessoas que efetivamente morriam na sua extração (GUERALDO, 2017, p. 119).

No que diz respeito à sonoridade da canção, encontramos inicialmente a melodia apresentada pelo saxofone soprano de Nivaldo Ornelas; a ambientação sonora constrói um cenário inusitado através da reverberação do saxofone e do órgão, acrescidos dos efeitos de guitarra. Em seguida podemos perceber o uso da voz de Milton no limite da voz de peito, antes de entrar no registro de falsete, criando assim um sentimento de tensão sonora.
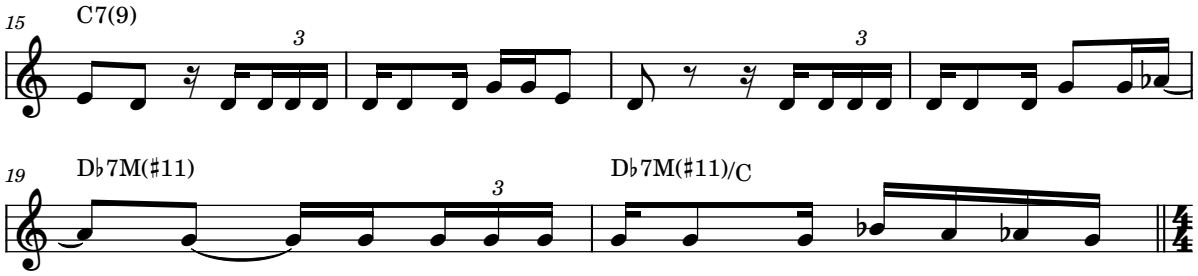
Figura 42 – Melodia do saxofone soprano.



Fonte: Transcrição do fonograma.

A melodia estrutura os versos de forma "simples" conforme nos apresenta o título da canção, utilizando-se de seis notas, embora a execução por parte de Milton contraponha a "simplicidade" esperada pelo título. Conforme é exemplificado abaixo:

Figura 43 – Melodia da voz presente nos versos.
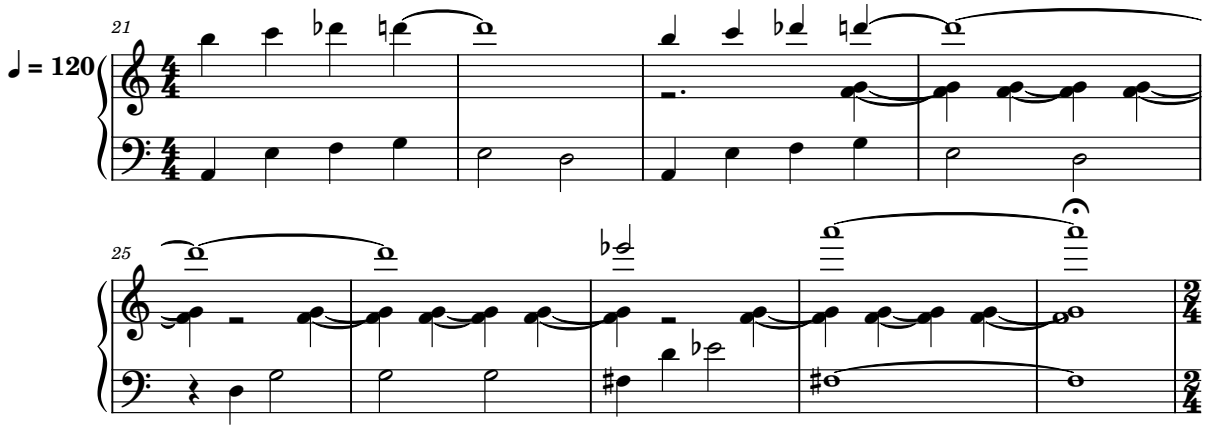


Fonte: Transcrição do fonograma.

Sobre isso Gueraldo (2017) traça interessante reflexão sobre a construção poética que envolve o título, a poesia e a construção sonora. O autor afirma que: “Temos, então, que os regimes contrários são, de um lado, a simplicidade (já presente no título) e nas poucas notas da melodia e, de outro, em algumas passagens harmônicas e da orquestração/arranjo que não são exatamente simples” (GUERALDO, 2017, p. 118).

O pesquisador Ivan Vilela apresentou uma ideia a partir da orquestração da canção que faz referência à sonoridade produzida de um trem maria-fumaça. Seria assim mais uma possível referência composicional ao trem e à sua sonoridade no repertório de Milton Nascimento. Essa sonoridade é produzida a partir da sobreposição rítmica do piano que proporciona uma sensação polimétrica de compassos quaternários e ternários, somados à rítmica do saxofone. Acrescenta-se ainda o uso das cordas e sopros, o resultante deste som é algo similar ao resfolego da maria-fumaça.

Podemos ainda reforçar essa relação tanto pelo aumento do andamento da canção (inicialmente a 40 bpm, alcançando os 120 bpm e reduzindo novamente para 40 bpm), sugerindo um movimento de aceleração e diminuição da velocidade de uma locomotiva, quanto pelas dissonâncias apresentadas pelas cordas, uma possível alusão ao apito do maquinário a vapor. Conforme podemos observar na transcrição a seguir:

Figura 44 – Trecho referente a transição entre as estrofes da canção.



Fonte: Transcrição do fonograma.

Quadro 13 – Detalhes de *Simples*.

Simples	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Olha A volta do rio Virou a vida A água da fonte Nossa tristeza O sol no horizonte Uma ferida Olha O ouro da mina Virou veneno O sangue na terra Virou brinquedo E aquela criança Ali sentada.	Milton Nascimento (voz), Nelson Ângelo (violão), Toninho Horta (guitarra), Wagner Tiso (piano), Tenório Júnior (órgão), Novelli (baixo acústico), Nivaldo Ornelas (saxofone soprano), Paulinho Braga (bateria e surdo), Chico Batera (percussão) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3 *Geraes* (1976)

A continuidade entre os discos *Minas* (1975) e o disco seguinte *Geraes* (1976) é clara, não somente pela continuidade no título que completaria o nome do estado, ou mesmo no acorde final da última faixa do disco de 1975 que é o mesmo, na mesma forma, que o que inicia o disco de 1976. O fato é que características tomadas como tipicamente mineiras se mostram mais presentes em *Geraes*. O uso da contracapa do disco anterior — o desenho feito por Milton — como capa, o uso de técnicas de edição menos presente, a aproximação de uma

sonoridade mais sóbria e faixas como *Fazenda*, *Cálix Bento* (canção típica de Folias de Reis), *Carro de Boi*, *A Lua Girou* e *Minas Gerais* caracterizam a presença rural atribuída ao segundo ciclo econômico de Minas Gerais. Para Thais Nunes:

> *Geraes* é um disco em que as misturas entre o global e o local estão bem presentes (referência ao título, é geral, mas é local). Nele, além das características ressaltadas em *Minas*, aparecem elementos da cultura latino-americana. No seu repertório está uma canção de Violeta Parra (VOLVER A LOS 17) com interpretação de Milton Nascimento e da argentina Mercedes Sosa e ainda participação de músicos latinos. O folclore (CALIX BENTO e LUA GIROU) e o regionalismo brasileiro também são lembrados (...) Clementina de Jesus, um ícone da cultura musical brasileira que carregou ao longo de sua vida os cantos de trabalho, jongos, ladainhas (...) faz uma participação especial na canção CIRCO MARIMBONDO (NUNES, 2005, p. 45).

Neste disco, podemos ver uma identidade mineira mais presente, tanto a partir da criação sonora, quando das escolhas da arte gráfica. Para ilustrar *Geraes*, o capista Cafi utilizou o desenho que vinha como contracapa do disco anterior, mais uma das formas de evidenciar uma continuação do trabalho já apresentado. Contudo podemos perceber, a partir de uma análise da capa e da sonoridade que esta continuidade se mostra muito mais de forma contrastante.

No que tange à identidade visual, Valéria Santana apresenta uma reflexão pautada nos mesmos fatores do disco de 1975. Como fatores geométricos a autora aponta que o disco "possui uma ordem geométrica alta em detalhes curvados; não faz uso de fontes tipográficas; emprega uma linguagem pictórica de desenho feito à mão" (SANTANA, 2018, p. 127). A autora evidencia como fator filosófico a presença de "elementos rurais brasileiros a partir de um aspecto contracultural" (SANTANA, 2018, p. 127). Em sua análise dos fatores psicológicos, a autora afirma que:

> Perceptivamente no corte da imagem inanimada dessa capa não há rostos. Aqui seu intuito de mensagem a ser percebida se dá a partir de uma ilustração (...) Entretanto, apesar do destaque da tonalidade terrosa do papel craft ser evidente, a ilustração da paisagem e do trem de ferro acaba por chamar mais a atenção dos olhos do espectador (SANTANA, 2018, p. 127).

A autora associa a capa do disco em sua análise dos fatores a um *Brasil-Rural*. Ao explicar mais detalhadamente os símbolos presentes no desenho elaborado por Milton, Santana traz uma série de relações com produções musicais anteriores do compositor:

> A embalagem personalizada desse disco resume, em um desenho de Milton Nascimento, o interior mineiro do *Clube da Esquina*: o sol brilhante e imponente surge trazendo a sensação do vento solar tão citado por Lô Borges e Márcio Borges em *Um Girassol da Cor de Seu Cabelo* (1972). Logo abaixo, se delineia a cena principal, iniciada pela geometria sinuosa de uma pequena cadeia de montanhas. Percebe-se que as paisagens mineiras são aqui representadas em três sinuosos traços, fazendo surgir um relevo típico e tradicional da região. A reprodução do trem de ferro, com três vagões engatados um ao outro, como se levassem a riqueza produzida nas "minas das Minas", faz-se através de um aparente trenzinho sob a batuta de uma história grandiosa da relação desse estado com tal tipo de transporte — história essa cantada em *Trem de Doido* por Lô Borges (1972) e *O trem azul* de composição dele e Ronaldo Bastos (1972); trem que também aparece em diversas outras canções de Milton Nascimento como uma forma de identificar as "raízes mineiras" (SANTANA, 2018, p. 135).

Nesse sentido Nunes (2005) contribui com nossa reflexão sobre a relação dos discos com a ideia de mineiridade afirmando que:

> Existe também nos disco uma relação muito estreita com lugares, valores e tradições do estado de Minas Gerais expressadas tanto pelo texto quanto pela música: a estrada de ferro Bahia-Minas, a fazenda, o carro de boi, a preocupação com os amigos, a viola caipira, a percussão que remete aos tambores de Minas (NUNES, 2005, p. 42).

Sobre o desenho que ilustra a capa do disco, feito pelo punho do próprio Milton Nascimento, podemos identificar mais que uma representação de uma série de fatores que identificam a geografia característica de Minas Gerais, podemos identificar organização simbólica semelhante presente no brasão da cidade mineira de Três Pontas, cidade esta a qual está diretamente associada à formação social e musical do compositor. Esta associação apenas reforça a relação existente entre o álbum como um todo e a identidade mineira. Sendo assim, para compreendermos um pouco sobre a relação simbólica com a cidade, vale-se uma breve apresentação do município de Três Pontas.

Figuras 45 e 46 – Capa do disco *Geraes* (1976) e brasão de Três Pontas–MG.





Fontes: miltonnascimento.com.br; trespontas.mg.gov.br. Acesso em: 11 de dezembro de 2021.

Em um breve relato histórico da cidade, disponível pela própria página do governo municipal, podemos identificar a presença de cultura quilombola na região onde se encontra o município.

> Não existem indícios de povoamento de indígenas na região de Três Pontas. Os primeiros a desbravarem essa região possivelmente estavam à procura de ouro, mas não o encontraram. A Serra de Três Pontas era utilizada como ponto de referência para os viajantes que cruzavam essas terras. Durante esse período, ainda, escravos fugidos passaram pela região. Um fato que favoreceu a formação de quilombos no município foi a destruição do Quilombo do Ambrósio entre 1740 e 1746. Localizado provavelmente entre os municípios de Cristais e Ibiá, durante o ataque dos brancos, muitos negros conseguiram escapar e se refugiaram em várias regiões, inclusive na região de Três Pontas, onde sabe-se que formaram dois quilombos, o Quilombo do Cascalho próximo à serra e outro próximo ao ribeirão das Araras, próximo de onde hoje está situado o Quilombo Nossa Senhora do Rosário. Os habitantes brancos da região, então, passaram a se sentir ameaçados e exigiram providências do governo, que enviou alguns capitães, dentre eles Bartolomeu Bueno do Prado, que exterminaram os as povoações quilombolas em 1760. Com os quilombos destruídos, mais povoadores chegaram a região, requerendo sesmarias (TRÊS PONTAS).

A presença e a influência da cultura quilombola na região é de significativa importância para compreendermos alguns possíveis trajetos sonoros que concretizarão as relações sonoras presentes no disco com a identidade mineira. O trabalho de Aires da Mata Machado Filho (1985) bem demonstra a grande presença negra no território das Minas, sobretudo a forte influência de tradição Banto — ou Bantu — falantes da "língua d'Angola e língua banguela (nunca dizem benguela), embora também se refiram ao nagô" (MACHADO FILHO, 1985, p. 117), na região de São João da Chapada–MG.

A vivência e o tempo passados por Milton não deixaram de ser percebidos pela cidade, assim como o compositor não deixou de se relacionar e intervir com o município de Três

Pontas. A cidade que hoje reivindica o título de “Terra da música e capital mundial do café” apresenta em sua página histórica a presença do festival conhecido como “Show do Paraíso” no ano de 1977, contando com a participação de grandes nomes da música popular brasileira, inclusive, é claro, Milton Nascimento.

> Em 1977, nos dias 30 e 31 de julho, ocorreu nas colinas de Três Pontas, o Show do Paraíso, também conhecido como "Woodstock Mineiro". Milhares de jovens de todas as partes do país vieram para participar do show, que contou com grandes atrações da MPB, tais como Chico Buarque, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Fafá de Belém entre outros. Esse show foi de grande importância no cenário da música nacional, pois colocou a cidade no mapa da música da famosa Revista Billboard, sendo a única cidade brasileira, além das capitais, a aparecer nesse mapa (TRÊS PONTAS).

Figura 47 – “Show do Paraíso” em Três Pontas–MG, 30 de julho de 1977.



Fonte: trespontas.mg.gov.br. Acesso em: 23 de novembro de 2021.

Outra grande marca adotada pela cidade para homenagear o compositor está entre os “Bens Inventariados pelo Município de Três Pontas”, sendo eles a “Casa do Milton Nascimento” e a “Praça Travessia”.

Figura 48 – Inauguração da “Praça Travessia” em Três Pontas–MG.



Fonte: jobim.org. Acesso em: 17 de novembro de 2021.

No que diz respeito à sonoridade do disco, o que podemos observar é um movimento quase que na contramão do disco anterior. O disco tende, muitas vezes, ao acústico, com pouquíssima presença de técnicas de edição, muito presentes em *Minas* (1975). Sua sonoridade sugere um ambiente próximo ao rural, ao campo, ao sertão. Isso nos leva a associar então, em contrapartida ao disco anterior, que *Geraes* (1976) se relaciona com um segundo momento histórico de Minas Gerais, o processo de ruralização pós crise da mineração.

Contudo, o disco concretiza um forte diálogo com as tradições andinas, que já se anunciava em discos anteriores. Três canções do disco fazem relação direta às tradições populares dos Andes (“*Volver a los 17*”, “*Caldera*” e “*Promessas do Sol*”), tendo participação de músicos hispano-americanos em quatro faixas (“*Volver a los 17*”, “*Caldera*”, “*Promessas do Sol*” e “*Minas Geraes*”).

Vinícius Gueraldo (2017) caracteriza o disco da seguinte forma, semelhante, ao afirmar que:

> No terreno dos *Geraes* o referencial estético invocado pela instrumentação é outro, mesmo que um terço das faixas tragam instrumentos elétricos, como a guitarra e o piano elétrico, em suas gravações (...) o que predomina é uma sonoridade que por ora caracterizaremos apenas na negativa, como “não-citadina”, seja por serem instrumentos historicamente associados a práticas musicais da *roça,* do *sertão*, tais como a viola (...) e a sanfona (...), cuja vinculação a manifestações culturais como a *moda de viola* e a *congada*, por exemplo, é explicita; seja à música considerada tradicional dos Andes, como o charango (...) e o tiple (...), ou ainda, a uma percussão com forte sotaque africano (...) ou indígena (...) (GUERALDO, 2017, p. 47).

Semelhante ao álbum anterior, utilizaremos alguns dados que foram organizados na tabela a seguir para uma análise um pouco mais detalhada das faixas que compõem o disco:

Tabela 8 – Análise das faixas do disco *Geraes*.

	Compositor	Letrista	Músicos	Instrumentos	Duração	Orquestrador Arranjador	Produção	Gravação	Duração do disco
1. Fazenda	Nelson Ângelo		Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Novelli, Toninho Horta, Robertinho, Edison Machado, Beto Guedes e Fernando Leporace.	Voz, viola, baixo, piano, guitarra, bateria e coro.	2'38"	Nelson Ângelo	EMI-Odeon. Milton Miranda (diretor artístico). Mariozinho Rocha (diretor de produção). Ronaldo Bastos (Produção).	Roberto e Dacy (gravação). Nivaldo Duarte (Remixagem). Osmar Furtado (Corte). Ladimar (Montagem).	45'11"
2. Cálix Bento	Folia de Reis do norte de Minas.		Milton Nascimento, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Novelli, Dominguinhos, Robertinho, Toninho Horta, Francis Hime e Toté.	Voz, violão, viola, baixo acústico, acordeon, percussão e coro.	3'28"	Tavinho Moura			
3. Volver a los 17	Violeta Parra		Mercedes Sosa, Milton Nascimento, Luiz Gonsalez Carpena, Oscar Perez e Novelli.	Voz, violão e baixo acústico.	5'05"				
4. Menino	Milton Nascimento	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Novelli, Toninho Horta, Robertinho e João Donato.	Voz, violão, guitarra, acústico, bateria e órgão.	2'46"				
5. O que será / A flor da pele	Chico Buarque	Chico Buarque	Milton Nascimento, Chico Buarque, Francis Hime, Nelson Ângelo, Robertinho e Novelli.	Voz, violão, piano, bateria e baixo acústico.	4'07"	Francis Hime			
6. Carro de Boi	Maurício Tapajós e Cacaso		Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Novelli, Chico Batera, Robertinho e Luiz Alves.	Voz, violão, viola, baixo acustico e percussão.	3'38"	Milton Nascimento, Nelson Ângelo e [illegible]			
7. Caldeira	Nelson Araya		Milton Nascimento, Nelson Araya, Oscar Perez, Polo Cabrera, Nano Stuven, Novelli,, Chico Batera e Grupo Água.	Violão, tiple, flauta, charango, baixo, piano, percussão e vozes.	4'20"				
8. Promessas do Sol	Milton nascimento	Fernando Brant	Milton Nascimento, Oscar Perez, Polo Cabrera, Novelli, Edison Machado, Chico Batera, Luiz Alves, Nano Stuven e Grupo Água.	Voz, violão, charango, baixo, bateria, percussão, flauta e coro.	4'53"				
9. Viver de Amor	Toninho Horta	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Novelli, João Donato e Robertinho.	Voz, piano elétrico, órgão, violão, baixo acústico e elétrico, piano e bateria.	2'32"	Toninho Horta e Nelson Ângelo			
10. A Lua Girou	Folclore da região de Beira-Rio – BA.		Milton Nascimento, Robertinho, Nelson Ângelo, Novelli, Tavinho Moura e Toninho Horta.	Vos, violão, bateria, percussão e coro.	3'40"	Milton Nascimento			
11. Circo Marimbondo	Milton Nascimento	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Clementina de Jesus, Novelli, Robertinho, Elizeu, Luna, Doutor, Marçal, Chico Batera, Georgiana de Moraes, Tavinho, Hildebrando, Miúcha, Edison Luiz, Cafi, Fernando, Bebel, Noguchi, Elaine, Pii, Chico Buarque, Nelsinho, Djair, Ronaldo, Vitória, Luiz, Misah, Toninho Horta, Gege, Lizzie, Oscar, Miguel, etc.	Voz, violão, baixo, bateria, tamborim, repique, cuíca, surdo, agogô, afoché e coro.	2'53"	Ivanzinho (Regência do Coro)			
12. Minas Geraes	Novelli	Ronaldo Bastos	Milton Nascimento, Novelli, Polo Cabrera, Oscar Perez, Nelson Araya, Nano Stuven, Nelson Ângelo, Luiz Alves e Robertinho Silva.	Voz, violão, piano, charango, bandolim, flauta, viola, baixo acústico e bateria.	5'07"	Novelli e Francis Hime			

Fonte: Elaborada pelo autor.

E o coração lá

Para nosso estudo, a escolha da canção "*Fazenda*" como primeira faixa do disco de 1976 é muito pertinente, tanto pelo fato de introduzir a ambientação sonora rural característica do disco como pela relação que estabelece com a última faixa do disco de 1975, "*Simples*", ambas de autoria de Nelson Ângelo, contudo o fonograma que encerra o disco *Minas* narra justamente a decadência da atividade mineradora frente aos olhos de uma criança e é justamente esse fato, conforme já apresentado, que inicia um ciclo econômico e social pautado em atividades rurais e campestres, temática abordada em "*Fazenda*".

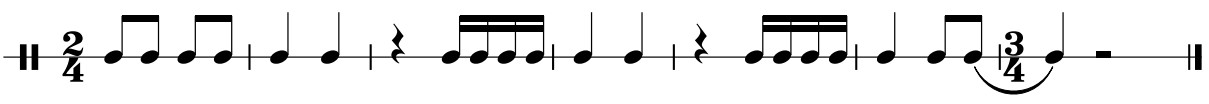
Gueraldo (2017) aponta importantes considerações sobre a temática desenvolvida na canção, ao apresentar uma relação temporal relacionada à natureza. Para o autor:

> Essa relação temporal não-linear, que articula presente, passado e futuro através da comunidade e pelo vínculo com o lugar que garante o sustento da vida tanto subjetivamente quanto objetivamente, pois mata a sede do corpo e do espírito; em suma, esse convívio pleno entre as pessoas mas condicionado aos ditames da natureza (...) é duplamente ameaçada, no sentido de perda da comunidade e na subjugação da natureza, pela presença do "jipe" que leva o sujeito para longe, para um outro lugar (GUERALDO, 2017, p. 120).

Sua ligação é clara, sobretudo pela presença do acorde inicial, na verdade a mesma gravação do acorde final do disco anterior, intencionalmente colocado no início de *Geraes*, como que se fosse possível organizar uma reprodução sequencial dos dois discos sem interrupção seria uma linha contínua, embora o acorde possa servir, justamente, como uma ponte de ligação para um outro momento, um outro ambiente, outra atmosfera, um outro cenário.

A estrutura da canção é relativamente simples. A rítmica melódica, trabalhada repetidamente, pode ser resumidamente apresentada da seguinte forma:

Figura 49 – Resumo rítmico da melodia de *Fazenda*.
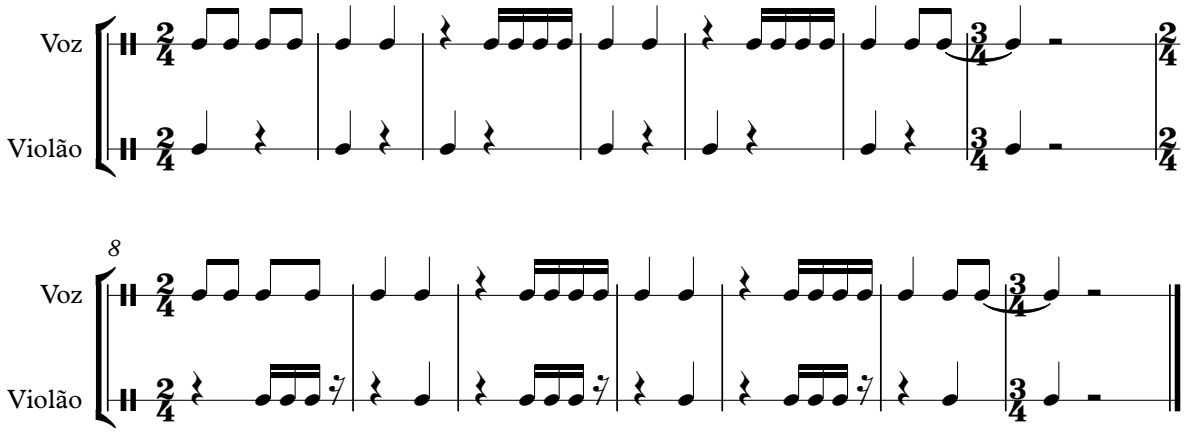


Fonte: Transcrição do fonograma.

Podemos notar que os pontos de apoio da melodia se encontram nas duas semínimas presentes no final de cada frase, sendo assim, a diferença entre o primeiro compasso da figura acima, onde podemos encontrar quatro colcheias, para o terceiro compasso da mesma figura, onde encontramos pausa de semínima e quatro semicolcheias, é quase como uma forma de interpretação solta por parte do cantor, forma essa em que se faz presente um pequeno atraso da entrada da melodia, compensando com o uso de notas com menor duração para que os apoios ainda se encontrem no devido lugar.

Um outro fator interessante na gravação se encontra nos ataques do violão em relação à melodia. A canção inicia diretamente com a voz de Milton apresentando a poesia, no primeiro verso os ataques se encontram na cabeça do primeiro tempo, já no segundo verso os ataques passam para o segundo tempo. Essa transferência de acentuação, que gera movimento na canção, pode ser representada ritmicamente da seguinte forma:

Figura 50 – Relação rítmica entre melodia e os ataques do violão na introdução.



Fonte: Transcrição do fonograma.

A orquestração da canção, fruto do trabalho de Nelson Ângelo, possui características que fogem de orquestrações convencionais. Os instrumentos apresentam suas frases em seus extremos sonoros deixando o centro livre para a apresentação da voz. Por fim, os espaços que sobram das frases dos instrumentos são preenchidos por Nelson Ângelo.

A canção ainda apresenta a participação vocal de Beto Guedes, sendo a única faixa cuja participação do músico se faz presente no disco, de forma oposta ao disco anterior, onde Beto teve grande participação e importantes contribuições para a construção sonora.

Quadro 14 – Detalhes de *Fazenda*.

Fazenda	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Água de beber Bica no quintal Sede de viver tudo E o esquecer era tão normal Que o tempo parava E a meninada Respirava o vento Até vir a noite E os velhos falavam Coisas dessa vida Eu era criança Hoje é você E no amanhã Nós Água de beber Bica no quintal Sede de viver tudo E o esquecer era tão normal Que o tempo parava Tinha sabiá, tinha laranjeira Tinha manga-rosa Tinha o sol da manhã E na despedida Tios na varanda Jipe na estrada E o coração lá.	Milton Nascimento (voz), Nelson Ângelo (viola e coro), Novelli (baixo, piano e coro), Toninho Horta (guitarra), Robertinho (bateria), Edison Machado (bateria solo), Beto Guedes (coro), Fernando Leporace (coro) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Onde mora o Cálix Bento

A segunda faixa que compõe o lado A do disco nos apresenta uma releitura, uma adaptação de uma canção típica de Folia de Reis, conforme consta na ficha técnica do disco, recolhida por Tavinho Moura na região norte do estado de Minas. Trata-se de uma canção com uma melodia e uma poesia simples com muitas repetições, características comuns às práticas musicais coletivas, pois permitem o rápido aprendizado e execução imediata de pessoas externas à prática.
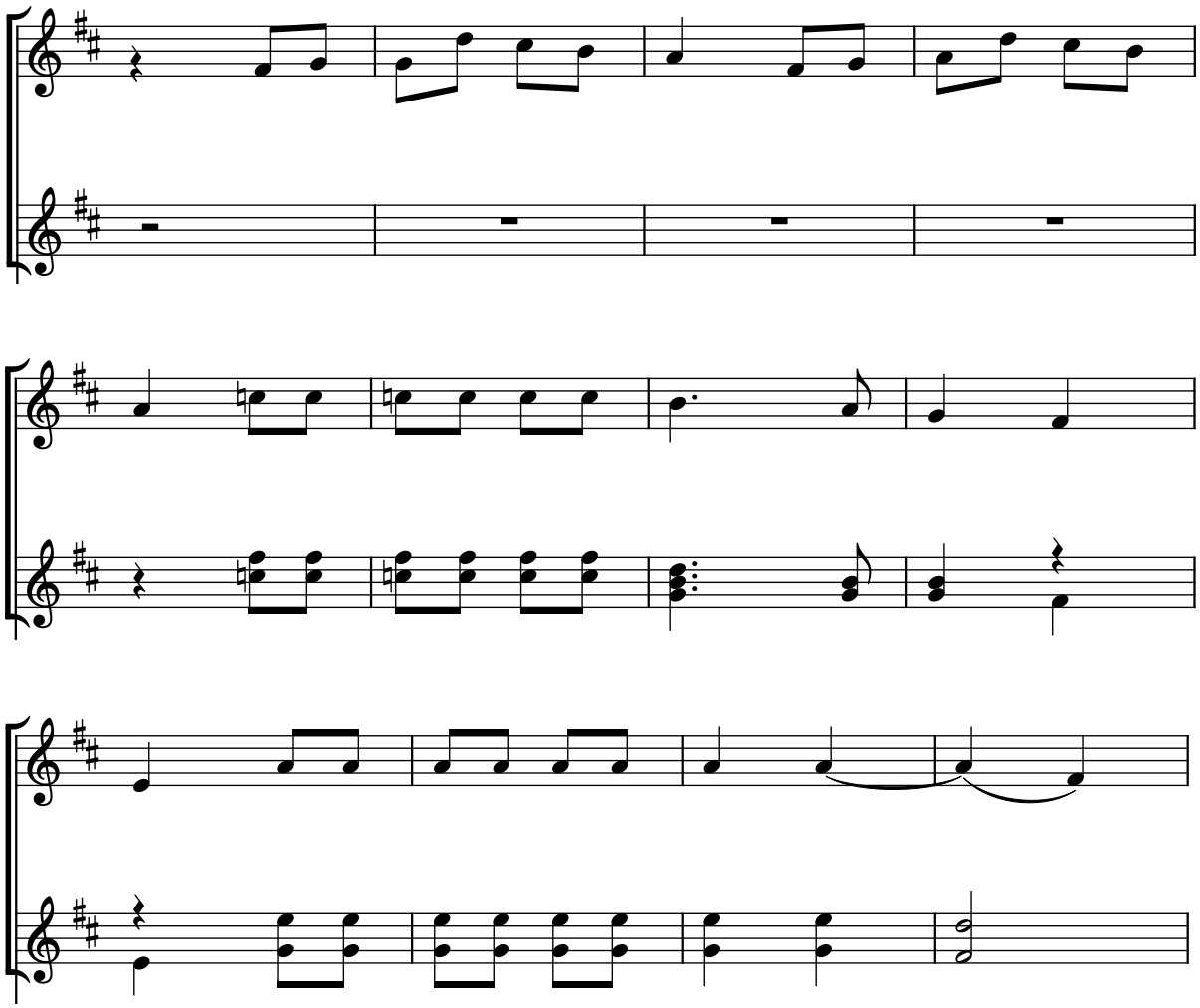
Sua estrutura poética se assemelha a outras canções presentes no disco que discutiremos em seguida, são quatro estrofes, cada uma possuindo quatro versos, cujos dois primeiros são uma repetição e os dois versos seguintes se ligam, diferenciando-se apenas pela interjeição “Oiá meu Deus” e sendo todas as estrofes finalizadas novamente com “oiá”.

Contudo, não se trata de uma reprodução fiel da que se faz tradicionalmente presente nas companhias de Folias de Reis, conforme nos demonstra o relato de Diniz (2017): “O arranjo de “Cálix bento” — para o qual também há baixo elétrico (Novelli), percussões (Toninho Horta e Robertinho Silva), violão (Tavinho Moura) e viola caipira (Nelson Ângelo) — é evidentemente bem mais *clean* se comparado com a experiência *in loco* de uma Folia de Reis” (DINIZ, 2017, p. 186).

As Folias de Reis são práticas comunitárias populares tradicionais da região de Minas Gerais, sendo consideradas, conforme já apresentado em capítulos anteriores, patrimônio histórico imaterial do estado de Minas Gerais pelo IEPHA-MG. A presença de uma adaptação de determinada prática no disco em questão é um forte indício de proximidade com símbolos característicos da identidade mineira, sobretudo a forma de apresentá-los e “reinventá-los” para se inserirem em uma lógica que não é a tradicional da prática, no caso o mercado fonográfico.

Embora trate-se de uma adaptação da manifestação tradicional, podemos observar que algumas características foram mantidas, ou mesmo aproximadas, em detrimento de outras. Dentre algumas características semelhantes que podemos encontrar se destacam o canto em diversas vozes, embora a característica marcante de terças paralelas nas canções das folias ao ser adaptada para o disco *Geraes* (1976) se apresente inicialmente em quartas aumentadas — intervalo dissonante — e posteriormente em quintas, com algumas passagens em terças.

Figura 51 – Trecho resumido das vozes de *Calix Bento*[20].



Fonte: Transcrição do fonograma.

A presença das terças paralelas, ainda que em poucas passagens, é característica fundamental para as canções presentes nas companhias de foliões. Sobre esse fato, a pesquisa desenvolvida por Suzel Reily (2002) com companhias de Folia de Reis traz significativa contribuição:

> Far from being merely an aesthetic preference among southeasterners, as some researchers have argued, parallel thirds have conceivably been so stable throughout the region precisely because this musical element provides a sonic means of reconciling the asymmetry of social relations with notions of essential human equality (REILY, 2002, p. 98)[21].

[20] Vale destacar que a primeira apresentação da canção é feita sem acompanhamento de coro, apenas com a voz solo de Milton Nascimento.

[21] Longe de ser apenas uma preferência estética entre os habitantes do sudeste, como alguns pesquisadores argumentaram, terças paralelas concebivelmente têm sido tão estáveis em toda a região precisamente porque este

Outro fator determinante que não encontramos presente na gravação de Milton Nascimento se encontra nas divisões das vozes. A pesquisa desenvolvida por Reily (2002) nos apresenta ao menos quatro vozes — podendo haver mais de acordo com o tamanho da companhia — com nomes e funções específicas, sendo elas: "Embaixador" (responsável por apresentar a melodia), "Ajudante" (apresenta a melodia junto ao Embaixador uma terça abaixo), "Contrato" (sua entrada aparece momento depois do início da melodia uma terça acima da voz do Embaixador), o Tala (responsável por apresentar uma nota final em uma região muito aguda em um intervalo de até uma décima segunda acima da voz do Contrato). Podem haver outras vozes desenvolvendo a mesma função de sobreposição de terças como o "Cacetero", o "Tipe" e o "Contra-Tipe" (REILY, 2002).

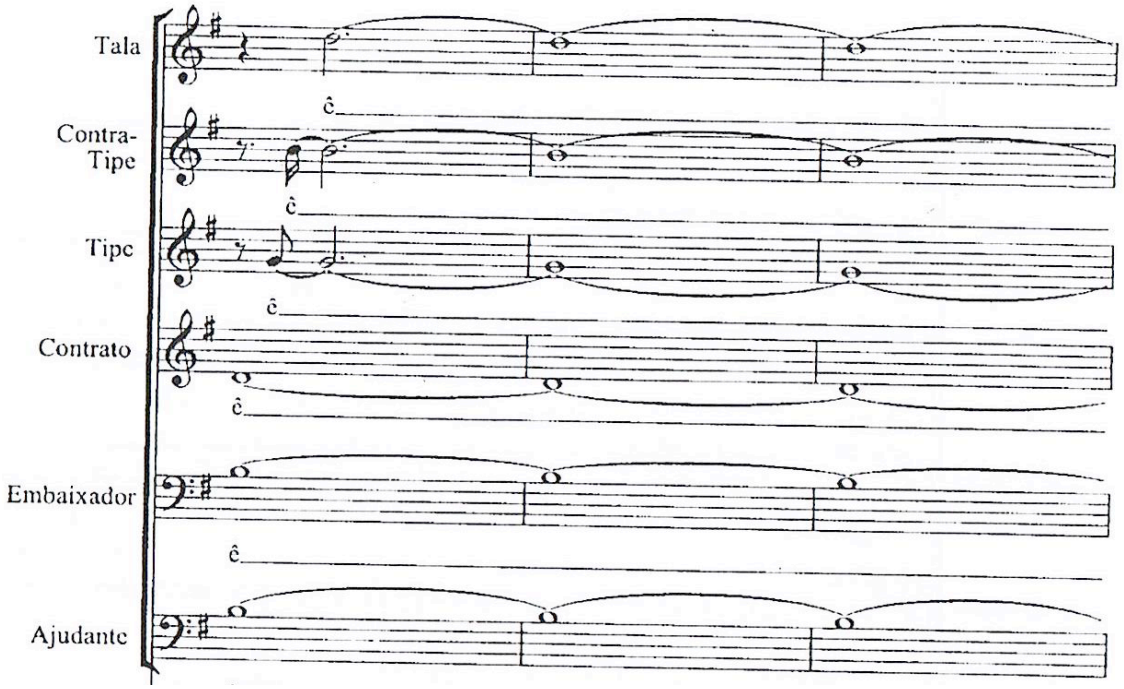
No que diz respeito à entrada das vozes, podemos notar de fato uma adaptação na gravação de Milton, embora na segunda repetição da canção os dois primeiros versos cantados pelo músico tenham sido sem acompanhamento do coro, este entrando apenas nos dois versos seguintes.

Quanto à instrumentação, podemos notar outra tentativa de aproximação da prática tradicional dos foliões; na transcrição apresentada por Reily (2002) podemos notar a presença de cavaquinho, violão, viola, pandeiro, triângulo, repique e caixa, embora seja comum aparecer outros instrumentos como acordeon, violino ou rabeca. A gravação de Milton apresenta violão, viola, baixo acústico, acordeon e percussão.
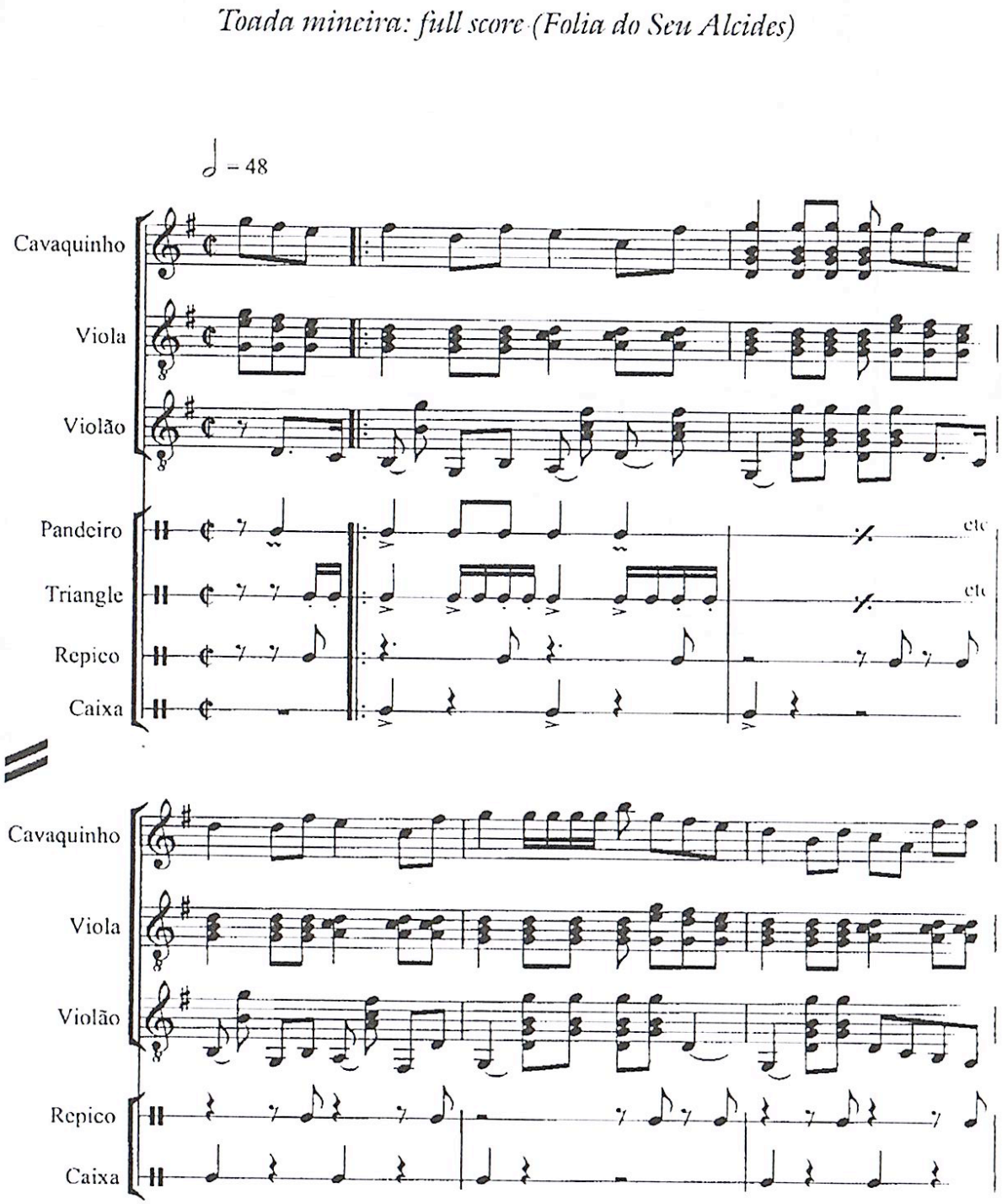
---

elemento musical fornece um meio sonoro de reconciliar a assimetria das relações sociais com noções de igualdade humana essencial.

Figura 52 – Trecho representativo das vozes presentes na Folia de Reis.



Fonte: REILY, 2002, p. 229.

Figura 53 – Trecho representativo dos instrumentos de uma Folia de Reis.



Fonte: REILY, 2002, p. 226.

A gravação de "*Calix Bento*" traz, contudo, uma característica fundamental das canções que fazem parte das Folias de Reis, a repetição. No fonograma a estrutura das quatro estrofes é apresentada duas vezes em um tempo de 3 minutos e 28 segundos, ou seja, embora

se deparassem com uma necessidade de produzir uma canção nos moldes comerciais, ainda se optou por incluir uma repetição das estrofes. Sobre a importância da repetição, Reily (2002) argumenta que:

> Like countless other genres of participatory music, the repertoire of the folia de reis is highly repetitive and adheres to a strict formal structure, features which allow participants to learn their parts with relative ease and enter the performance arena without requiring extensive prior training. Furthermore, the folia can accommodate people with varying levels of musical competence, from beginners to experienced musicians, creating spaces for anyone interested in participating (REILY, 2002, p. 112)[22].

Contudo, Vinicius Gueraldo (2017) traça uma outra relação com a prática do Congado mineiro, identificando semelhanças com a letra de uma cantiga presente na manifestação. O autor discorre sobre o mesmo "afastamento" da prática tradicional apresentado por Diniz (2017) e afirmado pelos exemplos apresentados do trabalho Reily (2002). Os versos apresentados por Gueraldo (2017) com base nos trabalhos de Leda Martins (1997) e Glaura Lucas (2002) são:

Ó Deus salve a casa santa
Aonde Deus fez a morada
Ó Deus salve a casa santa
Aonde Deus fez a morada
Aonde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada
Aonde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada

A proximidade dos versos pode se justificar pelo próprio trânsito de pessoas e trocas de vivências nas duas manifestações tradicionais do estado mineiro, conforme consta nos arquivos do patrimônio imaterial de Minas Gerais elaborados pelo IEPHA-MG. Contudo, Gueraldo (2017) nos chama a atenção para um outro fator interessante, segundo o autor:

[22] Como inúmeros outros gêneros de música participativa, o repertório da folia de reis é altamente repetitivo e segue uma estrita estrutura formal, características que permitem aos participantes aprender suas partes com relativa facilidade e entrar na arena de performance sem exigir um extenso treinamento prévio. Além disso, a folia pode acomodar pessoas com diversos níveis de competência musical, de iniciantes a músicos experientes, criando espaços para todos os interessados em participar.

> As pesquisas em torno do cantar da congada (e à isto podemos incluir diversas outras práticas e manifestações populares) revelam que não há tonalismo, em sentido estrito, no canto dos congadeiros, em especial na resposta do coro, cuja tendência é entoar as notas "desafinadamente", ou seja, para além das notas do sistema temperado (...) Já no fonograma de "Calix Bento", é justamente o *sistema temperado* que está na base do coros (...) Tenta-se recriar a prática social calcada no mito fundador do congado, logo sustentada pelo vínculo comunitário, no interior do mundo das mercadorias (GUERALDO, 2017, p. 123).

Conforme apresentado pelo autor, essa desafinação pode ser encontrada em diversas outras manifestações populares, e pôde, inclusive, ser apresentada na produção musical de Milton Nascimento, conforme apresentado anteriormente, construindo possível relação com práticas populares tradicionais de uma identidade coletiva, no caso a mineira.

Quadro 15 – Detalhes de *Calix Bento*.

Calix Bento	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
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 cálix bento Onde mora o cálix bento E a hóstia consagrada Oiá, meu Deus, e a hóstia consagrada, oiá De Jessé nasceu a vara De Jessé nasceu a vara E 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.	Milton Nascimento (voz), Tavinho Moura (violão e coro), Nelson Ângelo (viola e coro), Novelli (baixo acústico e coro), Dominguinhos (acordeon), Robertinho (percussão), Toninho Horta (percussão e coro), Francis Hime (coro) e Totô (coro).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como un diamante fino

A terceira faixa do disco vem para direcionar os ouvidos e olhares para um fazer musical até então um tanto negligenciado no cenário da musica popular brasileira. Algumas vezes podemos escutar que o Brasil esteve voltado para o fazer musical estrangeiro de países norte-americanos, europeus etc., mas se encontrava de costas para a América Latina. Milton já

apresenta indícios dessa proximidade em outras faixas, sobretudo as presentes no disco de 1972, como "*San Vicente*" e "*Dos cruces*", contudo essa relação se mostra mais presente no disco *Geraes*, (1976) e é "*Volver a los 17*", canção da cantora e compositora chilena Violeta Parra, que inicia essa ponte cultural.

Vinícius Gueraldo (2017) nos apresenta importantes informações, sobretudo sobre o gênero específico da canção e como tal se insere na prática tradicional, que muito interessa a nossas reflexões. Segundo o autor:

> 'Volver a los 17', canção da artista e militante chilena Violeta Parra, remete a uma defesa do sujeito campesino, pois aparentemente — segundo o encarte do disco *Las ultimas composiciones de Violeta Parra* (Warner Music Chile, 1966) — é uma *sirilla-cancion.* De acordo com Margot Loyola, a *sirilla* foi um gênero de dança típica de Chiloé, ilha ao sul do Chile, cuja origem remonta à Espanha do século XV e teve vigência social até aproximadamente a década de 1920: geralmente é uma dança de pares mistos (um homem com uma mulher) e soltos (os participantes dançam afastados um dos outros), com panos (...) a obra de Violeta Parra é tomada desde a *Nueva Cancion Chilena*: como uma ponte entre o mundo das tradições populares – muitas vezes esquecidas – e o novo contexto social no qual as canções são produzidas (GUERALDO, 2017, p. 54).

Podemos concluir que trata-se de uma prática popular muito mais presente na memória coletiva de determinado povo que, posteriormente, foi utilizada como ferramenta de mobilização e conscientização política frente a um cenário autoritário, semelhante ao que encontramos no Brasil na mesma época, o que nos permite refletir sobre sua escolha em específico para compor o disco.

Uma breve matéria, presente na plataforma digital do Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), sobre a *Nueva Canción Chilena*, nos traz mais algumas informações importantes para nossa reflexão:

> Na década de 1960, emergiu na América Latina um movimento musical baseado nas canções folclóricas da região, cujo repertório atentava para as questões sociais. Segundo o folheto "Cancionero de la Nueva Canción Chilena"(...) o "Movimento da Nova Canção Chilena" nasce na região de Las Peñas, na Bolívia, e no interior das universidades, fora do circuito tradicional de distribuição comercial. Ganha popularidade um pouco antes da vitória do Partido Unidade Popular, com Salvador Allende, em 1970. No início, o movimento era conhecido como "Neofolclor", por promover a renovação do folclore, mesclando elementos tradicionais com inovações musicais. Com a aceitação social, em julho de 1969, passou a ser conhecido como "Nueva Canción Chilena", quando então a vice-reitoria de Comunicações da Universidad Católica de Chile organizou o Primeiro Festival da Nueva Canción Chilena. Foram promovidos três festivais, sendo o terceiro em 1971, após a vitória de Salvador Allende (CEDEM, 2020).

Figura 54 – Capa do *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*.



Fonte: Coleção Asmob – Clandestinidade, Exílio e Resistência do CEDEM, 2020.

Posteriormente o movimento passou a se tornar uma importante ferramenta de resistência ao governo antidemocrático de Pinochet. Esse quadro, pintado sobretudo com a aproximação com as culturas populares tradicionais, mostra-se muito semelhante às Canções de Protesto, encabeçadas do Edu Lobo e Carlos Lyra, na década de 1960, e seus desdobramentos na música popular brasileira durante o período da ditadura militar.

Com base no que foi apresentado até agora, podemos argumentar que a presença de "*Volver a los 17*" no disco não é só uma aproximação com uma cultura estrangeira e sim uma cultura que, embora diferente, é também semelhante nas lutas, na opressão, na exploração e na resistência. O paralelo com uma prática tradicional chilena é também uma relação das práticas tradicionais populares, podendo ser características de Minas Gerais ou não, frente a um cenário similar proporcionado por um governo autoritário e antidemocrático. Essa posição de resistência é reafirmada nas faixas seguintes do disco, com as canções "*Menino*" e "*O que será (À flor da pele)*".

No que diz respeito à sonoridade apresenta um constante diálogo, não apenas entre os cantores Mercedes Sosa e Milton Nascimento, mas, também, pelos músicos Luiz Gonsalez Carpena e Oscar Perez, que mantêm um diálogo constante entre os violões. Esse diálogo se torna evidente devido à pouca instrumentação presente na gravação, sendo apenas cinco músicos divididos em violão, voz e baixo acústico. Sobre esse diálogo, Gueraldo (2017) afirma que:

> O ritmo só ganha sua forma final na junção das partes executadas por cada um. Vale destacar que a técnica de gravação utilizada favorece esse destaque dado ao diálogo, pois cada violão aparece inteiramente deslocado para um canal, o principal, por perpassar todo o fonograma, se situa exclusivamente em (L), ao passo que o segundo (...) está totalmente presente em (R) (GUERALDO, 2017, p. 128).

Podemos ainda observar um cruzamento das vozes, sendo que a voz de Milton se encontra em uma região mais aguda em relação à de Mercedes Sosa, que se encontra em uma região mais grave. Além disso, a voz de Milton se mostra mais livre e solta do que a voz de Mercedes.

Quadro 16 – Detalhes de *Volver a los 17*.

Volver a los 17	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Volver a los 17 Después de vivir un siglo Es como descifrar signos Sin ser sabio competente Volver a ser de repente Tan frágil como un segundo Volver a sentir profundo Como un niño frente a Dios Eso es lo que siento yo En este estante fecundo Se va enredando enredando Como en el muro la hiedra Y va brotando, brotando Como el musguito en la piedra Como el musguito en la piedra Ay si si si… Mi paso retrocedido Cuando el de ustedes avanza El arco de las alianzas Ha penetrado en mi nido Con todo su colorido Se ha paseado por mis venas Y hasta la dura cadena Con que nos ata el destino Es como un diamante fino Que alumbra mi alma serena Lo que puede el sentimiento No lo ha podido el saber Ni el mas claro proceder Ni el mas ancho pensamiento Todo lo cambia al momento Cual mago condescendiente Nos aleja dulcemente De rencores y violencias Solo el amor con su ciencia Nos vuelve tan inocentes El amor es torbellino De pureza original Hasta el feroz animal	Mercedes Sosa (voz), Milton Nascimento (voz), Luiz Gonsalez Carpena (violão), Oscar Perez (violão) e Novelli (baixo acústico).

Susurra su dulce trino Detiene a los peregrinos Libera a los prisioneros El amor con sus esmeros Al viejo lo vuelve niño Y al malo solo el cariño Lo vuelve puro y sincero De par en par la ventana Se abrió como por encanto Y entro el amor con su manto Como una tibia mañana Y al son de su bella diana Hizo brotar al jazmín Volando cual serafín Al cielo le puso aretes Y mis anos en 17 Los convirtió el querubín.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nas profundezas do corte

Conforme mencionado na análise da canção anterior, as duas próximas faixas que seguem possuem um caráter de protesto muito forte sobre a ditadura militar que se estendia para o décimo segundo ano desde o golpe em 1º de abril de 1964. Sobre a temática presente na canção, Márcio Borges apresenta o seguinte relato:

> "Menino" (Milton e Ronaldo Bastos) (...) homenageava Edson Luís, secundarista assassinado pela polícia militar, em março de 1968, no restaurante "Calabouço", no Rio de Janeiro, onde estudantes estavam reunidos para manifestar por melhores condições de alimentação. O caso, bastante conhecido, gerou enorme comoção nacional. Márcio Borges conta que "essa música ficou guardada durante anos, só para nosso consumo interno. O tema era doloroso demais e nenhum de nós queria parecer oportunista (BORGES, 2011, p. 191-192 apud DINIZ, 2017, p. 45).

Movida por tal sentimento, a canção só apareceria primeiro em 1976, como quarta faixa do disco *Geraes*. Ainda sobre a temática presente na poesia da canção, Gueraldo (2017) reconhece que "(...) uma união é proposta frente a um inimigo estabelecido, os assassinos. Reconhece-se, desse modo, que uma coexistência generalizada não é possível e, ao mesmo tempo, propõe-se uma união para os indignados" (GUERALDO, 2017, p. 131–132).

Dessa forma, o grito final se mostra como uma grande expressão de dor e compadecimento do fato, ao mesmo tempo que as frases que o antecedem convidam o ouvinte para uma identificação e se levantar frente à opressão e brutalidade presentes no

acontecimento narrado. Sobre este fato Diniz (2017) afirma que: "Nesse registro, Milton, após proferir o verso 'Quem grita vive contigo!', articula uma série de gritos sobre a melodia, na clara intenção de dizer que não compactuava com a morte de Edson Luís, mesmo que, para isso, tenha sido preciso 'calar' por oito anos" (DINIZ, 2017, p. 45).

No que tange à sonoridade construída na canção, a presença de efeitos de guitarra elétrica utilizados por Toninho Horta e Nelson Ângelo contrastam a sonoridade apresentada até então no disco, com exceção talvez do acorde inicial do disco, fruto de uma colagem do disco anterior, conforme apresentado.

A voz de Milton é apresentada durante a canção em uma região média, subindo lentamente em direção a uma região aguda até o final da segunda estrofe, onde podemos escutar uma frase empregada pela guitarra similar à de uma relógio junto da frase "Relógio no chão da praça / Batendo, avisando a hora". Esse subir lento da melodia cria uma sensação de tensão no ouvinte, que condiz completamente com a temática apresentada pelo texto. No verso seguinte, a voz de Milton retorna para uma região média até o pronunciar da frase estopim para o grito do cantor, "Quem grita vive contigo"; podemos notar como essa frase se opõe completamente à frase que inicia a canção "Quem cala sobre teu corpo". Além disso, podemos perceber a forma contida com que os instrumentos são apresentados ao longo da gravação, o uso de frases que se relacionam muito mais, talvez, com o texto do que com um ritmo específico, nesse ponto o estopim do grito é o mesmo da instrumentação, provocando uma explosão sonora contida por oito anos em 1'40" de fonograma. Sobre isso, a análise de Gueraldo (2017) argumenta de forma semelhante:

> Os aspectos musicais colocam o ponto de vista da obra do lado dos que se manifestam. Principalmente pelo grito-vocalize que segue ao final do canto, no qual há um aumento da intensidade sonora (do "volume"): o violão no canal direito (R) torna-se muito mais percussivo, as guitarras e o órgão (L) realizam frases mais incisivas, a bateria, restrita a poucos comentários durante o fonograma, começa a realizar solos mais frequentes (GUERALDO, 2017, p. 130).

Quadro 17 – Detalhes de *Menino*.

Menino	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Quem cala sobre teu corpo Consente na tua morte Talhada a ferro e fogo Nas profundezas do corte	Milton Nascimento (violão e voz), Nelson Ângelo (guitarra), Novelli (baixo acústico), Toninho Horta (guitarra), Robertinho (bateria) e João Donato (órgão).

Que a bala riscou no peito Quem cala morre contigo Mais morto que estás agora Relógio no chão da praça Batendo, avisando a hora Que a raiva traçou no tempo No incêndio repetindo O brilho do teu cabelo Quem grita vive contigo.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Está na natureza, será que será

A canção que dá sequência a "*Menino*" dá também continuidade ao posicionamento crítico com alto teor de protesto contra o regime militar em vigor na época.

A letra da poesia é de autoria de Chico Buarque, que também divide o canto com Milton, de forma semelhante ao fonograma em parceria com Mercedes Sosa. Sua poesia, que se estende por três estrofes de doze versos cada — segundo organização poética presente no encarte do disco — sugere uma espécie de charada, evidenciada através de repetições contínuas de perguntas com "o que será" no começo de cada estrofe e uma série de descrições que nos indicam uma possível resposta não apresentada pelo poema.

A letra do poema, entretanto, possui até três versões, uma delas se encontra presente no disco *Meus caros amigos*, de Chico Buarque, lançado no ano de 1976 pela gravadora Philips, também com a parceria de Milton Nascimento. Contudo, na versão do álbum de Chico a canção recebe o titulo de "*O que será (A flor da terra)*", o ritmo é muito mais marcado e semelhante a um samba e a conversa entre os cantores se divide de forma menos rígida, com pequenas aparições ao longo da canção.

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997):

> Feita para o filme "Dona Flor e Seus Dois Maridos", a canção "O Que Será" tem três versões, que marcam passagens diferentes da trama: "Abertura", "À Flor da Pele" e "À Flor da Terra". Cantada no filme por Simone, a versão "À Flor da Terra" (três estrofes de doze versos) alcançaria grande sucesso na gravação de Chico Buarque e Milton Nascimento, que abre o elepê Meus caros amigos, um dueto, aliás, que aconteceu por mero acaso. Chico estava na gravadora ensaiando a canção com Francis Hime, quando Milton, de passagem pelo estúdio, ouviu e gostou. Daí surgiu o convite para a gravação, depois retribuído com a participação de Chico num disco

de Milton, cantando com ele "À Flor da Pele" (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1997 apud BUARQUE[23]).

Quadro 18 – Detalhes de *O que será (A flor da terra)*.

O que será (A flor da terra)	
Letra[24]	**Músicos / Instrumentação**[25]
O que será que será Que andam suspirando pelas alcovas Que andam sussurrando em versos e trovas Que andam combinando no breu das tocas Que anda nas cabeças, anda nas bocas Que andam acendendo velas nos becos Que estão falando alto pelos botecos Que gritam nos mercados, que com certeza Está na natureza, será que será O que não tem certeza, nem nunca terá O que não tem conserto, nem nunca terá O que não tem tamanho O que será que será Que vive nas ideias desses amantes Que cantam os poetas mais delirantes Que juram os profetas embriagados Que está na romaria dos mutilados Que está na fantasia dos infelizes Que está no dia a dia das meretrizes No plano dos bandidos, dos desvalidos Em todos os sentidos, será que será O que não tem decência, nem nunca terá O que não tem censura, nem nunca terá O que não faz sentido O que será que será Que todos os avisos não vão evitar Porque todos os risos vão desafiar Porque todos os sinos irão repicar Porque todos os hinos irão consagrar E todos os meninos vão desembestar E todos os destinos irão se encontrar E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá Olhando aquele inferno, vai abençoar O que não tem governo, nem nunca terá O que não tem vergonha, nem nunca terá O que não tem juízo	Chico Buarque (voz), Milton Nascimento (voz), Francis Hime (piano), Artur Verocai (violão), Luisão (baixo), Elber Berlack (bateria), Auro (percussão), Ariovaldo (percussão), Hermes (percussão), Jorginho (flauta), Celso (flauta), Franlin (flauta), Sarah (trompa), Toninho (trompa), Zé Bodega (clarinete), Formiga (trompete), Darcy (trompete), Hamilton (trompete), Maciel (trombone), João Luis (trombone), Manuel (trombone), Luis Andrade (saxofone tenor), Jorginho (saxofone alto) e cordas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

[23] Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_flordate.htm. Acesso em: 12 de dezembro de 2021.
[24] Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/flordate_76.htm. Acesso em: 12 de dezembro de 2021.
[25] Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/discos/ft_carosamigos.htm. Acesso em: 12 de dezembro de 2021.

Figura 55 – Capa do disco Meus caros amigos.



Fonte: jobim.org. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

Retornando à versão presente no disco sobre o qual dedicamos nossa análise, podemos perceber a voz de ambos os cantores situada bem à frente dos demais instrumentos. O vocalize de Milton, que introduz, de forma improvisada, a canção, mostra-se semelhante a um lamento, em total referência à sonoridade construída e à poesia apresentada. Somada a essa construção sonora, podemos perceber o violão de Milton e Nelson Ângelo exercendo função de solista ao fundo.

Gueraldo (2017) contribui mais uma vez com nossa análise ao se debruçar sobre as modulações presentes na canção e sua relação com uma estrutura relativamente simples e repetitiva da canção:

> No caso de "O que será (à flor da pele)", as modulações, em um total de quatro, apresentam essencialmente a mesma passagem musical: cada estrofe se realiza em uma tonalidade (Gm para a primeira estrofe, Dm para segunda e Em para a última) e o interlúdio do trompete em outra (Bm) (...) estabelece-se uma variação dentro da fixez (sic), o sujeito individual e o sujeito coletivo são esses dois polos, os dois regimes que não se tornam um, mas que existem sem o outro (GUERALDO, 2017, p. 133-135).

Uma última reflexão sobre o conteúdo apresentado tanto em "*O que será (À flor da pele)*" e a faixa anterior "*Menino*", assim como demais canções de cunho político, protesto e resistência, faz-se oportuna ao levarmos em consideração o relato apresentado por Márcio Borges, presente no início do capítulo, sobre o que era, para o autor, representar Minas Gerais em suas letras e canções. O autor estabelece relação direta com o episódio da Inconfidência, um marco de resistência, liberdade e rebeldia na história brasileira. Essa identificação por parte do poeta com a resistência e a busca por liberdade, atribuídas a características mineiras,

seria, talvez, um fator de mineiridade presente nas canções e no repertorio como um todo de Milton Nascimento e demais artistas que compunham o Clube da Esquina.

Quadro 19 – Detalhes de *O que será (A flor da terra)*.

O que será (À flor da pele)	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
O que será que me dá Que me bole por dentro, será que me dá Que brota à flor da pele, será que me dá E que me sobe às faces e me faz corar E que me salta aos olhos a me atraiçoar E que me aperta o peito e me faz confessar O que não tem mais jeito de dissimular E que nem é direito ninguém recusar E que me faz mendigo, me faz suplicar O que não tem medida, nem nunca terá O que não tem remédio, nem nunca terá O que não tem receita O que será que será Que dá dentro da gente e não devia Que desacata a gente, que é revelia Que é feito uma aguardente que não sacia Que é feito estar doente de uma folia Que nem dez mandamentos vão conciliar Nem todos os unguentos vão aliviar Nem todos os quebrantos, toda alquimia Que nem todos os santos, será que será O que não tem descanso, nem nunca terá O que não tem cansaço, nem nunca terá O que não tem limite O que será que me dá Que me queima por dentro, será que me dá Que me perturba o sono, será que me dá Que todos os tremores me vêm agitar Que todos os ardores me vêm atiçar Que todos os suores me vêm encharcar Que todos os meus nervos estão a rogar Que todos os meus órgãos estão a clamar E uma aflição medonha me faz implorar O que não tem vergonha, nem nunca terá O que não tem governo, nem nunca terá O que não tem juízo.	Francis Hime (piano), Nelson Ângelo (violão), Robertinho (bateria), Novelli (baixo acústico), Milton Nascimento (violão e voz), Chico Buarque (voz) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Barro, pedra, pó e nunca mais

A canção que encerra o lado A do disco traz em seu nome uma referência direta a uma prática de locomoção, transporte e trabalho característica do ambiente rural, sobretudo de Minas Gerais, o carro de boi.

Sobre a presença e a importância do boi para o desenvolvimento agrário e a manutenção da vida rural no Brasil, Gilberto Freyre (2004) afirma que: "O aliado do escravo africano no trabalho agrícola, na rotina da lavoura de cana, na própria indústria do açúcar, foi o boi; e esses dois — o negro e o boi — é que formaram o alicerce da civilização do açúcar"(FREYRE, 2004, p. 104). O autor ainda apresenta as considerações expressas por José Silvestre Rebelo presentes em sua *Memoria sobre a cultura da canna e elaboração do assucar*:

> (...) o boi nutre-se de capim, e não he delicado na escolha; não precisa de ração; agradece ao homem o cuidado que com elle tem, com paço vagaroso mas certo; trabalha dando provas do seu brutal agradecimento; quando os anos o inutilizam vai servir de nutrição, qualidade que os outros não tem (...) (REBELO, 1833 apud FREYRE, 2004, p. 105).

A canção de autoria do carioca Maurício Tapajós e do mineiro Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) foi primeiramente gravada no ano de 1963 e se mostra presente no álbum do grupo vocal *Os Cariocas*, de 1964.

Figura 56 – Capa do disco de Os Cariocas de 1964.
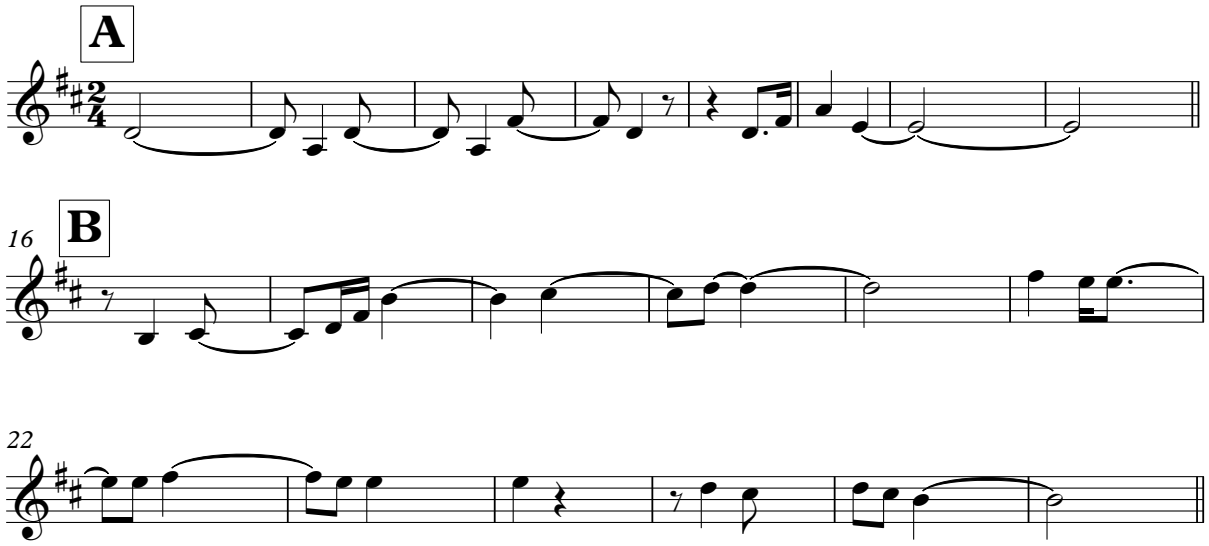


Fonte: discogs.com. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

A letra nos apresenta um sentimento de desbravamento, viagem e exploração, temática que podemos encontrar muito presente nas canções do disco de 1972, sobretudo nos fonogramas "*Tudo que você podia ser*", "*Cais*", "*Nuvem Cigana*" e outras. Esse sentimento é

direcionado a um ambiente interiorano, onde segundo o texto da canção o autor encontrará apenas “barro, pedra e pó”, uma possível alusão ao interior do território nacional, visto que a exploração e urbanização brasileira se iniciaram pelas regiões litorâneas, um cenário então que dialogaria com o sertão ou o cerrado.

A estrutura melódica da canção, semelhante às outras faixas apresentadas até agora, é relativamente simples, com repetições que apresentam sempre pequenas diferenças e alterações, semelhante às práticas populares tradicionais, conforme foi apresentado em análises anteriores. Contudo, para fins de clareza na exposição das ideias, poderíamos resumir a estrutura melódica e seus respetivos momentos na seguinte forma:
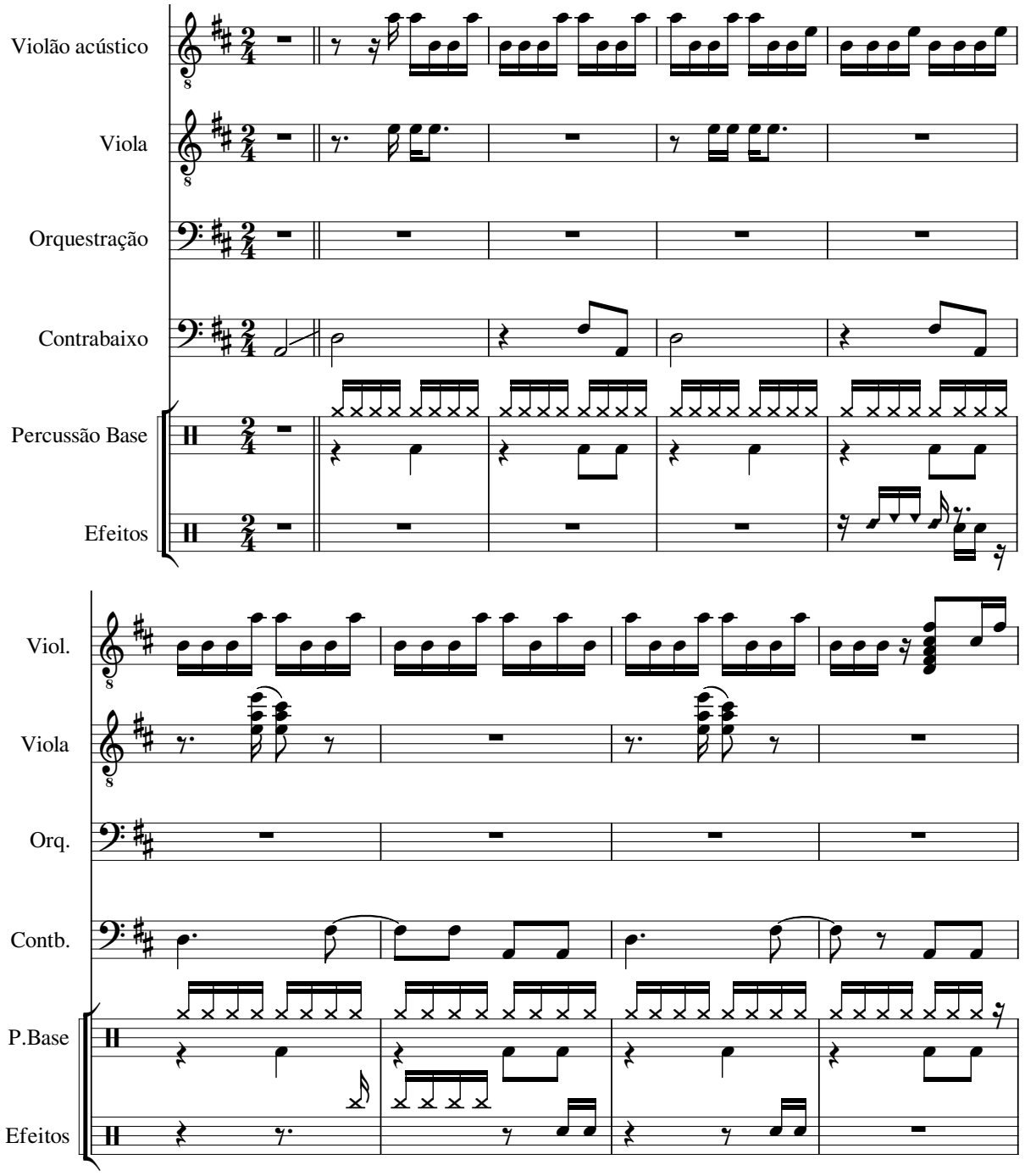
Figura 57 – Redução da melodia cifrada de *Carro de Boi*.



Fonte: Transcrição do fonograma.

A sonoridade construída no fonograma remete a uma imagem semelhante ao movimento realizado pelas características rodas do carro de boi. Um movimento circular constante com algumas irregularidades, resultantes de um cenário com solo irregular (“estrada de terra”) ou mesmo de uma pequena diferença de tamanho das rodas. Esse movimento é apresentado na faixa através das linhas construídas pelo violão, viola e baixo acústico. Essa sonoridade ganha mais força quando somada à percussão, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Figura 58 – Trecho instrumental inicial de *Carro de boi*.
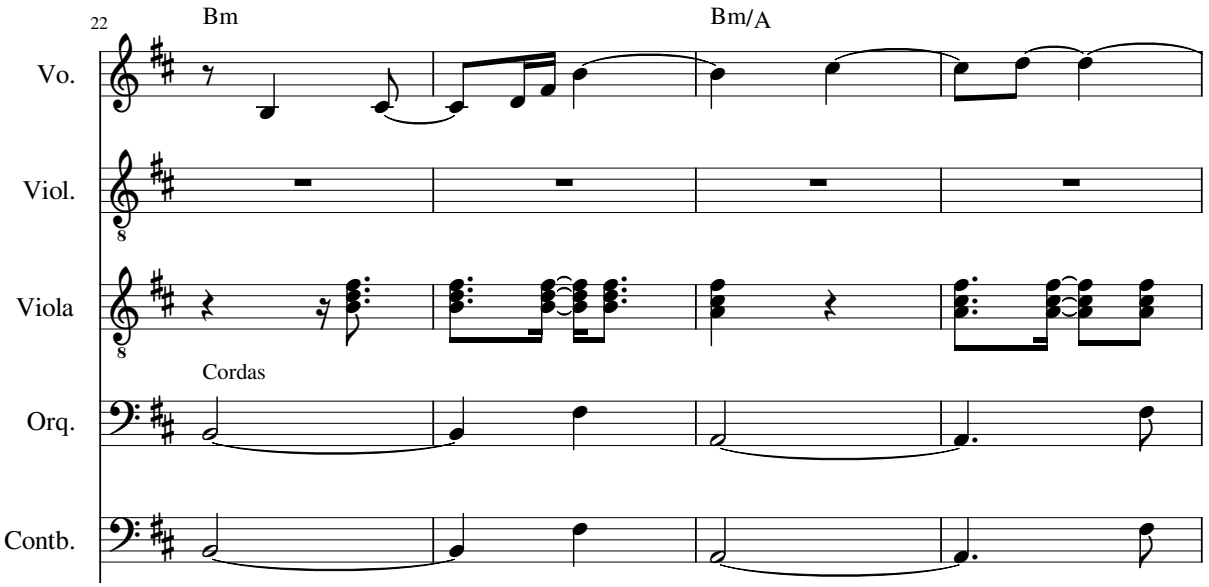


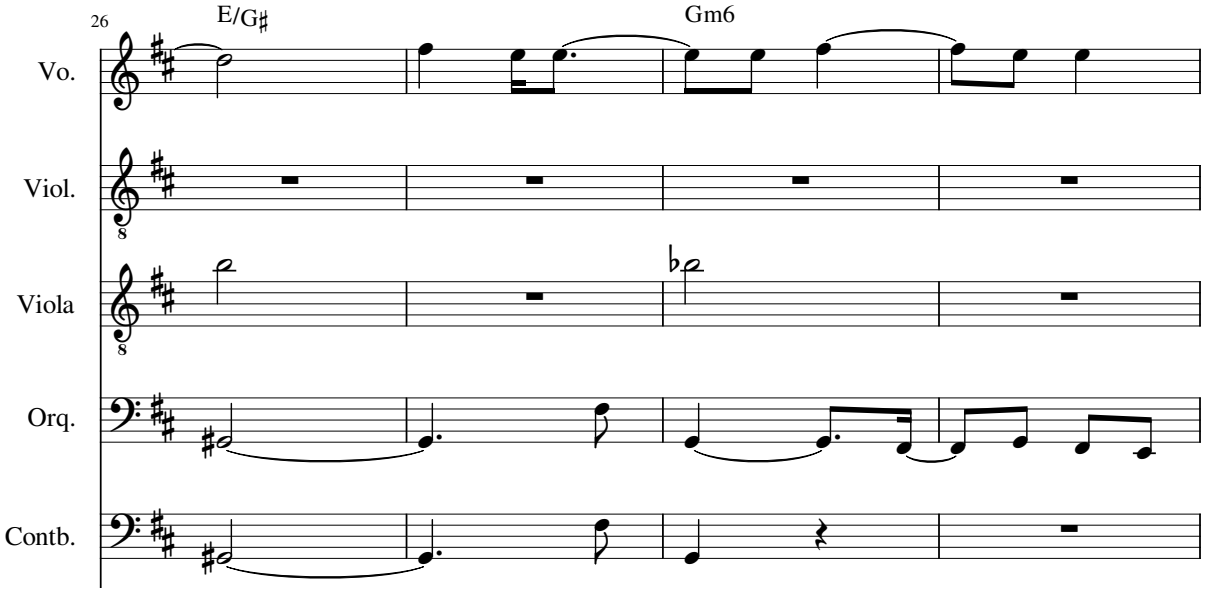
Fonte: Transcrição do fonograma.

Podemos observar na linha do violão a presença de notas pedais, sobretudo nos compassos iniciais pelas notas Lá, Si e Mi, seus ataques na região aguda seguem um padrão irregular, ora nos quartos e primeiros tempos, em outro momento apenas nos quartos tempos, retornando sempre para o Si, gerando um movimento circular que aqui podemos associar ao movimento da roda. Já as frases apresentadas em pontos estratégicos pela viola poderiam nos remeter a possíveis rangidos e ruídos proporcionados pelo girar da roda. Por fim, a linha do baixo acústico, com grandes saltos melódicos pode nos remeter a uma imagem também circular, por ser um motivo que se repete, porém reforçando a circularidade irregular.

Um fator interessante se faz presente na linha apresentada pelas cordas e baixo acústico, aproximadamente aos 0’37”, quando esta deixa mais clara a sua presença na canção. O que podemos ouvir com atenção no início da parte B da canção é uma referência direta, senão uma citação, da parte B da canção “*Cais*”, segunda faixa do disco *Clube da Esquina* de 1972. Sua semelhança poética com a canção “*Carro de boi*” já foi brevemente apresentada anteriormente.

Figura 59 – Trecho da parte B de *Carro de boi*.





Fonte: Transcrição do fonograma.
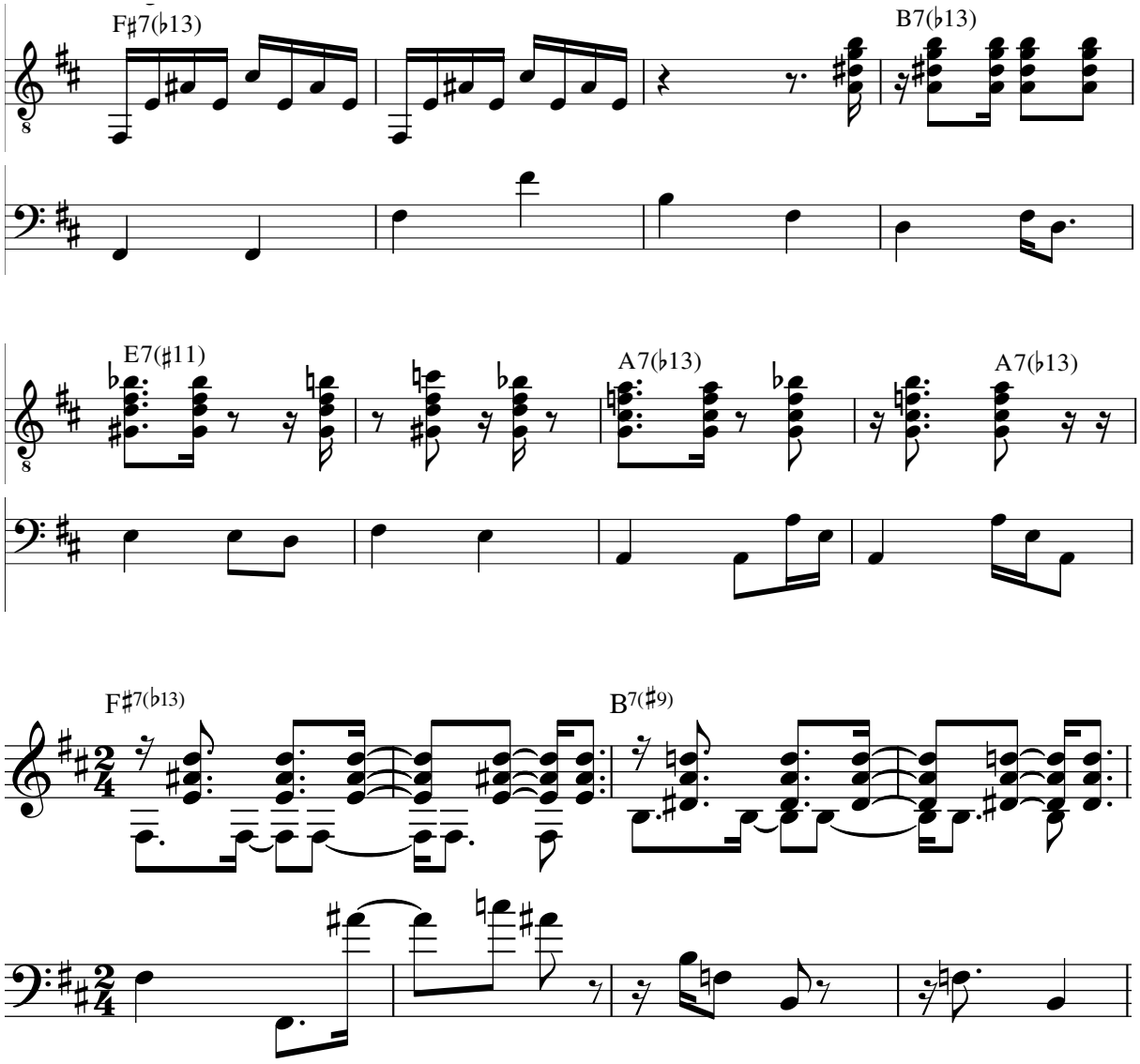
Sobre a forma estrutural da canção, Gueraldo (2017) nos apresenta importante análise sobre o contraste presente na sonoridade de cada parte. Segundo o autor:

> Para além das relações melódico-harmônicas, que de fato atuam nesse sentido, o que marca a diferença entre as partes é a mudança do clima sonoro: a primeira parte tende a apresentar uma pulsação mais marcada, enquanto a segunda, mais solta, conta com uma presença maior da orquestra (GUERALDO, 2017, p. 136).

Podemos perceber a presença orquestral cada vez mais presente no fonograma, ganhando movimentação rítmica e uma maior riqueza de sonoridades e timbres, desaparecendo nas estrofes finais da canção e retornando em glissando apenas após a apresentação da última frase do texto.

Por último, mostra-se notável, mais uma vez, o uso percussivo do violão nos versos finais da canção, somado aos grandes saltos melódicos presentes na linha do baixo acústico, o que acaba trazendo um maior movimento para a canção, que até então mantinha o andamento cíclico e vagaroso característico de um carro de boi.

Figura 60 – Trecho com variação rítmico e intervalar do violão e baixo.



Fonte: Transcrição do fonograma.

Quadro 20 – Detalhes de *Carro de Boi*.

Carro de Boi	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Que vontade eu tenho de sair Num carro de boi ir por aí Estrada de terra que só me leva Só me leva Nunca mais me traz Que vontade de não mais voltar Quanta coisa que vou conhecer Pés no chão E os olhos vão procurar Onde foi que eu me perdi Num carro de boi ir por aí Ir numa viagem que só traz Barro, pedra, pó e nunca mais.	Milton Nascimento (violão e voz), Nelson Ângelo (viola), Novelli (baixo acústico), Chico Batera (percussão), Robertinho (percussão), Luiz Alves (percussão) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Caldeira

Virando o disco, dando início ao lado B, deparamo-nos com uma "canção instrumental"; coloco em tais palavras pois, conforme já claramente apresentado por Milton no álbum de 1973, *Milagre dos Peixes*, é perfeitamente possível se transmitir uma informação por meio de uma estrutura musical de canção, mesmo sem um texto propriamente dito.

Segundo Diniz (2017), o disco *Geraes* foi onde "Milton consolidou o seu diálogo com a música e com músicos da América Latina" (DINIZ, 2017, p. 184) e esse diálogo, anteriormente introduzido por "*Volver a los 17*", intensifica-se com a faixa "*Caldeira*", em parceria com o grupo de músicos chilenos, *Água*, abrindo o segundo lado do disco. Podemos nos colocar em um cenário imaginário onde um ouvinte, ao virar o lado do disco pela primeira vez, se depara com uma porta para a música latino-americana, sobretudo uma sonoridade andina, o que pode justificar a organização dessa faixa específica em relação às demais.

A autora ainda traça importante relação entre a imagem geográfica característica de Minas, organizada e apresentada em forma de desenho ilustrando a capa do disco, e a imagem geográfica característica da América Latina, sobretudo a região dos Andes, deixando por último uma questão que vai ao encontro de nossa reflexão e muito nos interessa. Segundo a autora:

> Milton falou de seu interesse pela música latino-americana, dizendo que, nos primeiros discos, "cantava muito por intuição. Mas quando fui ao México, e [quando] andei de ônibus pela Venezuela, senti que Minas tem a ver mesmo com latinidade, nas paisagens, tipos humanos...". O desenho estampado na capa do LP *Geraes* — uma montanha, um sol escaldante e um trenzinho em movimento; desenho concebido pelo próprio Milton — ia ao encontro da paisagem e do imaginário cultural mineiro, mas ia também ao encontro, certamente, da paisagem e do imaginário cultural latino-americano. Cogito uma hipótese que deixo, entretanto, em aberto: o popular latino-americano, em Milton Nascimento, passaria quase que impreterivelmente pelos rincões das Minas Gerais (DINIZ, 2017, p. 185).

Com base nisso, complementamos o questionamento de Diniz (2017) com uma proximidade, sobretudo a partir das escolhas das práticas músicas tradicionais latino-americanas para compor o disco, das manifestações populares Andinas e das tradicionais brasileiras, ou até mesmo das de Minas Gerais. Sobre isso, dando continuidade na análise da faixa "*Caldeira*", Gueraldo (2017) identifica uma possível referência em relação ao gênero latino-americano com o qual o fonograma se relaciona.

> (...) tentamos investigar a qual manifestação estética dos Andes a composição se referencia: trata-se, provavelmente, de uma *guabina*, cujo padrão rítmico, ao menos se tomarmos como referência duas gravações reconhecidas como pertencentes ao estilo, "Gabina nº 2" e "Veleñita", ambas do compositor e um dos grandes nomes do *tiple*, Pacho Benavides (GUERALDO, 2017, p. 137).
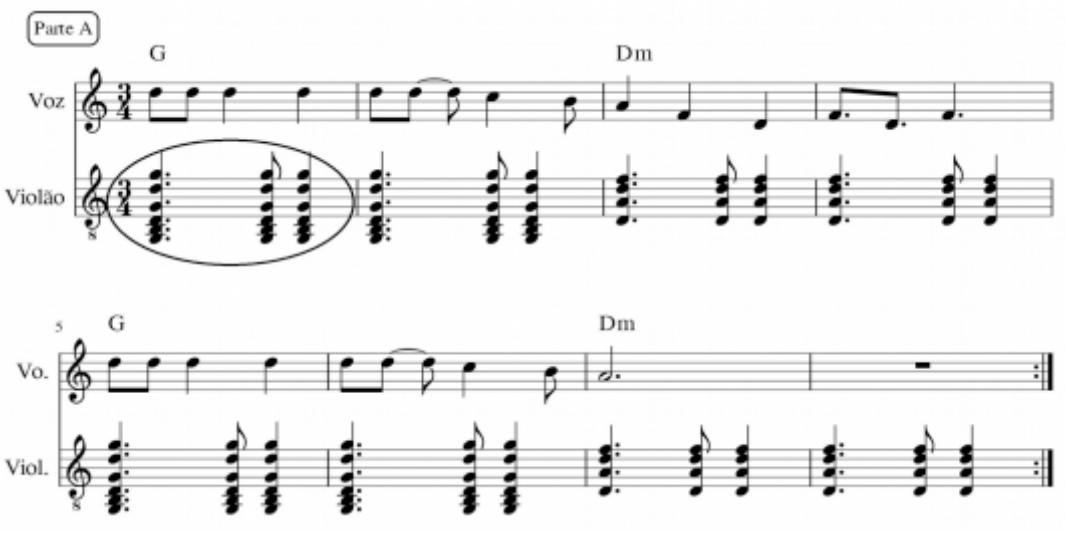
O autor utiliza como base para essa aproximação a célula rítmica característica da *Guabina* e identifica a presença de célula semelhante na linha do violão na gravação.

Figura 61 – Célula rítmica característica da *Guabina.*



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 137.

Figura 62 – Trecho de *Caldeira* com destaque para o acompanhamento do violão.
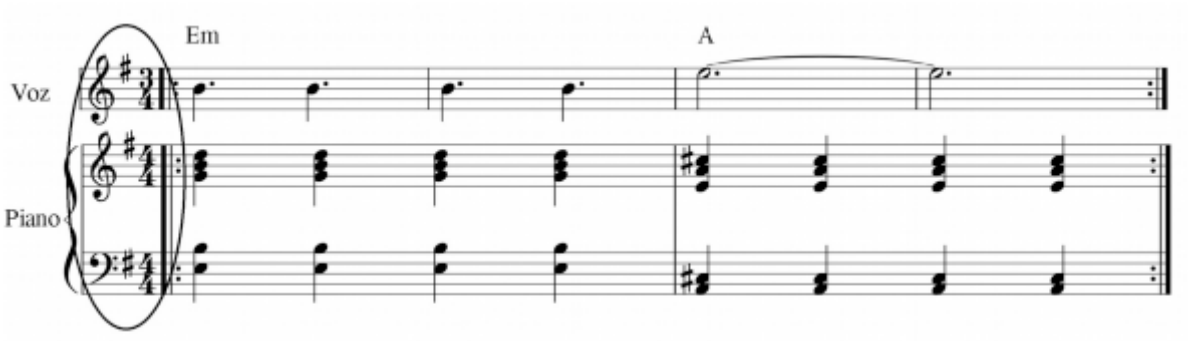


Fonte: GUERALDO, 2017, p. 138.

Gueraldo (2017) contextualiza brevemente o gênero relacionando-o com outros gêneros populares e tradicionais na Colômbia, chamando atenção para a presença de um instrumento típico na prática que se faz presente na gravação.

> *La Guabina* é uma dança típica da região Bouyacá, localizada no centro da Colômbia. Apesar de não ser tão popular quando o *bambuco* (...) é ao lado do *Pasillo*, do *Joropo*, da *Cumbia*, da *Danza* uma das grandes manifestações ditas como "tradicionais" (...) "Caldera" é a única faixa que conta com o *tiple* em sua instrumentação, que conforme Jamir Espinal é um dos principais instrumentos da *Guabina* (GUERALDO, 2017, p. 138).

A faixa busca representar a prática quase que fiel à vivência tradicional, contudo algumas intervenções apresentadas por Milton no piano acabam criando uma polirritmia e trazendo movimento para a gravação, que por si só já se mostrava com um caráter festivo. Sobre isso, o exemplo apresentado por Gueraldo (2017) ilustra muito bem:

Figura 63 – Trecho exemplificando a polirritmia presente em *Caldeira.*



Fonte: GUERALDO, 2017, p. 21.

A relação de "*Caldeira*" com a faixa seguinte é muito direta, tanto pela participação da maioria dos integrantes do *Grupo Água* quanto pela continuidade da frase apresentada por Nano Stuven na flauta, que acaba desenvolvendo uma função de elo para a canção seguinte e, sobretudo, para o assunto que será abordado na canção.

Figura 64 – Integrantes do Grupo Água.



Fonte: aguahistorico.blogspot.com. Acesso em: 03 de dezembro de 2021.

Quadro 21 – Detalhes de *Caldeira*.

Caldeira	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
	Nelson Arraya (violão e percussão), Oscar Perez (tiple), Polo Cabrera (charango e percussão), Nano Stuven (flauta), Milton Nascimento (piano e voz), Novelli (baixo), Chico Batera (percussão) e Grupo Água (voz).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Já não queimam meu coração

Podemos pensar em "*Promessas do Sol*", de fato, como uma continuidade da faixa anterior, "*Caldeira*", embora a sonoridade festiva se transmute para uma mais densa. A música continua o diálogo com as tradições e práticas latino-americanas, contudo sua poesia deixa mais explícito um fato social em comum que reforça ainda mais a relação Brasil-América Latina. A letra da canção apresenta um relato de um indígena como sendo um sobrevivente, o último de sua etnia, o único a viver e preservar conhecimentos e saberes antigos que hoje talvez já não sejam mais valorizados, visto a relação que o eu lírico estabelece com esse fato.

Darcy Ribeiro (2015) nos apresenta importante fato ao dialogar com a obra de Florestan Fernandes (1949) sobre a estimativa de indígenas presentes no território brasileiro antes da chegada dos portugueses, segundo ele:

> Somavam, talvez, 1 milhão de índios, divididos em dezenas de grupos tribais, cada um deles compreendendo um conglomerado de várias aldeias de trezentos a 2 mil habitantes (FERNANDES, 1949). Não era pouca gente, porque Portugal àquela época teria a mesma população ou pouco mais (RIBEIRO, 2015, p. 26).

Atualmente estima-se a existência de 900 mil indígenas presentes no território brasileiro e aproximadamente 300 povos (PUCCI; ALMEIDA, 2017), um número significativo, contudo, inferior se pensarmos na extensão territorial e na diversidade existente antes da devastação proporcionada pelo contato com os europeus.

Esse conflito se mostra mais incisivo e brutal se pensarmos nos indígenas da América Latina, cujas muitas sociedades, inclusive as que possuíam grandes estruturas e complexo desenvolvimento tecnológico, foram dizimadas pelos invasores europeus.

A sonoridade da canção é construída sobre uma melodia que se repete constantemente, criando uma movimentação circular, semelhante a práticas ritualísticas cujo objetivo do grupo envolvido é justamente a elevação da consciência e espirito a um outro plano que possibilite uma reflexão ou mesmo um conhecimento específico. Segundo Gueraldo (2017): "(...) 'Promessas do Sol' agrega mais elementos do universo 'pré-colombiano', pela disposição da percussão e voz que possuem traços de uma prática musical indígena (...)" (GUERALDO, 2017, p. 139–140).

Sobre essa relação, essa proximidade que discutimos, o questionamento presente na frase final que compõe a canção (“que tragédia é essa que cai sobre todos nós?”) nos remete a uma não compreensão por parte do eu lírico, ou seja, por parte da população indígena americana, dos motivos que levaram ao seu extermínio, à sua extinção; esse fato se mostra mais brutal quando o massacre de uma comunidade vem através de doenças resultantes do contato com o homem branco.

Um último paralelo nos cabe ainda sobre esse assunto. A canção “*Ruas da cidade*”, presente no disco de 1978, pode se apresentar como uma possível, e para a infelicidade de nossa cultura e sociedade, consequência do extermínio de populações indígenas. Embora já tenhamos apresentado a poesia dessa canção, é de interesse para nossa análise a presença dela novamente. O triste e fatídico resquício de memória da existência de um povo inexistente acaba por fim se tornando nomes de ruas da cidade.

Quadro 22 – Detalhes de *Ruas da Cidade*.

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

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 23 – Detalhes de *Promessas do Sol*.

Promessas do Sol	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Você me quer forte E eu não sou forte mais Sou o fim da raça, o velho, o que já foi Chamo pela lua de prata pra me salvar Rezo pelos deuses da mata pra me matar Você me quer belo E eu não sou belo mais Me levaram tudo que um homem precisa ter Me cortaram o corpo à faca sem terminar Me deixando vivo, sem sangue, apodrecer Você me quer justo E eu não sou justo mais Promessas de sol já não queimam meu coração Que tragédia é essa que cai sobre todos nós Que tragédia é essa que cai sobre todos nós.	Milton Nascimento (violão e voz), Oscar Perez (violão), Polo Cabrera (charango), Novelli (baixo e coro), Edison Machado (bateria), Chico Batera (percussão), Luiz Alves (percussão), Nano Stuven (flauta) e Grupo Água (coro).

Fonte: Elaborado pelo autor.

E morrer de amor e não ligar

A faixa seguinte traz uma canção de autoria de Toninho Horta com arranjos e orquestração do mesmo. A estrutura da canção se baseia em duas partes distintas, embora a sonoridade construída a partir da instrumentação e do arranjo não as façam parecer tão contrastantes quanto outras canções presentes no álbum de 1976 ou do ano anterior. Talvez a característica que melhor nos indique essa mudança das partes, além da melodia da voz, seja o acompanhamento instrumental.

A canção se inicia com um vocalize de Milton em uma região aguda. Em seguida, quando se inicia o texto, podemos escutar um acompanhamento baseado no preenchimento em semicolcheias, sobretudo pela linha construída por piano e órgão. Na segunda parte o ritmo do instrumento se mostra mais livre, com acentuações em pontos específicos que dão um maior espaço para os contornos melódicos e o *groove* da bateria, com uma sonoridade que muito se aproxima do *free jazz*. Além disso, é interessante notar que a canção começa com um ralentando, acelera ao decorrer da gravação e por fim se encerra semelhante ao começo, com um ralentando.

Embora o fonograma possua uma organização instrumental e um arranjo característicos de uma prática urbana, se levarmos em consideração as reflexões apresentadas

por Gueraldo (2017), a sonoridade apresentada nessa canção não se destoa das demais presentes no disco, não há uma construção técnica de edição como o disco de 1975 ou a presença de efeitos de distorção de instrumentos.

Contudo, há uma outra canção presente no disco Minas (1975) em que podemos identificar algumas relações importantes para compreendermos a presença de ambas no conjunto das demais faixas dos discos. A segunda canção do disco de 1975, "*Beijo Partido*", também de autoria de Toninho Horta, traz um típico exemplo de música nos moldes das canções "anteriores à segunda metade da década de 1960" (MOLINA, 2017, p. 168), conforme já apresentado em seções anteriores. Para compreendermos um pouco essa aproximação organizamos algumas informações das faixas na tabela a seguir:

Tabela 9 – Comparação entre as duas canções.

	Beijo Partido (1975)	**Viver de amor (1976)**
Composição	Toninho Horta	Toninho Horta
Duração	3'49"	2'32"
Instrumentação	Voz, violão, piano, baixo acústico, piano elétrico, órgão, flauta, sax tenor e bateria.	Voz, piano, piano elétrico e órgão, violão, baixo acústico e elétrico, bateria e orquestra.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Um outro fator marcante que as aproxima é a presença de um vocalize, ou mesmo um "grito" em uma região aguda, que se torna parte característica de ambas canções.

Quadro 24 – Detalhes de *Viver de Amor*.

Viver de amor	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Quem quis me ferir Ficou assim Não aprendeu perdoar Morrer de amor até o fim Não brinque de esconder Não fica bem Você mentir depois de jurar Desperdiçar O tempo de tentar morder E provar do amor e não largar Pra tentar conhecer Quem olha pra mim Me vê feliz Não sabe o que é duvidar Viver de amor até o fim Não quero mais chorar Sem perceber Jogar a vida inteira no ar Saber de cor Viver do jeito que se quer E morrer de amor e não ligar Pra tentar esquecer.	Milton Nascimento (voz), Toninho Horta (piano elétrico e órgão), Nelson Ângelo (violão), Novelli (baixo acústico e elétrico), João Donato (piano), Robertinho (bateria) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Um travesseiro dos seus braços

A canção seguinte, "*Lua Girou*", é uma releitura, uma adaptação, semelhante à segunda faixa do disco, "*Calix Bento*", característica da região de Beira-Rio, na Bahia. Trata-se de uma canção cujo personagem principal é feminino embora a execução seja masculina. Sobre essa canção, o trabalho de Gueraldo (2017) a identifica como um típico canto de trabalho, inclusive consegue reconhecer semelhanças da canção em um trecho de um filme de 1953 de Lima Barreto:

> (...) há um canto de trabalho que possui a mesma melodia e letra de parte da adaptação no filme *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Por volta dos 25 minutos há uma cena em que mulheres aparecem trabalhando, sendo que a costureira entoa: "Não faz se não quiser / travesseiro de meus braços / não faz é se não quiser / travesseiro de meus braços / não faz se não quiser / sustenta a palavra de homem / que eu sustento a de mulher / sustenta a palavra de homem / que eu sustento a de mulher (GUERALDO, 2017. p. 55).

Figura 65 – Banner do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, 1953.



Fonte: cineplayers.com.br. Acesso em: 11 de dezembro de 2021.

Figuras 66, 67 e 68 – Trecho do filme onde a canção aparece.
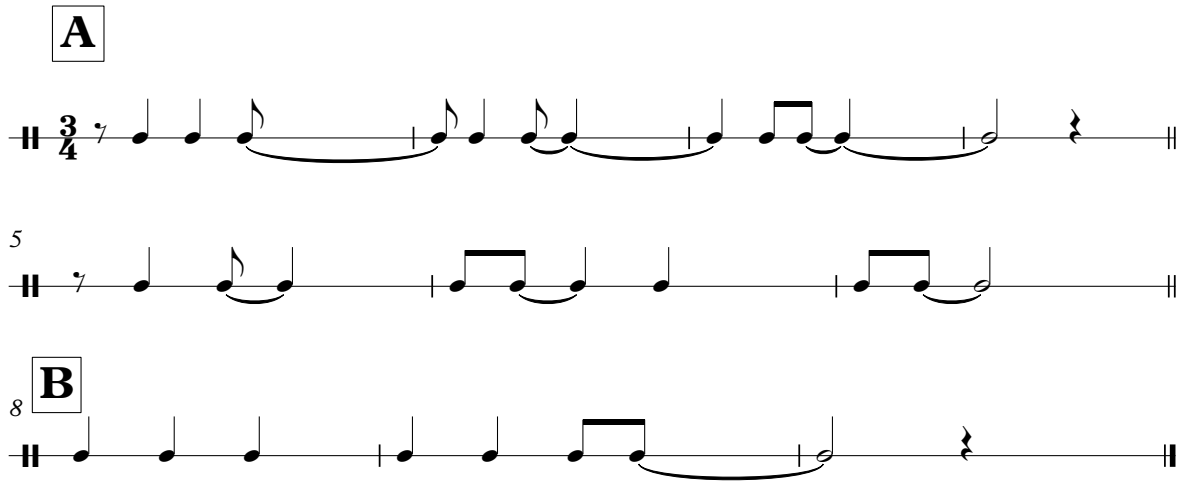


Fonte: BARRETO, Lima. O Cangaceiro, 1953.

Contudo, por se tratar de um canto de trabalho, ou seja, prática essa muitas vezes desprovida de um acompanhamento instrumental, utilizando como base os golpes e demais sonoridades provindas do exercício físico e sua respectiva ferramenta de trabalho, a canção em seu contexto não possui acompanhamento instrumental harmônico, ainda que a função harmônica esteja presente. Conforme evidencia o trabalho de Gueraldo (2017): "(...) em geral, os cantos de trabalho não contam com acompanhamento instrumental, visto que a pessoa está realizando outra atividade que não o tocar: os próprios instrumentos de trabalho metamorfoseiam-se em instrumentos musicais, como o pilão ou a enxada, por exemplo" (GUERALDO, 2017, p. 142).

Com base nisso, houve a necessidade de criar uma harmonia que se ligaria com a melodia da canção. No que diz respeito à rítmica da melodia, embora as frases se diferenciem

com pequenas nuances, atrasos de entradas, prolongamento de notas, acelerando e retardando, técnicas características no exercício do cantor, podemos reduzir a estrutura rítmica da parte A da canção e a respectiva "chamada" para a parte B, no seguinte exemplo:

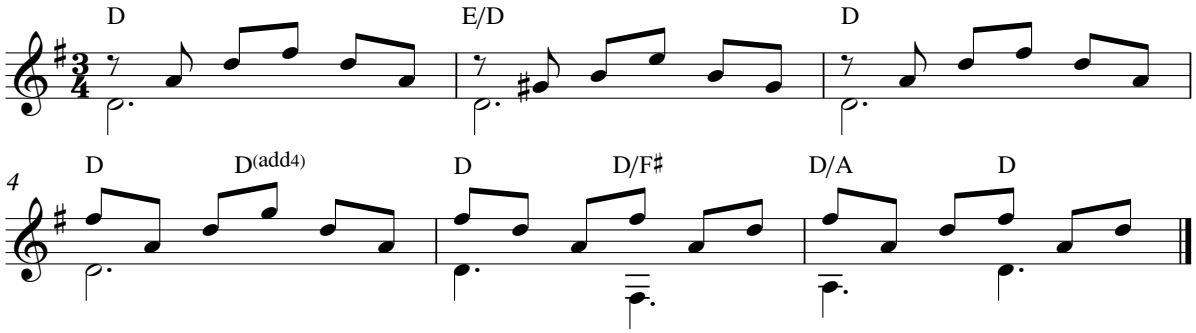
Figura 69 – Resumo da estrutura melodia da parte A e da "chamada" da parte B.



Fonte: Análise da transcrição de LIMA; LOPES, 2015.

A linha do violão sugere um movimento circular, característico de trabalhos manuais cujo exercício depende de um ritmo e uma certa repetição, onde a prática das canções de trabalho se faz presente. Podemos perceber tal circularidade no arpejo dos acordes, conforme nos mostra o exemplo a seguir:

Figura 70 – Trecho inicial da linha do violão.



Fonte: LIMA; LOPES, 2015.

Embora o registro da canção a identifique como prática de uma região do estado da Bahia, podemos relacionar sua prática com os fazeres populares e tradicionais que constituem

uma memória coletiva de uma comunidade interiorana, característica, portanto, de um ambiente rural. Contudo, por se tratar de uma canção de trabalho, podemos identificar o interesse de Milton em canções e práticas desses ambientes desde o começo de sua jornada como músico e compositor, principalmente aparente em "*Canção do Sal*", presente em seu primeiro disco solo em 1967.

Quadro 25 – Detalhes de *Lua Girou*.

Lua Girou	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
A lua girou girou Traçou no céu um compasso Eu bem queria fazer Um travesseiro dos seus braços Eu bem queria fazer Travesseiro dos meus braços Só não faz se não quiser Sustenta a palavra de homem Que eu mantenho a de mulher Sustenta a palavra de homem.	Milton Nascimento (violão e voz), Robertinho (bateria e percussão), Nelson Ângelo (coro), Novelli (coro), Tavinho Moura (coro) e Toninho Horta (coro).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Eu cheguei de longe

A penúltima canção do disco traz uma proximidade com a cultura de tradição *Banto*, ou *Bantu*, sendo considerada como um característico samba *Banto* mineiro — vale destacar, conforme já foi apresentado em capítulos anteriores, a grande presença e influência cultural do povo *Banto* na região das Minas Gerais durante o período de exploração mineradora. Contudo, essa proximidade poderia se justificar tanto pela presença da palavra "marimbondo", de origem *banta*, quando pela presença de Clementina de Jesus, que já havia desenvolvido parceria com Milton em 1973, no disco *Milagre dos Peixes*, e que viria a gravar, em 1982, um importante trabalho em parceria com Geraldo Filme e Tia Doca, interpretando e resgatando diversos cantos de trabalhos, vissungos e demais cantos de tradição africana — alguns podemos inclusive reconhecer do trabalho de Aires da Mata Machado Filho (1985) — no disco *O Canto dos Escravos* (Eldorado, 1982).
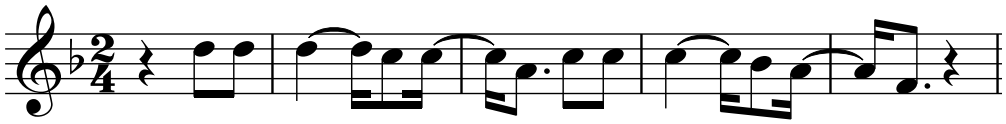
Sobre isso, o relato de Diniz (2017) reforça nosso argumento apresentado. Segundo a autora:

> A herança africana, em *Geraes*, vem à tona em "Circo marimbondo" (Milton e Ronaldo Bastos), canção que registra a presença de Clementina de Jesus. A instrumentação, o arranjo, o ritmo, a letra e a melodia remontam "aos batuques e danças de roda" (Gueraldo, 2016, p. 143). Cabe mencionar que a palavra "marimbondo" é de origem *banta* (...) O "circo", antes maculado pela "loja suja" da miséria e da política corrompida ("Gran circo", LP *Minas*), é redefinido como um espaço simbólico de resistência e desafio (...) (DINIZ, 2017, p. 187).

A estrutura musical se aproxima dos cantos responsoriais, presentes nas diversas tradições populares, como até mesmo é o caso dos sambas de roda. Trata-se de uma letra com três estrofes, contendo cada uma delas quatro versos, sendo dois dos quatro versos uma repetição do título da canção seguido por uma pequena variação silábica: "Circo Marimbondo / Circo Marambaia", esta variação vai construir as rimas que constituem a maior parte da canção, através do uso das palavras "atrapaia" — uma forma próxima de um jeito de falar característico, mais do que o jeito gramaticalmente correto[26] — e as palavras "saia" e "caia".

A "simplicidade" da poesia é afirmada pela melodia. O que podemos observar é que a mesma frase melódica presente nos dois primeiros versos da canção é repetida nos demais versos ao longo de toda a faixa, com exceção de pequenos trechos entre cada uma das estrofes onde um improviso vocal se faz presente. Sendo assim, poderíamos resumir a melodia da canção nas seguintes frases melódicas:

Figura 71 – Trecho resumido da melodia de "*Circo Marimbondo*".



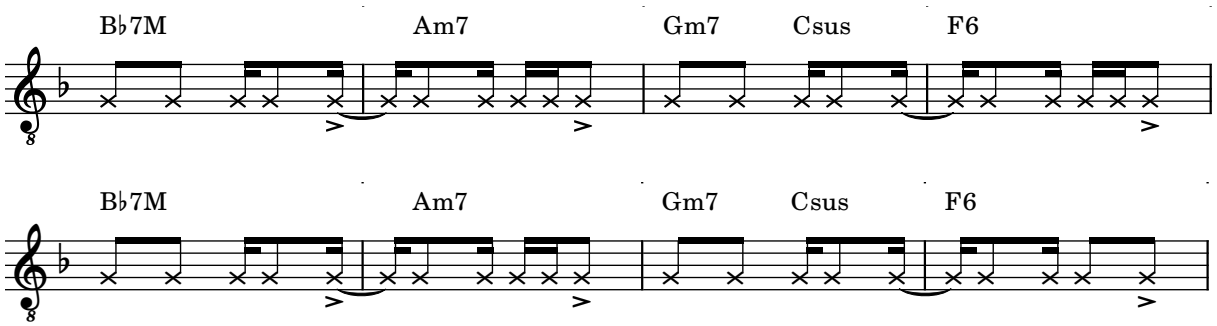
Fonte: Transcrição do fonograma.

Essa estrutura "simplificada", bem como a repetição, são características de músicas e práticas tradicionais onde é intencional a participação do público, conforme já apresentado em outras faixas anteriores. Um outra característica de tal faixa é, novamente, o uso percussivo do

[26]Sobre isso, o trabalho de Aires da Mata Machado Filho (1985) traz importante consideração sobre as influências linguísticas do povo *Banto* no modo de falar, sobretudo nomes e demais palavras com sílabas específicas, aproximando-as de uma sonoridade próxima da estrutura de suas línguas, podendo soar de forma errônea para os falantes do português, mas podendo se configurar como variante linguística característica de um determinado povo. Entre alguns exemplos apresentados pelo autor podemos citar nomes próprios como: MARISSA, Maria; SILIVÉRA, Silvéria; OFRASO, Eufrásio; FULOSINA, Eufrasina; FULÔ, Flora; QUELEMENTE, Clemente; CIRIACO, Ciríaco; FULOGENÇO, Fulgêncio; VIRISSO, Veríssimo; SALUÇO, Salústio; (…) (MACHADO FILHO, 1985, p. 119).

violão como acompanhamento da melodia; sua estrutura rítmica, embora apresente pequenas variações, pode muito bem ser representada pelos seguintes trechos:
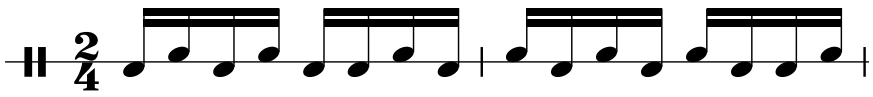
Figura 72 – Trechos evidenciando a rítmica empregada pelo violão.



Fonte: Transcrição do fonograma.

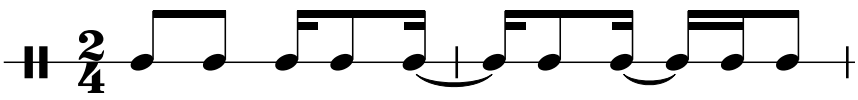
O que podemos observar é que tanto o ritmo apresentado pelo violão quanto o presente na melodia estão estruturados em uma clave rítmica característica de um instrumento percussivo, que por sua vez é também característico na prática musical do samba, o tamborim. Dentre uma das claves mais presentes nas frases de tamborim, representadas em diversas gravações, encontramos o popularmente conhecido como "*telecoteco*"; podemos representá-lo da seguinte forma:

Figura 73 – Clave rítmica característica do tamborim com preenchimento.



Fonte: Transcrição sonora.

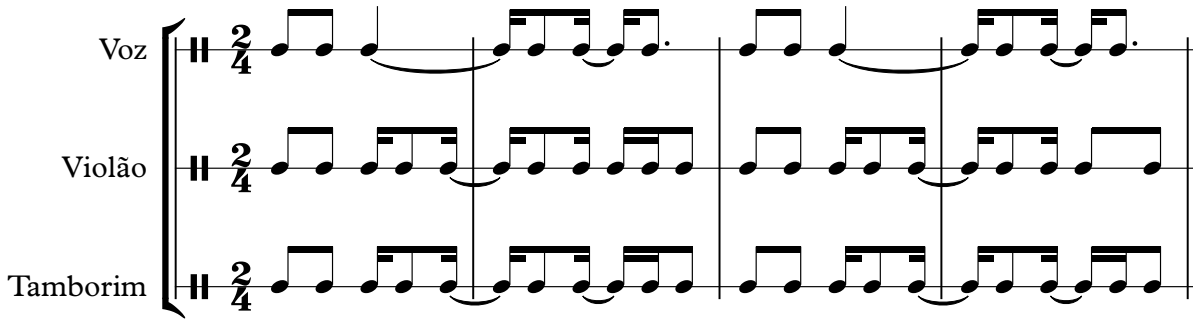
Figura 74 – Clave rítmica característica do tamborim com preenchimento.



Fonte: Transcrição sonora.

Ao sobrepormos a rítmica de cada linha[27] (melodia da voz, violão e tamborim), podemos comprovar a similaridade da estrutura rítmica:

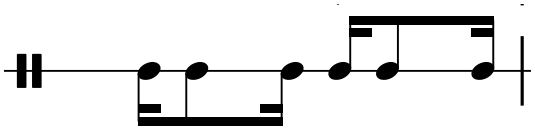
Figura 75 – Sobreposição das frases rítmicas.



Fonte: Transcrição sonora.

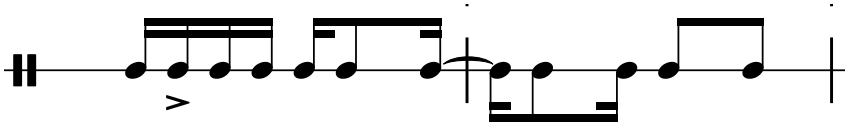
Embora o ritmo da melodia e do violão esteja estruturado na clave característica do tamborim, o duo de tamborins presente na gravação não apresenta determinada rítmica; ao contrário do que poderíamos supor, eles aparecem mais sutis, desenvolvendo uma rítmica mais simples em determinados trechos que conseguimos identificar, empregando uma repetição de semicolcheia-colcheia-semicolcheia ganhando maior destaque no final da canção quando sua rítmica se altera.

Figura 76 – Rítmica do tamborim, apresentada e determinados momentos da faixa.



Fonte: Transcrição sonora.

Figura 77 – Rítmica do tamborim, apresentada no final da faixa.



Fonte: Transcrição sonora.

[27] Para seguirmos com o propósito de nosso estudo sobrepomos as linhas desconsiderando o tempo em que elas de fato aparecem na canção, sobrepondo os ataques de cada uma para evidenciarmos a proximidade existente entre elas.

Por fim, podemos notar uma presença de grande número de pessoas para compor o coro da canção (totalizando vinte e três que tiveram o nome presente na ficha técnica do disco). Isso corrobora para a representação de uma prática musical cujo intuito maior é o coletivo, a participação do público, podendo ser conhecedores da prática — como músicos ou iniciados — ou mesmo pessoas que não possuem determinada vivência mas conseguem muito bem ser incluídas — como o caso de não músicos, presentes inclusive na gravação em questão.

Quadro 25 – Detalhes de *Circo Marimbondo*.

Circo Marimbondo	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Circo Marimbondo Circo Marambaia Eu cheguei de longe Não me atrapaia Vê se não me amola Larga minha saia Circo Marimbondo Circo Marambaia Se eu te der um tombo Tomará que caia Circo Marimbondo Circo Marambaia.	Clementina de Jesus (voz), Milton Nascimento (violão e voz), Novelli (baixo), Robertinho (bateria e surdo), Elizeu e Luna (tamborins), Doutor (repique), Marçal (cuíca), Chico Batera (agogô), Georgiana de Moraes (afochê e coro), Tavinho (coro), Hildebrando (coro), Miúcha (coro), Edison Luiz (coro), Cafi (coro), Fernando (coro), Bebel (coro), Noguchi (coro), Elaine (coro), Pii (coro), Chico Buarque (coro), Nelsinho (coro), Djair (coro), Ronaldo (coro), Vitória (coro), Luiz (coro), Misah (coro), Toninho Horta (coro), Gege (coro), Lizzie (coro), Oscar (coro), Miguel (coro), etc.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Com o coração aberto em vento

A última canção do disco se incumbe de consolidar todo o material sonoro apresentado no dois discos (*Minas* e *Geraes*). A faixa final vai estabelecer diversas relações com a faixa inicial do disco de 1975. Contudo, trata-se da faixa final, responsável por encerrar um processo artístico de dois anos, sendo assim, carrega um enorme ar de despedida.

Sobre isso Diniz (2017) nos apresenta importante consideração, trazendo inclusive a relação, em duas vias, do rural e do urbano característicos de cada disco:
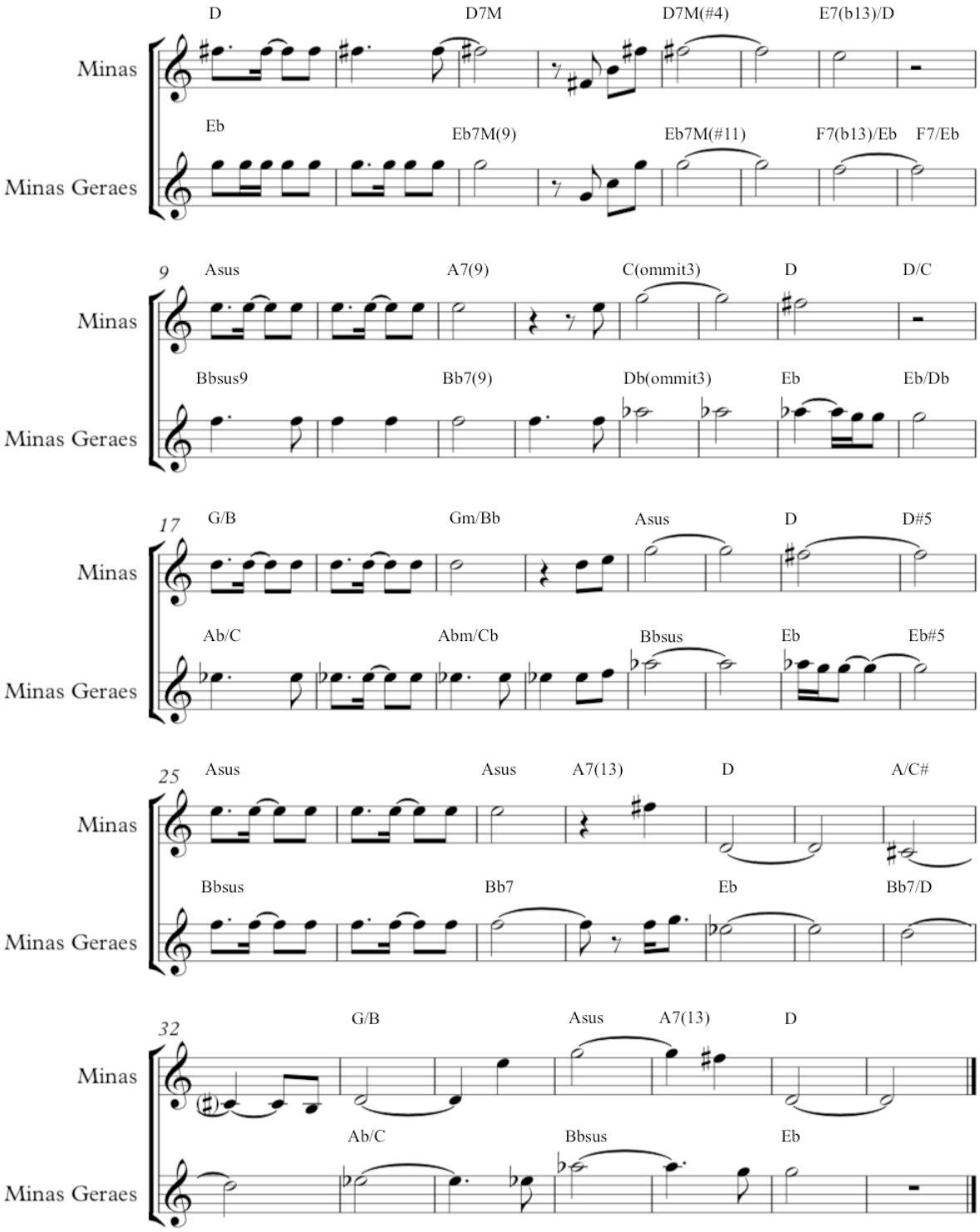
> Concluindo *Geraes*, "Minas Gerais" (Novelli e Ronaldo Bastos) sela os tantos diálogos tecidos com o disco anterior. A letra de Ronaldo se sustenta sobre a mesma melodia de "Minas", música instrumental de Novelli que dá início ao LP homônimo. "Minas Geraes" abarca os títulos dos dois LPs, que, embora lançados separadamente, um em 1975 e outro em 1976, formam uma espécie de "álbum duplo". No universo mais cosmopolita de um, há traços evidentes do rural — "Ponta de Areia" é o melhor exemplo —; e, nas paisagens mais rurais do outro, há sinais não menos marcantes do urbano — como "Viver de amor", de Toninho Horta e Ronaldo (...) (DINIZ, 2017, p. 189).

Conforme apresentado, o uso da melodia de "*Minas*" na canção de "*Minas Geraes*", sem o uso de técnicas de edição e colagem, característico do disco de 1975, e sim reorganizando na construção da canção, é um fator de íntima relação, de profunda ligação entre os dois álbuns, uma forma de citação do trabalho anterior sem perder as características do trabalho atual. Sobre essas semelhanças e diferenças, Gueraldo (2017) nos mostra que:

> (...) "Minas Geraes" funciona como uma espécie de prólogo e, ao mesmo tempo, como um regresso ao inicio, pois retoma a primeira faixa, a música "Minas" (...) "Minas Geraes" e "Minas" são e não são a mesma música (...) essas duas faixas operam como um fator de unificação entre os discos (...) apesar de se assentarem sobre a mesma composição, os dois fonogramas são bastantes desiguais: a instrumentação, o andamento, a tonalidade e os arranjos são muito diferentes (GUERALDO, 2017, p. 147).

É buscando exemplificar essas semelhanças e diferenças que a seguinte comparação de transcrições melódico-harmônica das canções se faz de interesse para o estudo. Para fins de comparação iremos sobrepor a melodia das duas canções desconsiderando o real local em que ambas aparecem no fonograma:

Figura 78 – Trecho sobreposto das faixas *Minas* e *Minas Geraes*.



Fonte: Transcrição dos fonogramas.

Podemos notar a proximidade melódico-harmônica das duas faixas. Algumas variações da melodia podem se dar tanto pela liberdade interpretativa do cantor como por

necessidade de se adequar à prosódia da poesia, visto que "*Minas Geraes*", diferentemente de "*Minas*", possui uma letra. No que tange à construção harmônica, o que podemos notar é basicamente uma transposição da tonalidade, "*Minas*" situa-se na tonalidade de Ré Maior, ao passo que "*Minas Geraes*" situa-se em Mi bemol Maior, meio tom acima em relação à outra.

O trabalho de Gueraldo (2017) ainda nos traz importante consideração a respeito das partes que constituem cada faixa e como ambas se relacionam:

> As partes A e B são as mesmas nas duas gravações, mas agora, a parte A é apresentada com Letra. Enquanto em "Minas" a execução se resume a voz principal, voz secundária, coro e violão; em "Minas Geraes" a orquestração é bastante ampliada: voz, dois violões, piano, charango, bandolim, flauta, viola, contrabaixo, bateria e orquestra. Além disso, apresenta dois pequenos motivos novos, que chamamos de partes C e D, ambos com letra (GUERALDO, 2017, p. 147).

Com base nisso organizamos o seguinte quadro comparativo para melhor ilustrar as questões apresentadas:

Tabela 10 – Comparação entre as duas canções.

	Minas	***Minas Geraes***
Composição	Novelli	Novelli e Ronaldo Bastos
Duração	2'32"	5'07"
Instrumentação	Voz, violão e coro.	Voz, violão, piano, charango, bandolim, flauta, viola, baixo acústico, bateria e orquestra.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Por fim, Gueraldo (2017) nos apresenta uma última informação sobre a ideia apresentada pela canção de retorno, de ligação com o começo: "(...) a volta ao princípio indica, no mesmo movimento, um outro começo. Não se estabelece um círculo, mas uma espiral, na qual a rotação completa se encerra no início que já não é mais o mesmo" (GUERALDO, 2017, p. 148). Essa consideração posiciona essa canção e, por consequência, os dois álbuns, em uma relação muito próxima às práticas populares tradicionais, onde a circularidade se mostra de forma estruturante, principalmente no que diz respeito aos cantos, que embora possuam estruturas simples, cujas repetições vão apresentar sempre pequenas variações, o que acaba as tornando únicas.

Quadro 26 – Detalhes de *Minas Geraes*.

Minas Geraes	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Com o coração aberto em vento Por toda eternidade Com o coração doendo De tanta felicidade Coração, coração, coração Coração, coração... Todas as canções inutilmente Todas as canções eternamente Jogos de criar sorte e azar.	Milton Nascimento (violão e voz), Novelli (piano), Polo Cabrera (charango), Oscar Perez (bandolim), Nelson Araya (violão), Nano Stuven (flauta), Nelson Ângelo (viola), Luiz Alves (baixo acústico), Robertinho (bateria) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.4 Comparações e Análises

> 'A água da fonte, nossa tristeza' converte-se em água cristalina; "e aquela criança alí sentada", condenada à solidão e, quem sabe, ao trabalho escravo-infantil, reencontra o prazer de ser o que é: '*Água de beber / Bica no quintal / Sede de viver tudo / E o esquecer / Era tão normal / Que o tempo parava / E a meninada respirava o vento / Até virar noite e os velhos falavam / Coisas dessa vida / Eu era criança / Hoje é você, e no amanhã, nós* (...)' (DINIZ, 2017, p. 183).

Utilizamos dessa análise de Diniz (2017), que ilustra de forma poética a transição dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), para introduzir nossas comparações e relações entres ambos os discos. Para isso utilizaremos, a principio, as informações organizadas na tabela a seguir, que organiza a instrumentação e os músicos presentes em cada um dos álbuns:

Tabela 11 – Comparação entre os álbuns.

	Minas (1975)	*Geraes* (1976)
Instrumentação	Voz, Coro, Coro de Meninos[28], Violão, Guitarra, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Piano, Piano Elétrico, Órgão, Saxofone, Flauta, Bateria, Percussão, Marimba, Palmas, (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Trompas, Tuba e Harpa)[29].	Voz, Coro, Violão, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Guitarra, Piano, Piano Elétrico, Bateria, Acordeon, Percussão, Órgão, Tiple, Charango, Flauta, Tamborim, Repique, Cuíca, Surdo, Agogô, Afochê, Bandolim (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Piston, Corne Inglês e Fagote)[30].
Músicos	Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso, Paulinho Braga, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Chico Batera, Notlim Otnemicsan[31], Joyce, Lizzie, Keller, Bebeto, Isaurinha, Francisco Sandro, Sonia, Fernando Leporace, Fafá de Belém, MPB4, Golden Boys, Nana Caymmi, Olívia, Gege, Edison Machado, Tenório Junior.	Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Novelli, Toninho Horta, Tavinho Moura, Robertinho, Edison Machado, Beto Guedes, Fernando Leporance, Dominguinhos, Francis Hime, Totô, Mercedes Sosa, Luiz Gonsalez Carpena (Lucho), Oscar Perez, João Donato, Chico Buarque, Notlim Otnemiscsan, Chico Batera, Luiz Alves, Grupo Água, Nelso Araya, Polo Cabrera, Nano Stuven, João Donato, Clementina de Jesus, Elizeu, Luna, Doutor, Marçal, Georgiana de Moraes, Hildebrando, Miúcha, Edison Luiz, Cafi, Fernando, Bebel, Noguchi, Elaine, Pii, Djair, Ronaldo, Vitória, Misah, Gege, Lizzie, Miguel, etc.
Orquestração, Arranjos e Ambientação[32]	Milton Nascimento (1), Toninho Horta (1), Wagner Tiso (5) e Nelson Ângelo (1).	Nelson Ângelo (3), Francis Hime (2), Milton Nascimento (2), Novelli (2) e Toninho Horta (1).

Fonte: Elaborada pelo autor.

[28]Alexandre (Jacarezinho), Marco Valério, Rúbio e André Luiz.

[29]Violinos: Giancarlos Pareschi, Santino Parpinelli, João Daltro de Almeida, Salvador Piersanti, Ricardo Benício de Abreu, Wilson Assis Teodoro, Robert Eduardi Arnaud, Jorge Faini, Adolpho Pissarenko, Pesach Nisenbaun, Ernani Bordinhão e Natércia Teixeira Silva. Violas: Arlindo Penteado, Geza Kiszely, Edmundo Blois, Bedrich Preuss, Maria Lea Lugão, Jandovy de Almeida, Gerson Flinkas, Nelson de Macedo, Hindemburgo Pereira e Murilo Loures. Cellos: Peter Dauelsberg, Watson Clis, Márcio Mallard, Edmundo Oliani, Eugen Ranewsky, Zygmunt Kubala, Atelisa Salles, Giorgio Bariola e Rudolf Janecka. Baixo com Arco: Renato Sbragia e Novelli. Flautas: Mauro Senise, Raul Mascarenhas, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Paulo Jobim. Trompas: Zdenek Svab, Ari Paulo da Silva, Geraldo Pereira de Melo, Antônio Cândido Sobrinho. Tuba: Zênio de Alencar. Harpa: Gianni Fumagalli.

[30]Violinos: Pareschi (spala), Vidal, Daltro, Andréa, Aizik, Perrotta, Piersanti, Guettá, Walter Hack, Faini, Ricardo Wagner, Natercia, Gentil, Paschoal, Lona, Tigre, José Alves, Paulo e Wilson Teodoro. Violas: Penteado, Macedo, Murillo Loures, Fritz. Cellos: Watson Marcio, Alceu, Bariola, Peter e Iura. Baixo com arco: Renato Sbragia e Luiz Alves. Flautas: Danilo Caymmi, Mauro Senise, Paulo Jobim, Celso, Paulo Guimarães e Raul Mascarenhas. Piston: José Pinto (Formiga). Corne Inglês: Braz Limongi. Fagote: Noel Devos.

[31]Aqui podemos reconhecer o uso de um "pseudônimo" do artista, utilizando da grafia de seu nome ao contrário. Milton Nascimento: Otnemicsan Noltim. Esse "pseudônimo" aparece na ficha técnica dos dois discos.

[32]Os números entre parênteses após os nomes dos músicos representam a quantidade de vezes que os nomes aparecem no encarte do disco desenvolvendo determinada função.

Uma breve análise de tais dados pode nos proporcionar algumas reflexões, por exemplo a quantidade de músicos presentes e de diferentes instrumentos utilizados para a produção do disco de 1976 é significativamente superior ao do ano anterior. Contudo, o contraste sonoro entre os discos não se justifica apenas por esse fator, um outro ponto se mostra crucial: a presença de Wagner Tiso como orquestrador e arranjador no disco de 1975, sendo responsável por cinco de onze faixas, é de extrema importância para o produto final. Em *Geraes*, embora a função de orquestração e arranjo tenham sido mais compartilhadas, podemos ver uma participação maior de Nelson Angelo. Esse fato é comentado por Gueraldo (2017):

> (...) o disco não contou com a presença do principal arranjador do álbum anterior (Wagner Tiso), sendo que as regências ficaram a cargo de Nelson Ângelo ("Fazenda", "Carro de Boi" e "Viver de Amor") e Francis Hime ("O que será (à flor da pele)" e "Minas Geraes"), as orquestrações, por sua vez, foram mais coletivas, "Carro de Boi" contou com Milton Nascimento e Novelli além do próprio Nelson Ângelo, que dividiu com Toninho Horta a orquestração em "Viver de Amor"; Francis Hime dividiu arranjo base de "Minas Geraes" com Novelli. Há, ainda, uma substituição bastante significativa que ocorreu de um álbum ao outro: sai o saxofonista Nivaldo Ornelas e entra a flauta (...) de Nano Stuven, membro do *grupo Água* (GUERALDO, 2017, p. 55–56).

Com base nessas considerações, podemos destacar a participação de alguns músicos com vital importância para a construção sonora de um disco, que não participaram do outro, e vice-versa. Além de Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas, podemos destacar a participação de Beto Guedes, que desenvolveu significativo papel no disco de 1975, e aparece apenas uma vez no disco de 1976. O que percebemos em *Geraes* é a construção de um ambiente muito mais comunitário, e nesse ponto talvez se aproxime das práticas populares tradicionais, do que o ambiente de *Minas*. Sobre essa diferenciação sonora, as considerações de Diniz (2017) e Gueraldo (2017) são extremamente pertinentes:

> Resumindo: as ambientações sonoras de cada disco são bastantes distintas, apesar das muitas ligações estabelecidas entre ambos. No LP *Minas* prepondera um clima musical que associamos à industrialização, ao ambiente urbano (...) Já no LP seguinte, os *Geraes*, a sonoridade gira em torno do oposto, predominam referências avessas à urbanização, por serem mais conectadas às tradições orais do campo e do sertão (GUERALDO, 2017, p. 56).

> *Minas* e *Geraes*, mesmo assim, são distintos em suas concepções e modos de produção. Em *Geraes*, o espírito de coletividade não deixou de estar presente. Contudo, neste LP — que contou com participações de figuras renomadas como Mercedes Sosa e Chico Buarque — já não se verifica o mesmo grau de

> experimentalismo que há em *Minas* ou nos discos precedentes (...) *Minas* é basicamente o último a prezar por práticas experimentais, por uma informalidade e espontaneidade semelhantes àquelas que distinguiram o álbum *Clube da Esquina* (1972) (DINIZ, 2017, p. 189).

O disco de 1976 viria anunciar uma expansão dos laços comunitários característicos nas produções do *Clube da Esquina* para outros músicos e compositores já com determinado reconhecimento no cenário musical da época, como é o caso de Chico Buarque, Gonzaguinha e Clementina de Jesus. Ainda podemos notar, através do relato de Nelson Ângelo, o notável caráter comunitário na produção dos discos, reforçando a ideia apresentada na segunda parte de "*Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)*":

> Os amigos letristas sempre participaram muito das produções — o Marcinho, o Ronaldo, o Fernando —, em todo disco que ia ser gravado. Por exemplo, no "Minas", no "Geraes". Tínhamos vários encontros: vários Bigodoaldo's, vários Maletas... As pessoas se encontravam e diziam: "Porque essa música vai ser assim; vai abrir...". Aí o Milton: "Não, vamos ver se a gente coloca um coral fazendo uma coisa ali". Aí outro dizia: "Vamos emendar essa música aqui com aquela outra". E o tempo passava (Nelson Ângelo apud BORGES, 2012, p. 115).

No que diz respeito à poesia trabalhada nas canções dos discos, novamente os trabalhos Diniz (2017) e Gueraldo (2017) nos trazem importantes considerações:

> No campo das letras também existem grandes diferenças na maneira pela qual as inúmeras figuras que aparecem em ambos os álbuns são tratadas. Ao passo que no LP *Minas* há um predomínio de um ponto de vista individual e uma atmosfera de decadência, nos *Geraes* sobressai a visão sobre uma maneira coletiva de viver, marcada pelo signo da dissolução (GUERALDO, 2017, p. 59).

> É interessante notar que *Minas* e *Geraes* se autocomentam até quando esta parece não ser a intenção. Em "Ponta de Areia", "um grito, um ai", ecoava solitário pela "praça vazia". Já "Menino" conclama a tomar a praça de assalto, a transformá-la em palco de protesto e revolta: *"Relógio no chão da praça / Batendo, avisando a hora / Que a raiva traçou / No incêndio repetido / O brilho de teu cabelo / Quem grita vive contigo!"* (DINIZ, 2017, p. 189).

Com base nisso, podemos traçar a seguinte relação da construção sonora de ambos os discos com a identidade mineira, ou *mineiridade*: o contraste musical é uma forma de expressão artística, consciente ou inconsciente, dos ciclos econômicos, também contrastantes, que moldaram a sociedade e a construção da identidade mineira. Ao nomear os discos de *Minas* e *Geraes*, consecutivamente, uma relação com o estado mineiro e suas características conforme anunciamos, e as relações existentes entre cada disco são claras – conforme já

apresentamos anteriormente. Chegando a esse ponto Gueraldo (2017) afirma que: “Em termos filosóficos abstratos, pode-se dizer que as articulações estéticas articuladas no LP *Minas* só se *efetivam* plenamente se contrapostas às articulações propostas pelo LP *Geraes*, e vice-versa” (GUERALDO, 2017, p. 19).

Em *Minas*, o ambiente urbano tão defendido por Gueraldo (2017), associa-se com o período de atividades mineradoras que, conforme apresentado, produziu uma sociedade altamente urbanizada, com um modo de vida algumas vezes associado aos moldes europeus de luxo e ostentação. Em contrapartida, *Geraes*, cuja sonoridade é apresentada como rural, associa-se ao segundo ciclo econômico do estado, resultado do declínio da atividade mineradora, o que proporcionou um êxodo urbano e a formação de uma sociedade campestre, baseada no trabalho das fazendas, ranchos, sítios e afins.

3.5 Considerações Bônus[33]

Ambos os discos passaram por uma remasterização nos estúdios da *Abbey Road* no ano de 1994 e foram lançados em formato de *Compact Disc* (CD). Além da remasterização, duas outras faixas foram acrescentadas ao final de cada disco, passando de onze faixas no disco *Minas* para treze, e de doze faixas no disco *Geraes* para quatorze. Embora a sonoridade presente nas duas “faixas bônus”, a disposição delas acabou comprometendo algumas características essenciais dos álbuns, sobretudo o elo de ligação entre eles, visto que ambas as faixas foram alocadas no final de cada disco, sendo assim a continuidade apresentada pela ligação de “*Simples*” — faixa final do disco *Minas* — com “*Fazenda*” — faixa inicial do disco *Geraes*, principalmente pela colagem do mesmo acorde, acabou comprometida.

Outra situação que foi descaracterizada é o sentimento final construído na sonoridade da última faixa do disco *Geraes*, “*Minas Geares*”, com a sequência de “*Primeiro de Maio*”. Contudo, conforme apresentado anteriormente, podemos notar uma aproximação de tais “faixas bônus” com a sonoridade característica do disco. Não aprofundaremos nossas análises em tais canções, mas faremos breves considerações sobre as canções de forma geral e suas relações com o restante de cada disco.

[33] Utilizamos deste termo em referência à mídia remasterizada onde as canções aparecem. Sendo assim, a ideia de “Considerações Bônus” é apresentada da mesma forma que as faixas, aqui brevemente analisadas, aparecem no *Compact Disk* (CD), como “Faixas Bônus”.

Quadro 27 – Detalhes de *Norwegian Wood*.

Norwegian Wood	
	Composição: John Lennon e Paul McCartney / **Álbum:** Minas
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
I once had a girl Or should I say She once had me She showed me her room Isn't good? Norwegian wood She asked me to stay And she told me to sit anywhere So I looked around and I noticed There wasn't a chair I sat on a rug biding my time Drinking her wine We talked until two And them she said "it's time for bed" she told me she worked in the morning and started to laugh I told her I didn't And crawled off to sleep in the bath And whem I awoke I was alone, this bird had flown So I lit a fire Isn't good? Norwegian wood	Milton Nascimento (violão e voz), Beto Guedes (viola e voz). Toninho Horta (guitarra), Wagner Tiso (piano e órgão), Novelli (baixo acústico), Fernando Leporace (baixo), Nivaldo Ornelas (saxofone soprano), Paulinho Braga (bateria e percussão) e orquestra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 28 – Detalhes de *Caso Você Queira Saber*.

Caso Você Queira Saber	
	Composição: Beto Guedes e Márcio Borges / **Álbum:** Minas
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Não quero você mais Na minha casa Corpo e rosto em pedra Sei o que me fere Em você Eu não quero nada Com o seu riso Indecente Já conheço seu tempero Seu segredo e seu suor Mas não consigo perder mais tempo Você tem que ir embora Já começa a amanhecer Parece outro dia Negro.	Milton Nascimento (violão e voz), Beto Guedes (bateria, viola e voz), Novelli (baixo), Toninho Horta (guitarra), Wagner Tiso (piano elétrico e órgão) e Nivaldo Ornelas (saxofone tenor).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos notar, tanto pela instrumentação e músicos participantes da gravação, quanto pela escuta do fonograma, a proximidade com as demais faixas que compõem o disco. "*Norwegian Wood*", canção de autoria de John Lennon e Paul McCartney, é um exemplo de música do gênero *rock*, sobretudo por ser de autoria de integrantes de uma das bandas, se não a banda, que mais difundiu o gênero mundialmente. A canção foi apresentada originalmente com o título "*Norwegian Wood (This Bird Has Flown)*" como parte do disco *Rubber Soul* dos *Beatles* em 1965. Contudo, a versão de Milton apresenta uma canção menos marcada, mais solta do que a versão da banda inglesa.

No que tange à canção "*Caso Você Queira Saber*", de autoria de Beto Guedes e Márcio Borges, a construção sonora também se mostra muito próxima das demais faixas que compõem o disco de 1975. Seu caráter de *rock* acentua a construção do cenário urbano característico do disco *Minas*, conforme apresentado anteriormente a parir das reflexões de Gueraldo (2017).

Quadro 29 – Detalhes de *Primeiro de Maio*.

Primeiro de Maio	
Composição: Milton Nascimento e Chico Buarque / **Álbum:** Geraes	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Hoje a cidade está parada E ele apressa a caminhada Pra acordar a namorada logo alí Pra mostrar, cheio de si Que hoje ele é senhor de suas mãos E das ferramentas Quando a sirene não apita Ela acorda mais bonita Sua pele é sua chita, seu fustão E, bem ou mal, é o seu veludo É o tafetá que Deus lhe deu E é bendito o fruto do suor Do trabalho que é só seu Hoje eles hão de consagrar O dia inteiro pra se amar tanto Ele, o artesão Faz dentro dela a sua oficina E ela, a tecelã Vai fiar nas malhas do seu ventre O homem de amanhã.	Milton Nascimento (violão, voz e órgão), Chico Buarque (voz), Nelson Ângelo (guitarra), Beto Guedes (bandolim), Novelli (baixo), Francis Hime (piano), Wagner Tiso (órgão) e Robertinho Silva (bateria).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 30 – Detalhes de *O Cio da Terra*.

O Cio da Terra	
Composição: Milton Nascimento e Chico Buarque / **Álbum:** Geraes	
Letra	**Músicos/ Instrumentação**
Debulhar o trigo Recolher cada bago do trigo Forjar do trigo o milagre do pão E se fartar de pão Decepar a cana Recolher a garapa da cana Roubar da cana a doçura do mel Se labuzar de mel Afagar a terra Conhecer os desejos da terra Cio da terra propícia estação E fecundar o chão.	Milton Nascimento (violão e voz), Chico Buarque (voz), Nelson Ângelo (guitarra), Novelli (baixo e surdo), Robertinho Silva (bateria) e Naná Vasconcelos (percussão).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ambas as faixas trazem uma temática poética em comum, o trabalho. Em "*Primeiro de Maio*" é retratado o trabalho no ambiente urbano, evidenciado pela presença da "cidade parada" que nos denuncia também um fator responsável por essa paralisação do centro urbano, presente no título da canção. O eu lírico a princípio é um homem. Podemos sujerir que um possível ex-escravo ou mesmo de descendência negra, levando em consideração o passado escravocrata que não permitia ao escravizado ser "senhor de suas mãos e ferramentas". O segundo eu lírico é apresentado na estrofe seguinte, dessa vez uma mulher que possui relação com o homem apresentado anteriormente. O autor evidencia sua relação com o trabalho, sobretudo em ambiente industrial, evidenciado pela "sirene". Contudo, devido ao fato da paralisação da cidade, o dia retratado na canção não será dedicado ao trabalho por ambos os personagens envolvidos na trama, o dia em questão será dedicado para a consagração do amor do casal. Seu entrelaçamento afetivo é apresentado utilizando de referências de funções de trabalho para designar a função de cada para a produção do "homem de amanhã".

Já na canção seguinte, o trabalho apresentado é referente ao cenário rural — cenário esse muito presente na construção sonora do disco *Geraes* — a forma circular da canção, assim como a poesia apresentada constroem íntima relação com a rotina de trabalho do campo, onde a atividade de plantio, semeio e colheita são retratadas.

Nas duas canções podemos perceber a construção de uma sonoridade mais "sóbria", com pouca, ou quase inexistente, presença de distorções e ruídos. Técnicas de edição e construção fonográfica menos incisivas e determinantes em relação às utilizadas e caracterizadas no disco *Minas*, conforme já apresentado.

3.6 Para além do Clube — Minas nas performances de Milton

O disco de 1978, intitulado *Clube da Esquina 2*, tinha como intuito reunir as parcerias estabelecidas entre Milton e demais músicos e artistas, ao longo de sua produção musical, sobretudo na década de 1970. Não estavam presentes apenas os músicos que contribuíram diretamente para a construção do disco de 1972, *Clube da Esquina*, mas também outros renomados artistas como Elis Regina e Chico Buarque. Contudo, como evidencia o relato de Toninho Horta, no disco do ano seguinte de Milton Nascimento, talvez por influência de produtores, como alega Toninho, Milton buscava outra sonoridade, que se distanciava daquela produzida ao longo da década de 1970.

> Depois de 1978, mudou a banda do *Clube da Esquina* [1972], mudou depois do *Geraes*... Fiz *Minas* [1975] e *Geraes* [1976], que ainda eram discos que tinham semelhanças com a atmosfera do *Clube da Esquina* [1972]. Já em 1979, quando Milton foi a [gravadora] Ariola e fez *Sentinela* [1980], veio outra proposta musical. E já tinham outros produtores metendo o bedelho na música do Milton, tornando um pouco mais comercial, o que, em minha opinião, descaracterizou um pouco. A música continuou boa, como é até hoje. Mas a música que era feita pelos mineiros era diferente. Até 78, eu acompanhei Milton. (...) De repente, você entra numa tangente, numa praia que vai para outro lugar. E os músicos que tocavam com ele fielmente partiram também para outros trabalhos (Toninho Horta apud DINIZ, 2017, p. 210).

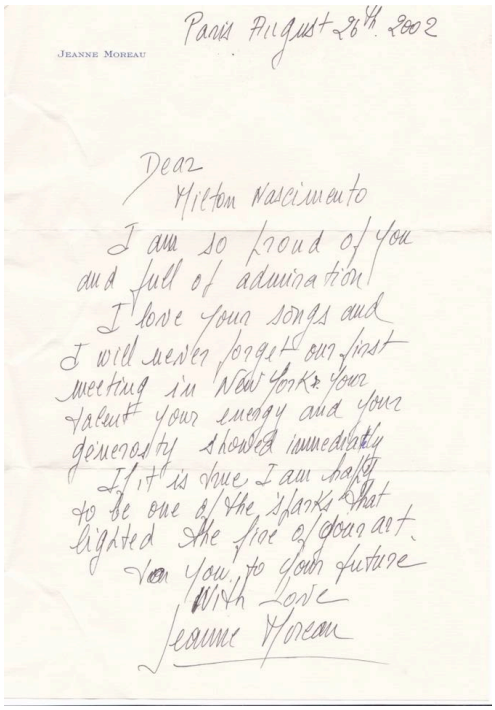
Sendo assim, nessa seção final do capítulo, dedicaremos atenção para a performance de Milton, muito ligada a outras linguagens artísticas como o teatro, o cinema e a dança, buscando identificar elementos característicos da *mineiridade*, sobretudo após a década de 1970.

O cinema, assim como o teatro e demais artes da cenas, sempre estiveram de alguma forma ligados à jtrajetória musical de Milton Nascimento. Não foi sua porta de entrada como músico, mas foram fatores importantes para o início de sua carreira como compositor, podemos dizer que foi sua "travessia". O gatilho veio a partir do cineasta francês François Truffaut, ou mesmo, como diversas vezes já mencionou o músico, pela performance da atriz

Jeanne Moreau, com quem Milton pôde, anos mais tarde, encontrar-se e tornar-se amigo. Como bem nos apresenta Márcio Borges, parceiro de tal travessia, letrista e poeta, que esteve lado a lado de Milton em suas primeiras composições, foi depois de muitas seções seguidas de *Jules et Jim* que os dois se juntaram para compor e, naquela mesma noite, nasceram: *Novena, Crença* e *Gira girou*, como bem observa Wilson Lopes, atual músico acompanhante de Milton Nascimento. O autor ainda vai mais a fundo ao levantar a hipótese de uma relação do movimento cinematográfico francês *Nouvelle Vague* com a obra de Milton Nascimento e a sonoridade do Clube da Esquina:

> (...) nota-se uma possível relação, mas não evidente, entre o Nouvelle Vague e a obra de Milton Nascimento. Ele, motivado pelo filme, aparece para a música brasileira com propostas semelhantes às do movimento cinematográfico francês. Dessa forma, posiciona-se na história como o carro chefe de um grupo de jovens que ficou conhecido no mundo por meio de um movimento musical com linguagem própria, o Clube da Esquina (CANÇADO, p. 18, 2010).

Figura 79 – Carta de Jeanne Moreau a Milton Nascimento.[34]



Fonte: Perfil na rede social de Milton "Bituca" Nascimento.

[34]Tradução do texto: "Querido Milton Nascimento, Tenho muito orgulho e admiração por você. Amo suas músicas e nunca esquecerei nosso primeiro encontro em Nova Iorque. Seu talento, sua energia e sua generosidade se manifestaram prontamente. Se isso for verdade, fico muito contente de ser uma das 'faíscas' que acenderam o fogo da sua arte. A você, ao seu futuro. Com amor, Jeanne Moreau".

Contudo as Artes da Cena e as linguagens midiáticas não se restringiram a apenas como gatilho da jornada de compositor de Milton. Podemos observar a constante participação do músico em trilhas de cinema, musicais, espetáculos de dança, chegando até mesmo a participar de elenco de filme[35].

No ano de 1976, Milton Nascimento compôs, em parceria com o letrista Fernando Brant, uma trilha sonora para uma companhia de dança que, assim como as canções compostas por Bituca, tornaria-se mundialmente reconhecida: o Grupo Corpo da capital mineira, com o espetáculo *Maria, Maria* e coreografia de Oscar Araiz. Novamente, em 1980, Milton se juntaria a Brant e Araiz para a produção do espetáculo de dança do Grupo Corpo, *Último Trem*, que traz uma narrativa sobre o impacto do desmanche de uma estrada de ferro sobre a população da região, tema presente na canção de 1975, *Ponta de Areia.*

Figura 80 – Cartaz do espetáculo "Último Trem" do Grupo Corpo.



Fonte: jobim.org. Acesso em: 05 de dezembro de 2021.

Deste ponto em diante direcionamos nossa atenção para três produções específicas de Milton Nascimento que dialogam de alguma forma com as Artes da Cena, seriam elas: "*Missa dos Quilombos*", "*Tambores de Minas*" e "*Ser Minas tão Gerais*". Utilizaremos essas três obras, cuidadosamente escolhidas, para analisar um conceito que as permeia de alguma forma, a questão da identidade, sobretudo a identidade cultural regional mineira.

Figura 81 – Milton Nascimento durante atuação no filme "Noites do Sertão" (1984).

[35] Podemos citar como exemplo alguns filmes como: Os Deuses e os Mortos (1970), Som Alucinante (1971), Música para Sempre (1980), O Viajante e o FitzCarraldo (1983), Noites do Sertão (1984). Além de alguns trabalhos em trilhas de balés, musicais e shows cênicos como: Maria Maria (1976), Último Trem (1980), Tambores de Minas (1998) e Ser Minas tão Gerais (2004).



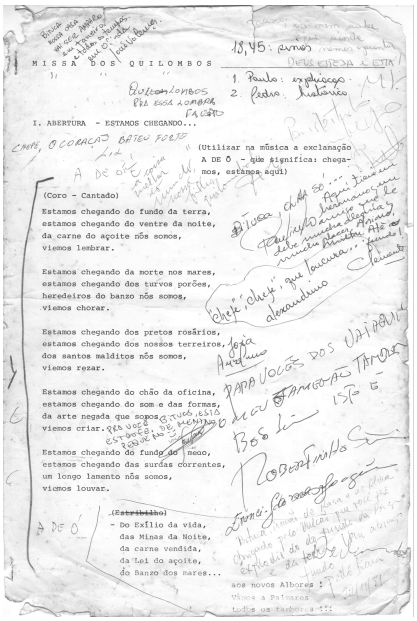
Fonte: Perfil na rede social de Milton “Bituca” Nascimento.

Missa dos Quilombos

Fruto da parceria de Milton Nascimento com Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, Missa dos Quilombos pretendia a princípio ser uma missa para os negros no Brasil. O convite chegou para Milton através de Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife, logo após a apresentação da *Missa da Terra sem Males,* em 1979. A primeira apresentação ocorreu em 1981, na frente da Igreja do Carmo, em Recife, mesmo local onde foi exposta, em 1695, a cabeça de Zumbi. Três meses depois o espetáculo foi encenado e gravado em disco no Convento do Caraça, situado a 120 km de Belo Horizonte, Minas Gerais (Abril Coleções, 2012).

O espetáculo é pensado e organizado com estrutura semelhante a uma missa, como o próprio nome já diz, contudo ao longo do tempo e de diversas encenações e montagens, a obra passou a retratar a “situação do trabalhador escravizado em geral, e não só negro” Montagens com o tom original são eventualmente organizadas em datas específicas e com a autorização do Vaticano (Abril Coleções, 2012).

Figura 82 – Documento do roteiro original para a primeira Missa dos Quilombos[36].



MISSA DOS QUILOMBOS

I. ABERTURA - ESTAMOS CHEGANDO...

(Utilizar na música a exclamação A DE Ô - que significa: chegamos, estamos aqui)

(Coro - Cantado)

Estamos chegando do fundo da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite nós somos,
viemos lembrar.

Estamos chegando da morte nos mares,
estamos chegando dos turvos porões,
herdeiros do banzo nós somos,
viemos chorar.

Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos nós somos,
viemos rezar.

Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada que somos,
viemos criar.

Estamos chegando do fundo do meio,
estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento nós somos,
viemos louvar.

(Estribilho)
- Do Exílio da vida,
das Minas da Noite,
da carne vendida,
da Lei do açoite,
do Banzo dos mares...

Fonte: jobim.org. Acesso em: 05 de dezembro de 2021.

Aqui podemos observar a relação de identidade com um povo através da cor e de sua condição social ao longo do tempo, sobretudo pelos olhares da própria igreja católica. Sua relação específica com o povo mineiro se configura não apenas na escolha do local de gravação do disco, como também na relação que a população negra escravizada estabeleceu com a região e a sociedade durante o segundo ciclo econômico do país quando ainda colônia, a mineração. Esta relação é apresentada durante a parte do *Ofertório* no espetáculo:

> O som do atabaque / marcando a cadência / dos negros batuques / nas noites imensas / da África negra, / da negra Bahia, / das Minas Gerais, / os surdos lamentos, / calados tormentos, / acolhe Olorum! (Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, 1982).

A Igreja e a prática da fé católica estão longe de ser uma exclusividade da população de Minas Gerais, contudo a presença da Igreja se dá de forma notável na formação da identidade mineira. Torres aponta que:

> Outro elemento fundamental para a formação do espírito urbano do mineiro foi a Igreja (...) Em Minas (...) A Igreja, construída no alto da colina que dominava o vale onde nascera o arraial (...) pertencia a todos. Não era obra de um rico potentado, não era dependência do "clã"; era o centro da vida em comum dos garimpeiros (TORRES, 2011, p. 147).

[36] No documento há inúmeros recados de pessoas não identificadas. A imagem em questão é referente a primeira página da "Abertura — Estamos chegando...".

As capelas estavam entre os espaços mais importantes de construção do cenário urbano em Minas, sendo parte fundamental do surgimento de diversos arraiás e vilas. Torres comenta um pouco mais sobre o processo de formação das cidades mineiras:

> Foi o seguinte o processo de formação da cidade mineira. Ao sopé da grande serra, no ponto de confluência dos vales, a montanha se desfazendo em leque, ou melhor, como os dedos da mão aberta, surgiram as primeiras explorações. Em cada um desses vales, alguns aparentemente muito distantes dos outros, formaram-se cortando a serra em nervuras convergentes, que ao chegar ao fundo produzem uma várzea. E em cada uma destas nasceu, no arraial, capela e venda (TORRES, 2011, p. 112).

Somado à religiosidade católica, a presença do negro em Minas é um ponto importante para analisarmos, tanto pela forma como é apresentada na Missa dos Quilombos, como sua participação na formação da população e da cultura mineiras.

Figura 83 – Primeira celebração – O Povo.



Fonte: Missa dos Quilombos (Encarte do disco).

Tambores de Minas

Essa produção em específico se aproxima de algo como um show cênico. Embora não haja uma história propriamente dita que oriente as apresentações das canções, podemos observar um uso constante e diversificado de elementos cênicos que buscam alcançar diversos

sentidos do espectador. O uso de um cenário em três níveis, a confecção de figurinos específicos, as performances de um grupo de atores, cantores, dançarinos e acrobatas, além da execução musical, são pontos de importante reflexão que chamam a atenção para uma espécie de apresentação diferenciada. Há pouco disse que essa produção não tem uma história, ou melhor, uma sequência de fatos e acontecimentos de uma narrativa, contudo isso não quer dizer que não haja uma temática e esta se mostra muito clara e direta:

> Além dos bateristas e percussionistas que tocam comigo eu precisava dos tambores que representassem as festas de rua de Minas Gerais que ninguém sabe que existem, né? Todo mundo fala do Rio, de Bahia, de Nordeste, e ninguém fala de Minas porque não sabe. E são lindas. As pessoas vão pras ruas e tocam 8, 10 horas em cada festa, nas festas sagradas. Tem festa dentro da igreja e fora da igreja, com o pessoal tocando folia de reis, reisado, mil coisas… (Milton Nascimento, In: Tambores de Minas, 1998).

A relação que o artista busca com as festas populares mineiras como forma de enaltecer a tradição popular fica nítida, mas para que esta proximidade de concretize Milton e o diretor Gabriel Vilela buscaram na história e na memória coletiva mineiras símbolos que configurassem essa mineiridade.

Figuras 84, 85 e 86 – Fotos dos figurinos utilizados no espetáculo Tambores de Minas.



Fonte: jobim.org. Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

Aqui examinamos brevemente dois símbolos bem característicos: o primeiro diz respeito ao figurino. Segundo o próprio grupo de atores, Gabriel Vilela teria buscado representar no figurino inicial a obra do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, localizado em Congonhas, Minas Gerais, trabalho realizado por Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho)

entre meados do século XVIII e início do século XIX. Na igreja do santuário encontramos doze estátuas esculpidas em pedra-sabão, representando os 12 Profetas do Antigo Testamento[37]. Aqui podemos ver o uso da figura de uma personalidade historicamente importante para a cultura regional sendo utilizada como um símbolo de tradição e identidade, sendo ainda remetida ao primeiro dos momentos históricos já apresentados da história de Minas Gerais, ao "fulgor cultural" e à "intensa vida urbana" proporcionados pela atividade mineradora (ARRUDA, 1990). O segundo é a presença de elementos das festas populares mineiras centralizadas principalmente no uso de seus tambores. É possível observar em algumas canções como "Louva-a-Deus", "Janela para o mundo", "Tambores de Minas" e na performance de "Redescobrir" a aproximação com a cultura popular dos Congados e das Folias de Reis, festas e cortejos característicos da região mineira.

Figura 87 – Milton Nascimento no palco dançando acompanhado de seus músicos na turnê de Tambores de Minas de 1998.



Fonte: jobim.org. Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

Ser Minas tão Gerais

> Aqui o sapateado pronuncia congadas, catiras e até vira samba nos pés dos meninos. Os Tambores de Minas de misturam a arranjos vocais sofisticados e a meras folhas de jornal que, manipuladas pelos atores, se transformam em igrejas, rio, casas... Cantam-se os versos das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha e também os de Drummond (Grupo Ponto de Partida, trecho sobre o espetáculo musical *Ser Minas tão Gerais*[38]).

[37] Informações retiradas de: http://www.aleijadinho3d.icmc.usp.br/historia.html. Acesso em: 10 set. 2020.
[38] Texto disponível em: http://www.grupopontodepartida.com.br/espetaculos/ser-minas-tao-gerais/. Acesso em: 10 set. 2020.

Esse espetáculo é, talvez, o exemplo mais icônico do assunto de que estamos tratando. Com o intuito de narrar o próprio povo mineiro, a união das canções de Milton Nascimento com a poesia de Carlos Drummond de Andrade é costurada por uma narrativa bem como uma escolha cuidadosa do repertório de ambos.

Entre diversas perguntas de: "Ele tá aí?" e "Ele chegou", pode-se observar na performance um povo à espera de alguém ou de algo que está para chegar. Com o desenrolar das cenas, compreendemos que o povo retratado aguarda a chegada do trem que trará Milton Nascimento, sendo este responsável por carregar em suas canções a felicidade e a alegria do povo. Atuando como ator na cena, Milton é sutilmente introduzido, assim como sua história de vida é contada durante o desenvolver do espetáculo até a confirmação de sua chegada.

Aqui podemos identificar características semelhantes apresentadas na produção anterior. O diálogo com as tradições populares acrescentado a cantigas de roda, à memória e ao passado da região. Contudo, as sutilezas da performance dos atores ao representarem as crenças, os costumes e até mesmo os estereótipos característicos do imaginário coletivo mineiro são dignos de atenção. Podemos observar a relação que se estabelece com o segundo momento da história de Minas Gerais, apresentando uma população fruto da ruralização pós "retração mineradora" (ARRUDA, 1990).

A união dos trabalhos de Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade neste espetáculo somente evidencia a presença de Minas Gerais e do povo mineiro em suas produções, sendo atribuída aos atores em cena a costura meticulosa dessa relação.

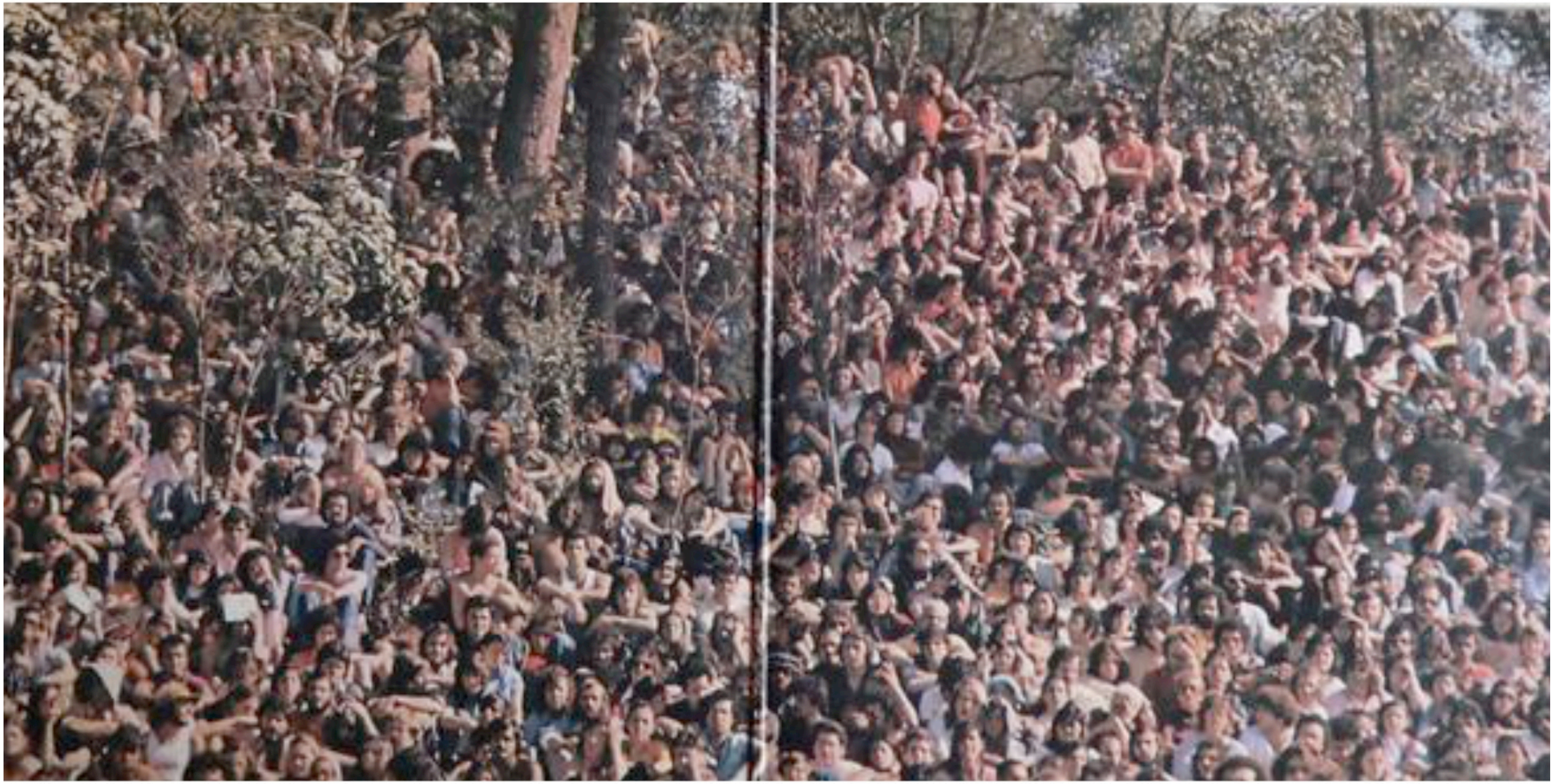
Figuras 88 e 89 – Cenas do espetáculo Ser Minas tão Gerais.





Fonte: grupopontodepartida.com.br. Acesso em: 10 de dezembro de 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A imagem que compõe esta capa provém do interior do encarte do disco *Geraes* (1976).

Ê, ê boi, ê ê boi
Se eu contasse o que ninguém conhece
Do povo daí
Iam dizer que é mentira,
Acabava a carreira
E o que resta de mim
Ê, ê boi, ê ê boi
Fez a fogueira, caiu dentro dela
E o povo sorriu
No outro dia, as beatas
De língua de fora, que o padre serviu

Dentro de mim, nas estrelas
Ou no que faz passar
Anda meu amor primeiro
Que teima em não completar
É, pena

Ê, ê boi, ê ê boi
A porta aberta
Benvindo à casa, prazer conhecer
Se a conversa acabar na cozinha
Já é da família
Melhora pra você

Tem o som de tudo
É absurdo
É mistério
Libertas... doce folia
O som de tudo que escutei
Ouro Preto chama Paris
Philadelphia entra na roda
Negro mina chora
Sonho apaixonado de quem canta
E cantará ê, ê

Ê, ê boi, ê ê boi
A porta aberta
Benvindo à casa, prazer conhecer
Se a conversa acabar na cozinha
Já é da família
Melhora pra você

Ê amor, ê amor
Os namorados, no meio da tarde começam a sorrir
E eu aqui neste morro
Na frente de um touro
Falando de mim

O sol tá descendo agora
O silêncio deixa ouvir
Será o sinal de um anjo
Essa brisa a traduzir
Meus nomes.

Coisas de Minas – Milton Nascimento e Wilson Lopes, 1993.

4. Considerações Finais

Chegamos à reta final do trabalho, contudo nos parece difícil desenvolver uma conclusão ou qualquer outro tipo de reflexão conclusiva, visto que esperamos, com este trabalho, levantar questões talvez até mais do que respondê-las. Sendo assim, é consciente que optamos pelo termo "considerações finais", a fim de trazer algumas últimas reflexões que encerrarão este trabalho mas não este assunto.

Este trabalho se propôs a investigar o diálogo da produção musical do Clube da Esquina, com uma maior atenção para os discos de Milton Nascimento — considerado como figura centralizadora — com a identidade mineira.

A *mineiridade* atribuída a Milton, ao Clube da Esquina e às canções dos compositores que formaram esse grupo, são evidências claras, sendo que a disseminação de um fazer musical pautado em características mineiras se tornou algo corriqueiro. Pudemos encontrar

em diversos relatos uma relação da música do Clube da Esquina com Minas Gerais, o que parece ser um consenso, contudo questionamos, o que é essa *mineiridade* que para muitos parece muito bem representada nessas obras musicais? Seria de fato um consenso, a ponto de estar nítido e cristalino o que torna algo mineiro e o que não? E, se sim, como isso se fez? Para isso foi necessário investigarmos as origens da construção das identidades, individuais e coletivas, dialogando com uma série de renomados autores que desenvolveram significativo trabalho sobre o assunto. Nesse ponto, um fator de vital importância se mostrou presente, sendo muitas vezes o alicerce principal que constitui um imaginário, por vezes preconceituoso e pejorativo, de um grupo, a questão do essencialismo. Algumas últimas considerações sobre esse assunto, e outros mais, fazem-se necessárias e para tal dialogaremos novamente com Walderez Ramalho (2015); segundo o autor:

> A mineiridade, enquanto referência identificadora, foi construída historicamente no sentido de apagar as diferenças internas e dar coesão ao "povo mineiro" e atribuir-lhe uma feição marcadamente conservadora. Atualmente, porém, configura-se um consenso de que essa perspectiva traz grandes desvantagens no sentido de construir um ambiente mais pluralista, inclusivo e participativo em minas e no Brasil. Outra desvantagem reside na incompatibilidade entre o apego ao passado da mineiridade tradicional e o contexto atual de grande velocidade e intensidade das trocas culturais. Diante desse quadro, é possível ainda falar em mineiridade sem cair no essencialismo? (RAMALHO, 2015, p. 153)

Tal afirmativa pode muito bem nos levar a negar, ou mesmo nos posicionarmos de forma contrária a tais identidades preconcebidas que visam uniformizar determinado grupo social. Contudo, negar sua existência se mostra contraproducente e até mesmo uma medida autoritária. Ramalho (2015) nos proporciona interessante reflexão sobre a coexistência de velhas e novas identidades comunitárias:

> (...) enquanto o sentimento da "Minas patriazinha", para retomar a expressão de Guimarães Rosa, subsistir no imaginário regional, continuarão surgindo múltiplas falas sobre Minas e os mineiros, e defender a total negação dessas falas é uma postura não apenas contraproducente, como também beira ao autoritarismo (...) deve-se considerar que a fragmentação das identidade não significa o completo desaparecimento das referencias tradicionais, ou a substituição total de velhas identidades por novas. Elas continuam presentes e atuantes, embora tenham que conviver com a "concorrência" de outras possibilidades de identificação (RAMALHO, 2015, p. 153).

Por fim, o autor nos mostra um significativo exemplo de como as características, normas e símbolos marcadores de uma identidade, temporalmente reconhecida como "velha"

se nos referenciarmos a outras identidades mais recentes, podem ser reorganizadas, reestruturadas e apresentadas de forma artística se opondo às questões essencialistas comumente presentes nos discursos de continuidade de tais identidades:

> A peça *Onqotô*, produzida em 2001 pelo Grupo Corpo, de Belo Horizonte, é um exemplo recente de apropriação de certos elementos da mineiridade — como indica o próprio título, uma forma "mineira" de se perguntar "onde que eu estou" — que não se deixa prender a uma temática estritamente regional, muito menos aos estereótipos produzidos pelo discurso essencialista-tradicional. Aliás, a peça mão se atém a representar exclusivamente os significados e as representações supostamente "típicas de Minas". Em vez disso, a obra busca dialogar com temas universais e inquietações mais gerais do ser humano — o que ajuda a explicar o grande sucesso dessa peça para muito além das fronteiras do estado (RAMALHO, 2015, p. 154).

Essa produção muito se aproxima das músicas e canções do Clube da Esquina, uma vez que os músicos e poetas não buscavam reforçar e dar continuidade aos valores essencialistas que constituem os discursos da identidade mineira, e sim ressignificá-los, inserindo-os em questões políticas e sociais que permeavam o momento em que viviam, diferente da poesia da canção apresentada no início de nossas considerações finais, que embora apresente de forma simbólica características da identidade mineira, aproxima-se mais de um teor de exaltação. Diniz (2017), autora que relacionamos constantemente ao longo do trabalho, exemplifica dialogando com Raymond Williams (1979), através da canção "*Beco do Mota*" de 1969, a forma como elementos "típicos mineiros" se apresentam nas produções do Clube:

> "Beco do Mota", bem como outras canções de Milton e Fernando Brant, não se limitam a enaltecer uma religiosidade identificada com a "cultura popular" de Minas Gerais, tampouco corrobora com uma concepção inerte de "tradição". Os compositores trabalham com aspectos que, na acepção de Raymond Williams, podem ser considerados como *residuais*: aqueles que, embora constituídos no passado, fazem parte de uma *tradição seletiva*, de modo que ainda sobrevivem "no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente" (Williams, 1979, p. 125 apud. Diniz, 2017, p. 58). Por mais que sejam manipulados, não raras vezes, para legitimar uma ordem estabelecida, os *resíduos* podem ser articulados como forma de oposição à *cultura dominante* (DINIZ, 2017, p. 58).

A autora ainda avança nessa discussão, atentando, sobretudo, para o período histórico e forças políticas que operavam no momento de maior produção fonográfica do Clube, acompanhando a elaboração e produção de Milton Nascimento. O regime antidemocrático

militar no Brasil teve relação direta com essa forma de diálogo com a *mineiridade* trabalhada pelo Clube:

> Os músicos e letristas em pauta, situados num contexto de modernização e ditadura, salientaram "conotações de um modo de vida". Ou seja, eles trouxeram para o mercado fonográfico das décadas de 1960 e 1970 elementos de um passado e um lugar que, em muitos casos, apontavam para as Minas Gerais. *Seja como for, aquilo que se apreende de mineiro no Clube da Esquina nada tem a ver com o provincianismo, superando, na maioria esmagadora das vezes, uma perspectiva local, estática ou isenta de autocrítica* (DINIZ, 2017, p. 63).

Essas considerações podemos muito bem complementar com o que já foi apresentado e discutido ao longo do segundo capítulo deste trabalho, onde nossos ouvidos e olhares foram direcionados para a forma como a construção e a reconstrução da identidade poderiam ser aplicadas na sonoridade produzida pelo Clube da Esquina, principalmente ao longo da década de 1970.

Nossa atenção foi direcionada para a produção fonográfica que mais salta aos olhos e ouvidos no que diz respeito à temática da identidade mineira na produção do Clube: o álbum duplo *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), de Milton Nascimento, o que nos desencadeou uma análise das obras como um todo, buscando levar em consideração questões ilustrativas, sonoras e poéticas criativas, buscando compreender um álbum não somente como um conjunto de faixas musicais, mas um elaborado sistema que busca construir relações diversas com a temática que apresenta.

Sobre isso, nossas últimas considerações dialogam com o trabalho de Molina (2017) e Gueraldo (2017), autores que muito nos auxiliaram nas análises dos fonogramas presentes em cada disco que compõem o álbum duplo *Minas Geraes*.

A sonoridade altamente experimental, urbana e cosmopolita presente no disco de 1975, *Minas*, muito se deve, além dos arranjos e orquestrações de Wagner Tiso, aos processos de criação e edição de estúdio. Sobre isso Molina (2017) acrescenta que:

> Não demorou muito para que nos anos 1960 a música popular definitivamente se inserisse no universo da "era da obra montável", sobretudo a partir da gravação em vários canais dos últimos álbuns dos Beatles. A partir de então, a montagem passaria a funcionar como um meio, um processo de criação para um objetivo maior; uma composição que colocava em linha de frente o contraste de sonoridade (MOLINA, 2017, p. 147).

O autor ainda aponta para o grande destaque que a obra de Milton Nascimento teve na exploração, experimentação e incorporação de diversos gêneros musicais no ambiente da música popular brasileira. Nesse ponto, a sempre presente questão que instigava a reflexão sobre os fonogramas do Clube da Esquina, tão bem apresentadas por Ivan Vilela, "que estilo musical é esse?" se justifica completamente.

> Especialmente no Brasil, a força da incorporação de diferentes gêneros em um mesmo álbum nos trabalhos dos músicos do tropicalismo foi tão intensa e influente que passou a ser, desde então, uma das características mais marcantes da música popular brasileira, até mesmo na música popular instrumental. Mas foram, provavelmente, os álbuns de Milton Nascimento da década de 1970, a partir do *Clube da Esquina*, de 1972, que conseguiram melhor aprofundar e equilibrar tais propostas (MOLINA, 2017, p. 152).

O diálogo estabelecido entre os dois discos é apresentado em diversas fontes. Contudo seus contrastes, ou seja, suas diferenças, muito nos chamaram a atenção. Gueraldo (2017) evidencia essas disparidades em seu relato:

> Em termos gerais, temos o seguinte: os dois discos se relacionam por uma tentativa de convivência entre regimes contrários entre si. Os vários pontos de contato que constituem este 'álbum duplo' têm sua fundação na diferença, por mais contraditório que isso possa parecer (...) Sonoridades ligadas ao campo *e* à cidade, improvisos jazzísticos *e* congadeiros, subjetivismo *e* coletivismo, nostalgia *e* modernidade, atonalismo *e* coros homofônicos, avião *e* carro de boi: tudo organizado de uma maneira na qual os elementos contrastantes mantenham suas características originais e participem de um contexto alheio (GUERALDO, 2017, p. 76).

Contudo, conforme apresentado, esse contraste não se mostra de forma arbitrária e pode muito bem estabelecer uma relação com características estruturantes, símbolos e modos de viver presentes em dois momentos distintos da história da sociedade mineira; reforçamos aqui nossa hipótese das relações *Minas* (1975) — período econômico de intensa atividade mineradora e sociedade urbana — e *Geraes* (1976) — período pós mineração e ruralização com uma sociedade campestre. Essa hipótese orientou nosso estudo, embora tenhamos consciência de que tal associação, mesmo se estruturando em importantes trabalhos anteriores, possa não ter sido intencional pelos compositores e organizadores dos disco, de forma consciente, mas isso não interfere nas reflexões apresentadas e desenvolvidas ao longo do trabalho.

Este trabalho encontra seu desfecho deixando algumas questões para futuras reflexões, por exemplo: como a presença de símbolos identitários mineiros composições de outros

músicos e membros do Clube da Esquina? Como as representações, o diálogo com a *mineiridade*, continuou se mostrando no fazer musical pós década de 1970? Como outros músicos e compositores criaram e recriaram a identidade mineira pós Clube da Esquina? Como essa identidade é apresentada nas produções musicais contemporâneas? Esperamos por fim que estas reflexões possam servir de inspiração para trabalhos futuros, auxiliando em pesquisas e mantendo viva a chama que move as produções e as reflexões sobre a música popular brasileira.

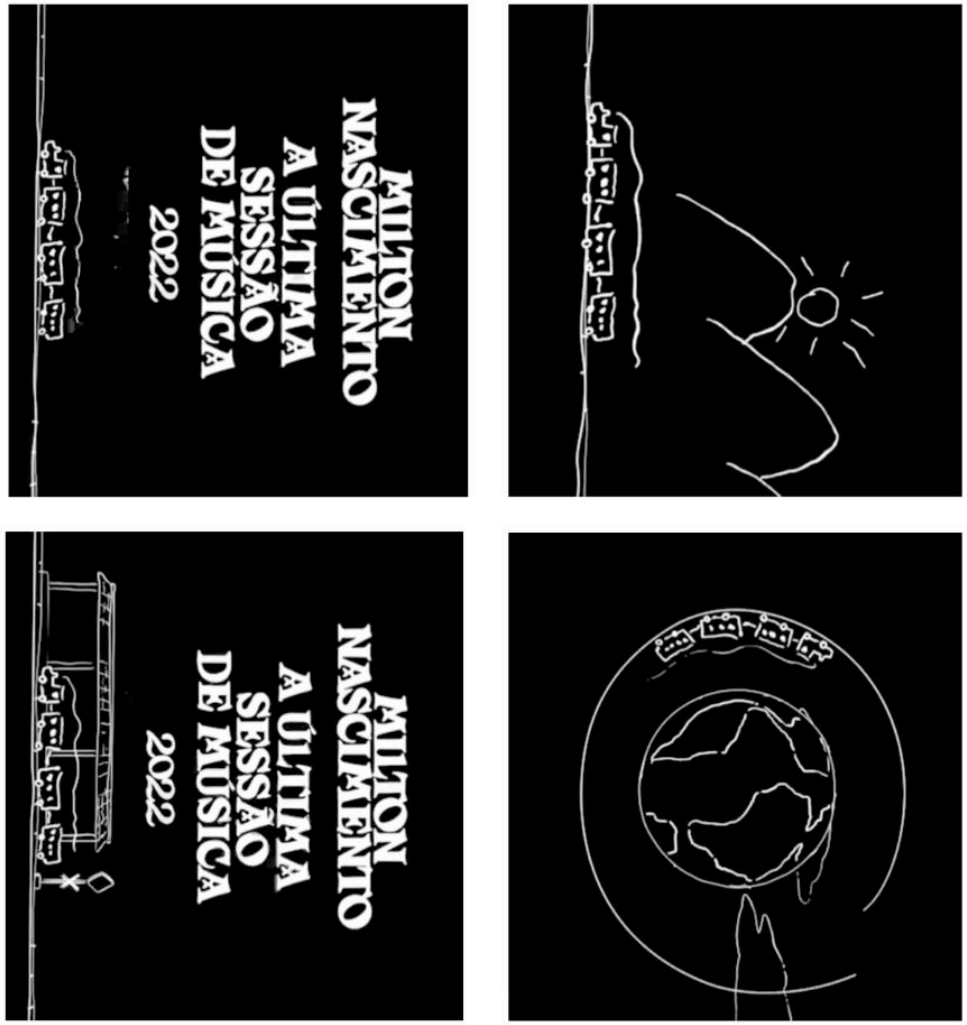
Com o coração aberto em vento
Por toda eternidade
Com o coração doendo
De tanta felicidade

Coração, coração, coração
Coração, coração...

Todas as canções inutilmente
Todas as canções eternamente
Jogos de criar sorte e azar.

Minas Geraes - Novelii e Ronaldo Bastos, 1976.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Imagens retiradas de vídeo anunciando a ultima turnê da carreira de Milton Nascimento, publicado no perfil Milton “Bituca” Nascimento no dia 26 de outubro de 2021.

Referências

ABDALA, Mônica Chaves. *Receita de Mineiridade*: A cozinha e a construção da imagem do mineiro. 2 ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.

ALMEIDA, Hermínio Carlos. *A canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos*: Aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música – Belo Horizonte, MG, 2005.

AMARAL, Chico. *A Música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2013.

ANDERSON, Bendict. R. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. 5 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB dos anos 70. 30 anos depois. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARROS, José Luiz Vasconcelos. *O enigma da mineiridade*. Característica antropológica, ou mera suposição? Porto Alegre: Editora dos Autores Médicos, 1999.

BATISTA, Haldinei Ribeiro. Origem de UAI: Uma hipótese caipira. *Laboratório Corpus*: UFSM, Fragmentum, n. 39, Santa Maria, RS, p. 86-96, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BELAN, Gustavo César Silva. *Do ônibus colegial ao trem de doido*: Interações entre a Bossa Nova nas Geraes e o Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Ciências Sociais – Uberlândia, MG, 2016.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

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

BORGES, Márcio. "O Clube da Esquina." *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

BORGES, Márcio. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do

Museu Clube da Esquina e Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012.

BORGES, Marilton. *Memórias da noite*. Belo horizonte: Armazém das Ideias, 2001.

BUENO, Andréa dos Reis Estanislau. *Coração Americano*: 35 anos do álbum Clube da Esquina. Belo Horizonte: Prax, 2008.

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. *Toninho Horta*: harmonia compartilhada. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2014.

CANÇADO, Wilson Lopes. *Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges*: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música – Belo Horizonte, MG, 2010.

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) – Universidade Federal de São João del-Rei. Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas – São João del-Rei, MG, 2010.

CASTRO, Pablo; LAUDARES, Carlos, LIMA, Barral (org.). *Song book Lô Borges*. 1 ed. Belo Horizonte, MG: Neutra, 2013.

CLUBE DA ESQUINA (1972): *Lô Borges e Milton Nascimento*: entrevistas a Charles Gavin – Rio de Janeiro: Ímã Editorial | Livros de Criação – (O som do vinil), 2014.

COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana*: poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMUNIDADE DOS ARTUROS. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2014. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/9-Comunidade-dos-Arturos. Acesso em: 12 dez. 2021.

CORREA, Luiz Otávio. *Clube da Esquina e Belo Horizonte*: Romantismo revolucionário em uma cidade de formação ambígua. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifica Universidade Católica de Minas Gerais. Instituto de Ciências Humanas – Belo Horizonte, MG, 2002.

DINIZ, Sheyla Castro. "*Nuvem Cigana*": A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Campinas, SP, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro.. "*... De Tudo que a Gente Sonhou*": Amigos e Canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.

DOLORES, Maria. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FARIA, Claudio; LAUDARES, Carlos; LIMA, Barral. *Song book Beto Guedes*. Belo Horizonte, MG: Neutra, 2018.

FARIA, Claudio; LAUDARES, Carlos; LIMA, Barral. *Song book Flávio Venturini.* Belo Horizonte, MG: Neutra, 2018.

FERRARINI, Pedro; TOZZI, Caio. *O Segredo do Disco Perdido*: Uma aventura ao som do Clube da Esquina. São Paulo, SP: Panda Books, 2014.

FERREIRA, Laudo; VIÑOLE, Omar. *Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo, SP: Devir, 2015.

FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DE CHAPADA DO NORTE. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2013. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/10-Festa-de-N-Sra-do-Rosario-dos-Homens-Pretos-de-Chapada-do-Norte. Acesso em: 12 dez. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil - 7 ed. rev. - São Paulo : Global, 2004.

FOLIAS DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2018. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/20-Folias-de-Minas. Acesso em: 12 dez. 2021.

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. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Belo Horizonte, MG, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo*: Trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Belo Horizonte, MG, 2006.

GUIA DOS BENS TOMBADOS. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), v. 1, 2014. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/guia-dos-bens-tombados/Publication/4-Guia-dos-Bens-Tombados-Volume-1. Acesso em: 12 dez. 2021.

GUIA DOS BENS TOMBADOS. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), v. 2, 2014. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/guia-dos-bens-tombados/Publication/7-Guia-dos-Bens-Tombados-Volume-2. Acesso em: 12 dez. 2021.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. *Em busca do consenso*: Milton Nascimento e a perda

dos laços comunitários. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros – São Paulo, SP, 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence(Org.). *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 12 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HORTA, Toninho. *Toninho Horta*: 108 partituras. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros, 2017.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais; texto e revisão de Natália Guerra Brayner. 3 ed. Brasília, DF – Iphan, 2012.

INVENTÁRIO CULTURAL DO RIO SÃO FRANCISCO. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2015. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/8-Inventario-Cultural-do-Sao-Francisco. Acesso em: 12 dez. 2021.

LIMA, Barral (org.); LOPES, Wilson. *Song book Milton Nascimento*. Belo Horizonte, MG: Neutra, 2015.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário*: Amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Belo Horizonte, MG, 2007.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário*: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MELLO, Paulo Thiago. *O Livro do Disco*: Milton Nascimento e Lô Borges – Clube da Esquina. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2018.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes – São Paulo, SP, 2016.

MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. *Entre o êxtase e a estase*: A música de Milton Nascimento. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes – Florianópolis, SC, 2018.

MOLINA, Sérgio. *Música de Montagem*: A composição de Música Popular no pós-1967. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musica da banda Som Imaginário*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes – Campinas, SP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil. *In*: NESTROVSKI, Arthur. (Org.) *Lendo Música, 10 ensaios sobre 10 canções*. Publifolha. p. 119-139, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Os sambas não queriam ir tão fundo*: música, comunicação de massas e democracia populista. *In*: NAPOLITANO, Marcos. A síncope das ideias. Editora Fundação Perseu Abramo, p. 47-65, 2007.

NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros*: Uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes – Campinas, SP, 2009.

NUHA, Danilo. *Milton Nascimento*: Letras, histórias e canções. São Paulo: Editora Master Books, 2017.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes - Campinas, SP, 2005.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A voz de Milton Nascimento em presença*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes – Campinas, SP, 2015.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro - RJ: O Cruzeiro, 23 maio 1973.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. *Mil Tons de Minas*: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: Cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História – Uberlândia, MG, 2006.

O MODO DE FAZER O QUEIJO ARTESANAL DA REGIÃO DO SERRO**.** Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2018. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/18-O-modo-de-fazer-o-queijo-artesanal-da-regiao-do-Serro-de-Minas-Gerais. Acesso em: 12 dez. 2021.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Milton Nascimento*: Num canto do mundo, o conto do Brasil. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas – Brasília, DF, 2014.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice de. *Cantos da floresta*: iniciação ao universo musical indígena. São Paulo: Peirópolis, 2017.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. *A historiografia da mineiridade*: Trajetórias e significados na história republicana do Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Belo Horizonte, MG, 2015.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi*: Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2002.

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia. *O Musicar Local* – novas trilhas para a etnomusicologia, Projeto Temático FAPESP 2016/05318-7.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*: A formação e o sentido do Brasil. 3 ed. São Paulo: Global. 2015.

RICE, Timothy. Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology. *Muzikologija,* 7: p. 17-38, 2007.

RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música – Rio de Janeiro, RJ, 2000.

SABERES, LINGUAGENS E EXPRESSÕES MUSICAIS DA VIOLA EM MINAS GERAIS. Belo Horizonte - MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), 2018. Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/21-As-Violas-de-Minas. Acesso em: 12 dez. 2021.

SANTANA, Valéria Nancí de Macêdo. *Pelo olhar de Cafi*: O processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2018.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica*: Contracultura e o Clube da Esquina em 1972. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de História, Direito e Serviço Social – Franca, SP, 2008.

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. Tradução de Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso*: Som, imagem, ação. Belo Horizonte, MG: Imprensa Oficial, 2009.

SILVA, Carlos Alberto Silva. *A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão – Florianópolis, SC, 2003.

SILVA, Fernanda dos Santos. *Remanescências da arquitetura ferroviária em Minas Gerais*: Uma ferramenta de preservação das estações ferroviárias. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura – Belo Horizonte, MG, 2019.

SOUZA, Sírius Oliveira; SOUZA, George Taylor; REIS, Lincoln Santos dos. A Ferrovia do Adeus: Um estudo sobre a estrada de ferro Bahia – Minas Gerais. 14 Encuentro de Geógrafos de América Latina (Anais). Reencuentro de Saberes Territoriales Latinoamericanos. Perú, 2013

SOUZA, Alberto Carlos. *"Minas" e "Geraes"*: Um recorte na cultura e na história. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

STARLING, Heloísa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. *In*: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.) *O golpe e a ditadura militar*: 40 anos depois (1964-2004). São Paulo: EDUSC, 2004.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo*: A imagem poético musical do Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes – Campinas, SP, 2000.

TORRES, João Camillo de Oliveira. *O homem e a montanha*: Introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70*: Utopia e poesia no Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Rio de Janeiro, RJ, 1998.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960 – 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2010.

Outras fontes:

<u>Discos</u>:

ANGELO, Nelson; JOYCE. Nelson Ângelo e Joyce. Odeon, 1972.

ANGELO, Nelson. Nelson Ângelo. Celluloid, 1984.

ANGELO, Nelson. Violão e Outras Coisas. Estúdio Eldorado, 1990.

ANGELO, Nelson. A Vida Leva. Velas, 1994.

BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina. EMI-Odeon, 1972.

BORGES, Lô. Lô Borges. EMI-Odeon, 1972.

BORGES, Lô. A Via-Láctea. EMI-Odeon, 1979.

BORGES, Lô. Os Borges. EMI-Odeon, 1980.

BORGES, Lô. Nuvem Cigana. EMI-Odeon, 1981.

BORGES, Lô. Sonho Real. Barclay/Ariola, 1984.

BORGES, Lô. Solo (Ao Vivo). SBK Songs/CBS, 1987.

BORGES, Lô. Meu Filme. EMI Music, 1996.

BUARQUE, Chico. Meus caros amigos. Philips, 1976.

CAYMMI, Nana; TISO, Wagner. Só Louco. EMI, 1989.

CONJUNTO HOLIDAY. Barulho de Trem. DEX Discos do Brasil. 1964.

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta. EMI-Odeon, 1973.

GUEDES, Beto. A Página do Relâmpago Elétrico. EMI-Odeon, 1977.

GUEDES, Beto. Amor de Índio. EMI-Odeon, 1978.

GUEDES, Beto. Sol de Primavera. EMI-Odeon, 1979.

GUEDES, Beto. Contos da Lua Vaga. EMI-Odeon, 1981.

GUEDES, Beto. Viagem das Mãos. EMI-Odeon, 1983.

GUEDES, Beto.. Alma de Borracha. EMI-Odeon, 1986.

GUEDES, Beto. Beto Guedes Ao Vivo. EMI-Odeon, 1987.

GUEDES, Beto. Andaluz. EMI-Odeon, 1991.

GUEDES, Beto. Dias de Paz. Sony, 1999.

HORTA, Toninho. Terra dos Pássaros. Remasterizado por Dubas 1995, 1977.

HORTA, Toninho. Diamond Land. Velvet Forecast, 1988.

HORTA, Toninho. Moonstone. Polygram, 1989.

HORTA, Toninho. Once I Loved. Verve Records/Polygram, 1992.

HORTA, Toninho. Durango Kid. Big World Music, 1993.

HORTA, Toninho. Foot on the Road. Polygram/Verve Forecast/The Verve Group, 1994.

HORTA, Toninho. Durango Kid 2. Big World Music, 1995.

JESUS, Clementina de; TIA DOCA; FILME, Geraldo. O Canto dos Escravos. Eldorado, 1982.

JOYCE; HORTA, Toninho. Sem Você. DiscMedi Blau, 1999.

MESTRE AMBRÓSIO/SIBA. Fuá na Casa de Cabral. Sony Music. 1998.

MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. Conspiração dos Poetas. TMFB, 1997.

MOURA, Tavinho. Como Vai Minha Aldeia. RCA Victor, 1978.

MOURA, Tavinho. Tavinho Moura. RCA Victor, 1980.

MOURA, Tavinho. Cabaret Mineiro. Odeon, 1981.

MOURA, Tavinho. Engenho Trapizonga. EMI, 1982.

MOURA, Tavinho. Caboclo D'Água. Velas, 1992.

MOURA, Tavinho. O Aventureiro do São Francisco. Warner, 1994.

MOURA, Tavinho. Diadorado. Galeão, 1995.

NASCIMENTO, Milton. Travessia. EMI, 1967.

NASCIMENTO, Milton. Courage. A&M Records, 1969.

NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento. EMI-Odeon, 1969.

NASCIMENTO, Milton. Milton. EMI-Odeon, 1970.

NASCIMENTO, Milton. Milagre dos Peixes. EMI-Odeon, 1973.

NASCIMENTO, Milton. Milagre dos Peixes (ao vivo). EMI-Odeon, 1974.

NASCIMENTO, Milton. Minas. EMI-Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. Milton, A&M Records, 1975.

NASCIMENTO, Milton. Geraes. EMI-Odeon, 1976.

NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina 2. EMI-Odeon, 1978.

NASCIMENTO, Milton. Journey to Dawn. A&M Records, 1979.

NASCIMENTO, Milton. Sentinela. Ariola, 1980.

NASCIMENTO, Milton. Caçador de Mim. Ariola, 1981.

NASCIMENTO, Milton. Anima. Ariola, 1982.

NASCIMENTO, Milton. Missa dos Quilombos. Ariola, 1982.

NASCIMENTO, Milton. Milton Ao Vivo. Barclay, 1983.

NASCIMENTO, Milton. Encontros e Despedidas. Barclay/Polygram, 1985.

NASCIMENTO, Milton. A Barca dos Amantes. Barclay/Polygram, 1986.

NASCIMENTO, Milton. Yauaretê. CBS, 1987.

NASCIMENTO, Milton. Miltons. CBS, 1988.

NASCIMENTO, Milton. TXAI. CBS, 1990.

NASCIMENTO, Milton. Planeta Blue na Estrada do Sol. CBS/Sony, 1991.

NASCIMENTO, Milton. Angelus. Warner, 1993.

NASCIMENTO, Milton. Amigo. Warner, 1995.

NASCIMENTO, Milton. Nascimento. Warner, 1997.

NASCIMENTO, Milton. Tambores de Minas. Warner, 1998.

NASCIMENTO, Milton. Crooner. Warner, 1999.

ORNELAS, Nivaldo; AYRES, Nelson; MONTARROYOS, Marcio; HORTA, Toninho. Concerto Planeta Terra. IBM Brasil, 1990.

OS CARIOCAS. Preciso aprender a ser só / Carro de boi. Philips, 1964.

SOM IMAGINÁRIO. Som Imaginário. EMI, 1970.

SOM IMAGINÁRIO. Som Imaginário. EMI, 1971.

SOM IMAGINÁRIO. Matança de Porco. EMI-Odeon, 1973.

SOSA, Mercedes; GIECO, León; NASCIMENTO, Milton. Corazón Americano. Polygram, 1986.

TISO, Wagner; MARIANO, César Camargo. Todas as Teclas. Barclay, 1983.

TISO, Wagner; RIO CELLO ENSEMBLE; MONTARROYOS, Marcio; ASSUMPÇÃO, Nico. Ao Vivo. Jazzmania Records, 1995.

TISO, Wagner; MOURA, Paulo. Brasil Musical. Tom Brasil, 1996.

TISO, Wagner; RIO CELLO ENSEMBLE. Debussy & Fauré Encontram Milton & Tiso. Visom, 1998.

TISO, Wagner. Wagner Tiso. EMI, 1978.

TISO, Wagner. Assim Seja. EMI, 1979.

TISO, Wagner. Trem Mineiro. EMI, 1980.

TISO, Wagner. Toca Brasil (Arraial das Candongas). Ariola, 1982.

TISO, Wagner. Os pássaros. EMI, 1985.

TISO, Wagner. Coração de Estudante, Barclay, 1985.

TISO, Wagner. Branco e Preto. Barclay, 1986.

TISO, Wagner. Wagner Tiso's Brasil. Caju Music, 1990.

TISO, Wagner. Baobab. Philips, 1990.

TISO, Wagner. Profissão: Músico. Philips, 1991.

TISO, Wagner. O Livro de Jó. Independente, 1993.

VASCONCELOS, Naná; ANGELO, Nelson; NOVELLI. Naná, Nelson Ângelo e Novelli. Saravah, 1975.

VENTURINI, Flávio; HORTA, Toninho. Ao Vivo no Circo Voador. Dubas Música, 1997.

VENTURINI, Flávio. Criaturas da Noite. Copacabana, 1974.

VENTURINI, Flávio. Casa Encantada. Copacabana, 1975.

VENTURINI, Flávio. Nascente. EMI-Odeon, 1982.

VENTURINI, Flávio. O Andarilho. EMI-Odeon, 1984.

VENTURINI, Flávio. Cidade Veloz. Som Livre, 1990.

VENTURINI, Flávio. Ao Vivo. Som Livre, 1991.

VENTURINI, Flávio. Noites com Sol. Velas, 1994.

VENTURINI, Flávio. Beija Flor. Velas, 1996.

VENTURINI, Flávio. Trem Azul. EMI Music. 1998.

VENTURINI, Flávio. Linda Juventude.. Som Livre, 1999.

VIANA, Marcus; VILLAR, Carla; MOURA, Tavinho. Trindade. Sonhos e Sons, 1993.

Filmes e Documentários:

MILTON NASCIMENTO – INTIMIDADE E POESIA. Cleisson Vidal, Leonardo Carvalhosa. Ancine, 2018. Exibido pelo canal HBO.

A SEDE DO PEIXE. Lula Buarque de Holanda; Carolina Jabor. Documentário musical. (70 min.), Rio de Janeiro: EMI, 1998.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Roteiro: Lima Barreto e Rachel de Queiroz. [S.I.]: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. (105 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y. Acesso em: 12 nov. 2021.

PANAIR DO BRASIL. Direção de Marco Altberg. Roteiro: Daniel Leb Sasaki e Marco Altberg. Rio de Janeiro: Bndes Riofilme, 2008. (70 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pkrpg3Be_es. Acesso em: 16 nov. 2021.

Links:

BETO GUEDES. Disponível em: http://www.betoguedes.com.br/. Acesso em: 19 abr. 2020.

CEDEM UNESP. Disponível em: https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/413/no-chile-movimento-musical-dos-anos-1960-renovou-o-folclore/. Acesso em: 09 nov. 2021.

CINEPLAYER. Disponível em: https://www.cineplayers.com/filmes/o-cangaceiro. Acesso em: 12 nov. 2021.

CHICO BUARQUE. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/. Acesso em: 09 nov. 2021.

DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/>. Acesso em: 19 de abr. 2020.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/. Acesso em: 19 de abr. 2020.

FLÁVIO VENTURINI. Disponível em: http://www.flavioventurini.com.br/. Acesso em: 19 abr. 2020.

GLOBO. Disponível em: http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/06/trajetoria-de-fernando-brant-e-contada-em-livro-de-sulmineiro.html. Acesso em: 07 maio 2020.

GRUPO ÁGUA. Disponível em: http://aguahistorico.blogspot.com/2007/05/grupo-agua.html. Acesso em: 06 de nov. 2021.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Disponível em: https://immub.org/. Acesso em: 19 de abr. 2020.

LÔ BORGES. Disponível em: http://www.loborges.com/blog/. Acesso em: 19 abr. 2020.

MILTON NASCIMENTO. Disponível em: http://www.miltonnascimento.com.br/. Acesso em: 19 abr. 2020.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: https://www.museudapessoa.org/pt/home. Acesso em: 19 abr. 2020.

NIVALDO ORNELAS. Disponível em: https://www.nivaldornelas.com.br/. Acesso em: 13 out. 2021.

SENADO NOTÍCIAS. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/09/17/simbolos-nacionais-representam-a-identidade-de-uma-nacao-diz-consultor. Acesso em: 06 nov. 2021.

TAVINHO MOURA. Disponível em: http://www.tavinhomoura.com.br/. Acesso em: 19 abr. 2020.

TRÊS PONTAS. Disponível em: https://www.trespontas.mg.gov.br/. Acesso em: 06 nov. 2021.

ANEXOS


BARULHO DE TREM
Conjunto HOLIDAY
COURAGE
NASCIMENTO
SOM IMAGINÁRIO
LÔ BORGES
SOM IMAGINÁRIO
BETO GUEDES
DANILO CAYMMI
NOVELLI
TONINHO HORTA
MILAGRE DOS PEIXES
CASA ENCANTADA
MINAS
MILTON
WAGNER TISO
MPB
nivaldo ornelas
BETO GUEDES
Sol de Primavera
MILTON NASCIMENTO
MILTON NASCIMENTO
SENTINELA
Tavinho Moura
BETO GUEDES
LÔ BORGES
MPB
Robertinho Silva
Milton Nascimento
ao vivo
Todas as Teclas
ROBERTINHO SILVA
BATERIA
NELSON ANGE
TRIÂNGULO
Corazón Americano
MILTON
BETO GUEDES
AO VIVO
LÔ BORGES
MILTONS

As imagens que compõem esta capa foram retiradas das capas dos discos do Clube da Esquina de 1964 a 1989, conforme apresentados na Tabela 12.

Anexos

Tabela 12 – Álbuns e discos produzidos em estúdio por integrantes do Clube da Esquina entre 1964 e 1999.

Álbuns e Discos de Estúdio (1964 – 1999)			
Ano de lançamento	**Músico(s)**	**Título**	**Gravadora**
1964	Conjunto Holiday	**Barulho de Trem**	DEX Discos do Brasil
1967	Milton Nascimento	**Travessia**	EMI
1969	Milton Nascimento	**Courage**	A&M Records
1969	Milton Nascimento	**Milton Nascimento**	EMI Odeon
1970	Milton Nascimento	**Milton**	EMI Odeon
1970	Som Imaginário	**Som Imaginário**	EMI
1971	Som Imaginário	**Som Imaginário**	EMI
1972	Milton Nascimento & Lô Borges	**Clube da Esquina**	EMI Odeon
1972	Lô Borges	**Lô Borges (disco do tênis)**	EMI Odeon
1972	Nelson Ângelo & Joyce	**Nelson Ângelo e Joiye**	Odeon
1973	Som Imaginário	**Matança de Porco**	EMI Odeon
1973	Milton Nascimento	**Milagre dos Peixes**	EMI Odeon
1973	Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta.	**Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta**	EMI Odeon
1974	Flávio Venturini	**Criaturas da Noite**	Copacabana
1974	Milton Nascimento	**Milagre dos Peixes (ao vivo)**	EMI Odeon
1975	Flávio Venturini	**Casa Encantada**	Copacabana
1975	Milton Nascimento	**Minas**	EMI Odeon
1975	Milton Nascimento e Wayne Shorter	**Native Dancer**	EMI cedido pela CBS
1975	Milton Nascimento	**Milton**	A&M Records
1975	Naná Vasconcelos, Nelson Ângelo e Novelli	**Naná, Nelson Ângelo e Novelli**	Saravah
1976	Milton Nascimento	**Geraes**	EMI Odeon
1977	Beto Guedes	**A Página do Relâmpago Elétrico**	EMI Odeon
1977	Toninho Horta	**Terra dos Pássaros**	Remasterizado por Dubas 1995
1978	Milton Nascimento	**Clube da Esquina Nº 2**	EMI Odeon
1978	Beto Guedes	**Amor de Índio**	EMI Odeon
1978	Tavinho Moura	**Como Vai Minha Aldeia**	RCA Victor
1978	Wagner Tiso	**Wagner Tiso**	EMI
1978	MPBC Nivaldo Ornelas	**Portal dos Anjos**	Philips
1979	Lô Borges	**A Via-Láctea**	EMI Odeon
1979	Beto Guedes	**Sol de Primavera**	EMI Odeon
1979	Milton Nascimento	**Journey to Dawn**	A&M Records
1979	Wagner Tiso	**Assim Seja**	EMI
1980	Lô Borges	**Os Borges**	EMI Odeon
1980	Milton Nascimento	**Sentinela**	Ariola

1980	Tavinho Moura	**Tavinho Moura**	RCA Victor
1980	Wagner Tiso	**Trem Mineiro**	EMI
1981	Beto Guedes	**Contos da Lua Vaga**	EMI Odeon
1981	Lô Borges	**Nuvem Cigana**	EMI Odeon
1981	Milton Nascimento	**Caçador de Mim**	Ariola
1981	Tavinho Moura	**Cabaret Mineiro**	Odeon
1981	MPBC Robertinho Silva	**Robertinho Silva**	Philips
1982	Flávio Venturini	**Nascente**	EMI Odeon
1982	Milton Nascimento	**Anima**	Ariola
1982	Milton Nascimento	**Missa dos Quilombos**	Ariola
1982	Tavinho Moura	**Engenho Trapizonga**	EMI
1982	Wagner Tiso	**Toca Brasil (Arraial das Candongas)**	Ariola
1983	Beto Guedes	**Viagem das Mãos**	EMI Odeon
1983	Milton Nascimento	**Milton Ao Vivo**	Barclay
1983	Wagner Tiso & César Camargo Mariano	**Todas as Teclas**	Barclay
1983	Nivaldo Ornelas	**Viagem Através de Um Sonho**	Vento de Raio
1983	Robertinho Silva	**Bateria**	Carmo
1984	Flávio Venturini	**O Andarilho**	EMI Odeon
1984	Lô Borges	**Sonho Real**	Barclay/Ariola
1984	Nelson Ângelo	**Nelson Ângelo**	Celluloid
1984	Nivaldo Ornelas e Marcos Resende	**Som e Fantasia**	Barclay
1985	Milton Nascimento	**Encontros e Despedidas**	Barclay / Polygram
1985	Wagner Tiso	**Os Pássaros**	EMI
1985	Wagner Tiso	**Coração de Estudante**	Barclay
1985	Luiz Eça, Robertinho Silva e Luiz Alves	**Triângulo**	Carmo
1986	Beto Guedes	**Alma de Borracha**	EMI Odeon
1986	Mercedes Sosa, León Gieco e Milton Nascimento	**Corazón Americano**	Polygram
1986	Milton Nascimento	**A Barca dos Amantes**	Barclay / Polygram
1986	Wagner Tiso	**Branco e Preto**	Barclay
1987	Beto Guedes	**Beto Guedes Ao Vivo**	EMI Odeon
1987	Lô Borges	**Solo (Ao Vivo)**	SBK Songs/ CBS
1987	Milton Nascimento	**Yauaretê**	CBS
1988	Milton Nascimento	**Miltons**	CBS
1988	Toninho Horta	**Diamond Land**	Verve Forecast
1989	Nana Caymmi & Wagner Tiso	**Só Louco**	EMI
1989	Toninho Horta	**Moonstone**	Polygram
1989	Robertinho Silva	**Bodas de Prata**	CBS
1990	Flávio Venturini	**Cidade Veloz**	Som Livre
1990	Milton Nascimento	**TXAI**	CBS
1990	Nelson Ângelo	**Violão e Outras Coisas**	Estúdio Eldorado
1990	Nivaldo Ornelas, Nelson Ayres, Marcio Montarroyos e Toninho	**Concerto Planeta Terra**	IBM Brasil

	Horta		
1990	Wagner Tiso	**Wagner Tiso's Brasil**	Caju Music
1990	Wagner Tiso	**Baobab**	Philips
1990	Nivaldo Ornelas	**Colheita do Trigo**	Chorus Estudio
1991	Beto Guedes	**Andaluz**	EMI Odeon
1991	Flávio Venturini	**Ao Vivo**	Som Livre
1991	Milton Nascimento	**Planeta Blue na Estrada do Sol**	CBS / Sony
1991	Wagner Tiso	**Profissão: Músico**	Philips
1992	Tavinho Moura	**Caboclo D'Água**	Velas
1992	Toninho Horta	**Once I Loved**	Verve Records / Polygram
1993	Marcus Viana, Carla Villar e Tavinho Moura	**Trindade**	Sonhos e Sons
1993	Milton Nascimento	**Angelus**	Warner
1993	Toninho Horta	**Durango Kid**	Big World Music
1993	Wagner Tiso	**O Livro de Jó**	Independente
1994	Flávio Venturini	**Noites com Sol**	Velas
1994	Nelson Ângelo	**A Vida Leva**	Velas
1994	Tavinho Moura	**O Aventureiro do São Francisco**	Warner
1994	Toninho Horta	**Foot on the Road**	Polygram / Verve Forecast / The Verve Group
1995	Milton Nascimento	**Amigo**	Warner
1995	Tavinho Moura	**Diadorado**	Galeão
1995	Toninho Horta	**Durango Kid 2**	Big World Music
1995	Wagner Tiso, Rio Cello Ensemble, Marcio Montarroyos e Nico Assumpção	**Ao Vivo**	Jazzmania Records
1995	Robertinho Silva	**Shot on Goal (Perigo de Gol)**	Milestone
1996	Flávio Venturini	**Beija Flor**	Velas
1996	Lô Borges	**Meu Filme**	EMI Music
1996	Wagner Tiso & Paulo Moura	**Brasil Musical**	Tom Brasil
1996	Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira e Orquestra de Câmara Sesiminas	**Aquarelas – A Música de Ary Barroso**	
1997	Flávio Venturini e Toninho Horta	**Ao Vivo no Circo Voador**	Dubas Música
1997	Milton Nascimento	**Nascimento**	Warner
1997	Tavinho Moura & Fernando Brant	**Conspiração dos Poetas**	TMFB
1998	Flávio Venturini	**Trem Azul**	EMI Music
1998	Milton Nascimento	**Tambores de Minas**	Warner
1998	Wagner Tiso & Rio Cello Ensemble	**Debussy & Fauré Encontram Milton & Tiso**	Visom
1998	Nivaldo Ornelas	**Arredores**	
1999	Beto Guedes	**Dias de Paz**	Sony
1999	Flávio Venturini	**Linda Juventude**	Som Livre
1999	Joyce e Toninho Horta	**Sem Você**	DiscMedi Blau
1999	Milton Nascimento	**Crooner**	Warner

1999	Nivaldo Ornelas	**Reciclagem – Ao Vivo**	

Tabela 13 – Livros, Biografias e Capítulos publicados sobre a temática do Clube da Esquina.

Livros, Biografias e Capítulos				
Ano de publicação	**Autor(a)(es)**	**Título**	**Formato**	**Editora**
1980	BAHIANA, Ana Maria	**Nada será como antes:** MPB anos 70 – 30 anos depois.	Livro	Civilização Brasileira
1996	BORGES, Márcio	**Os sonhos não envelhecem:** histórias do Clube da Esquina.	Livro	Geração
2001	BORGES, Marilton	**Memórias da noite.**	Livro	Armazém das Ideias
2003	BORGES, Márcio. *In*: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia.	**O Clube da Esquina.** *In*: **Do Samba-Canção à Tropicália.**	Capítulo	Relume Dumará
2004	STARLING, Heloísa. *In*: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs).	**Coração americano:** panfletos e canções do Clube da Esquina. *In*: **O golpe e a ditadura militar:** 40 anos depois (1964-2004).	Capítulo	EDUSC
2006	DOLORES, Maria	**Travessia:** A vida de Milton Nascimento.	Biografia	Record
2007	COHN, Sérgio (org.).	**Nuvem Cigana:** Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70.	Livro	Beco do Azougue
2008	ARAÚJO, João Luiz	**Maletta, Cruzeiro e Outras Histórias:** a vida de Fernando Brant.	Biografia	(Não informado)[39]
2008	BUENO, Andréa Estanislau	**Coração Americano:** 35 anos de Clube da Esquina.	Livro	Prax Editora
2009	MARTINS, Bruno Viveiros	**Som Imaginário:** A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina.	Dissertação/Livro	Editora UFMG
2009	SILVA, Beatriz Coelho	**Wagner Tiso:** som, imagem, ação.	Biografia	Imprensa Oficial
2010	CAMPOS, Maria Tereza	**Toninho Horta:** harmonia compartilhada	Biografia	Imprensa Oficial
2012	BORGES, Márcio	**Clube da Esquina – 40**		Imprensa Oficial e

[39] A única fonte de referência para a identificação de tal trabalho foi uma matéria publicada no portal G1 sobre o lançamento do livro. Nenhuma outra referência foi encontrada. *Link* da matéria disponível em: http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/06/trajetoria-de-fernando-brant-e-contada-em-livro-de-sulmineiro.html. Acesso em: 06 de janeiro de 2020.

		anos.	Livro	Assembleia Legislativa
2013	AMARAL, Chico	**A Música de Milton Nascimento.**	Livro	Editora Gomes
2013	CASTRO, Pablo; LAUDARES, Carlos, LIMA, Barral (org.).	**Song Book Lô Borges.**	Song Book	Neutra
2014	BORGES, Lô; GAVIN, Charles; NASCIMENTO, Milton	**Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges:** Som do Vinil: entrevistas a Charles Gavin.	Livro	Imã Editorial
2014	FERRARINI, Pedro; TOZZI, Caio	**O Segredo do Disco Perdido:** Uma aventura ao som do Clube da Esquina.	Livro	Panda Books
2015	FERREIRA, Laudo; VIÑOLE, Omar	**Histórias do Clube da Esquina.**	Quadrinhos	Devir
2016	SOUZA, Alberto Carlos	**"Minas" e "Geraes":** Um recorte na cultura e na história.	Dissertação/Livro	Paco Editorial
2015	LIMA, Barral (org.); LOPES, Wilson	**Song Book Milton Nascimento.**	Song Book	Neutra
2017	DINIZ, Sheyla Castro	**"...De Tudo que a Gente Sonhou":** Amigos e Canções do Clube da Esquina.	Dissertação/Livro	Intermeios, Fapesp
2017	HORTA, Toninho	**Toninho Horta:** 108 partituras.	Song Book	Terra dos Pássaros
2017	NUHA, Danilo	**Milton Nascimento:** letras, histórias e canções.	Livro	Master Books
2018	FARIA, Claudio; LAUDARES, Carlos; LIMA, Barral.	**Song Book Beto Guedes.**	Song Book	Neutra
2018	FARIA, Claudio; LAUDARES, Carlos; LIMA, Barral.	**Song Book Flávio Venturini.**	Song Book	Neutra
2018	MELLO, Paulo Thiago de	**O Livro do Disco:** Milton Nascimento e Lô Borges – Clube da Esquina.	Livro	Cobogó

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 14 – Livros, Biografias e Capítulos publicados sobre a temática do Clube da Esquina.

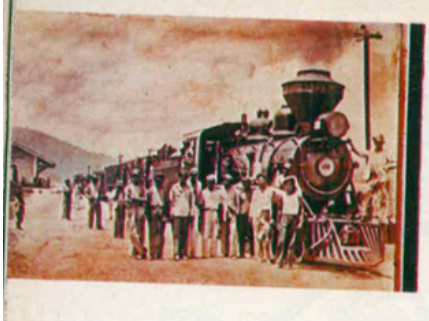
Teses e Dissertações					
Ano de publicação	**Autor(a)**	**Título**	**Qualidade**	**Área**	**Instituição**
1998	VIEIRA, Francisco Carlos Soares	**Pelas esquinas dos anos 70 -** Utopia e poesia no Clube da Esquina.	Dissertação	Literatura	Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
2000	GARCIA, Luiz Henrique Assis	**Coisas que ficaram muito tempo por dizer:** O Clube da Esquina como formação cultural.	Dissertação	História	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
2000	RODRIGUES, Mauro	**O modal na música de Milton Nascimento**	Dissertação	Musicologia	Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro
2000	TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro	**De Minas, Mundo:** A Imagem Poético-Musical do Clube da Esquina.	Dissertação	Multimeios	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
2002	CORRÊA, Luiz Otávio	**Clube da Esquina e Belo Horizonte:** romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua.	Dissertação	Ciências Sociais	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MINAS
2003	SILVA, Carlos Alberto Silva da	**A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento.**	Dissertação	Literatura	Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
2005	ALMEIDA, Hermínio Carlos	**A Canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos:** aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano.	Artigo	Música	Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG
2005	NUNES, Thais dos Guimarães Alvim	**A sonoridade específica do Clube da Esquina.**	Dissertação	Música	Universidade Estadual de Campinas –

					UNICAMP
2006	GARCIA, Luiz Henrique Assis	**Na esquina do mundo:** trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980).	Tese	História	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
2006	OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de	**Mil Tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina:** cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira.	Dissertação	História	Universidade Federal de Uberlândia – UFU
2007	MARTINS, Bruno Viveiros	**Som Imaginário:** Amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina.	Dissertação	História	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
2008	SBERNI JUNIOR, Cléber	**O Álbum na Indústria Fonográfica:** Contracultura e o Clube da Esquina em 1972.	Dissertação	História	Universidade Estadual Paulista – UNESP
2009	NICODEMO, Thais Lima	**Terra dos Pássaros:** Uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta.	Dissertação	Música	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
2010	CANÇADO, Wilson Lopes	**Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges:** análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964.	Dissertação	Música	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
2010	CANTON, Ciro Augusto Pereira	**Nuvem no Céu e Raiz:** romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983).	Dissertação	História	Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ
		Minas e Geraes:			

2010	SOUZA, Alberto Carlos de	um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento.	Dissertação	História	Universidade Salgado de Oliveira
2010	VITENTI, Ada Dias Pinto	**Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960 – 1970).**	Dissertação	História	Universidade de Brasília - UnB
2011	MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino	**Fusão de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário.**	Dissertação	Música	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
2012	DINIZ, Sheyla Castro	**"Nuvem cigana":** a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB.	Dissertação	Sociologia	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
2014	PACHECO, Mateus de Andrade	**Milton Nascimento:** Num canto do mundo, o conto do Brasil.	Tese	História	Universidade de Brasília - UnB
2015	NUNES, Thais dos Guimarães Alvim	**A voz de Milton Nascimento em presença.**	Tese	Música	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
2016	BELAN, Gustavo César Silva	**Do Ônibus Colegial ao Trem de Doido:** Interações entre a Bossa Nova nas Geraes e o Clube da Esquina.	Dissertação	Ciências Sociais	Universidade Federal de Uberlândia – UFU
2016	MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de	**Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras.**	Tese	Música	Universidade de São Paulo – USP
		Em busca do			

2017	GUERALDO, Vinicius José Fecchio	**consenso:** Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários.	Dissertação	Filosofia	Universidade de São Paulo – USP
2018	MIRANDA, Luiz Mariano de Souza Silva	**Entre o êxtase e a estase:** A música de Milton Nascimento.	Dissertação	Música	Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
2018	SANTANA, Valéria Nancí de Macêdo	**Pelo olhar de Cafi:** O processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina.	Tese	Cultura e Arte	Universidade Federal da Bahia – UFBA

Fonte: Elaborada pelo autor.



Nem mesmo a velha locomotiva vai mais à cidade

CARAVELAS
PORTO INSEGURO

Em frente ao porto abandonado, a rua, que antes era principal, está em ruínas, mas conserva triste aspecto de beleza.

Caravelas já teve seus dias de esplendor ao servir, aos bandeirantes, de "porta de entrada dos sertões", quando foi o principal produtor de café da Bahia ou, a poucas milhas de distância, a garoupa e, mais tarde, a baleia eram abundantes. E, entretanto, ela possui belezas para dar e vender: na arquitetura, em praias e nas mulheres.

Texto de FERNANDO BRANT
Fotos de LUIZ ALFREDO

O CRUZEIRO
MINAS

74


REI - PELE

Caravelas não se tem renovado através dos tempos mas

"A sorte do Sul da Bahia parece estar em Minas." A frase, ouvida de um velho habitante de Caravelas, parece sugerir o fato de que o seu Odorico dos 13 milhões ganhou a loteria jogando em Nanuque-MG. Mas Caravelas, tão falada hoje e tão abandonada, já teve seus dias de glória. O local da cidade teria sido descoberto em 1503 por Gonçalo Coelho ou Américo Vespúcio, na segunda viagem dos portugueses à terra recentemente encontrada por Cabral. Por ali passaram os bandeirantes a caminho das minas, atrás do sonho das pedras preciosas. Orville Derby chama mesmo Caravelas de "porta de entrada dos sertões", referindo-se ao fato de que Francisco Spinoza, Vasco Rodrigues Caldas, Martim Carvalho, Antônio Dias Adorno, Gabriel Soares de Souza e outros aportaram no local antes de partirem para a exploração das minas gerais. O lugarejo, no entanto, não foi fundado por bandeirantes, mas sim por um missionário francês no séc. XVI, talvez em 1581.

A primeira grande riqueza da cidade foi a pesca da garoupa, que era feita nos Abrolhos, a poucas milhas de Caravelas. Procurando a garoupa, os pescadores acabaram encontrando baleias, que foram a maior fonte de desenvolvimento da região até 1924. Dessa época boa, restam casas construídas com óleo de baleia e um enorme osso que virou monumento à porta do frigorífico de Barra de Caravelas. Além disso, até a abolição da escravatura, o município fora o principal produtor de café da província da Bahia. Neste século, as únicas fases de prosperidade se deveram ao porto e à estrada de ferro Bahia-Minas, responsáveis pelo movimento de exportação de madeira (peroba, jacarandá e outras de igual qualidade), cacau, café, coco e outros produtos. Com a extinção da ferrovia que ligava o Norte de Minas ao Sul da Bahia, com o abandono do porto, "que era uma beleza de movimento", segundo mestre Pedro, comandante do barco *Iracema*, além da criação da Rio—Bahia — Caravelas parece que parou no tempo. Luz elétrica, só durante cinco horas (de seis às 11 da noite); água só de cisterna: por isso é comum o espetáculo dos burrinhos anoando pelas ruas, parando de casa em casa, vendendo barris de água potável para matar a sede dos aflitos. Dois bancos, uma agência do INPS, a maioria das ruas calçadas, três grupos escolares, um ginásio polivalente, uma escola normal e uma base aérea da maior importância, construída pelos americanos na época da Segunda Guerra, devido à posição estratégica de Caravelas: estas as riquezas atuais da cidade.

CARAVELAS NA INTIMIDADE

Mas o contato mais demorado com Caravelas pode mudar a primeira impressão.

Primeiro fica-se sabendo, o dono do hotel diz com satisfação, "que por aqui não existe ladrão, todos podem dormir e deixar portas e janelas abertas". O povo é calmo, recebe bem e não se vê polícia pelas ruas. O inspetor de trânsito da região é jovem e anda em seu Corcel com a descarga aberta. A cidade, se não conserva um conjunto arquitetônico definido, se nem parece ser quatrocentona, quando bem pesquisada apresenta detalhes de rara beleza. A indefinição arquitetônica deve-se, certamente, ao fato de que Caravelas, através dos tempos, teve várias fases de grande desenvolvimento. Mas permanecem vestígios de várias épocas. Os ladrilhos coloridos, a casa enorme e bela na praça da igreja matriz, alguns aspectos não restaurados da igreja matriz, construída em 1725 pelo padre Antônio do Espírito Santo. Janelas, portas, azulejos: pedaços vão compondo a outra fisionomia da cidade. O porto abandonado, a rua que o cerca, antes a principal, movimentada, alegre; hoje, suja, velha, triste, bonita.

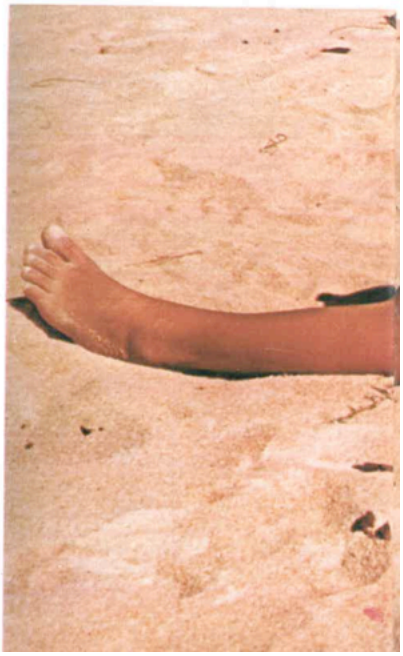
"SAINT-TROPEZ BRASILEIRA"

Pelas ruas, homens e meninos passam carregando feixes de siris, caranguejos, guaiamuns e peixes. O dono de um bar fala alto, lamenta, e conta que não mais deixará sua filha namorar o filho de seu Odorico, "pois ele parou de trabalhar". Seis horas, o calor ainda é muito, todo mundo põe cadeiras na rua e conversa, enquanto as meninas — belas, sadias, jovens — rebolam sua alegria na praça.

Em Barra de Caravelas, duas praias maravilhosas, sombreadas de amendoeiras: Grauçá e Aracaré. A 26 quilômetros, Alcobaça, imensa e bela. E Nova Viçosa, Ponte de Areia: o Sul da Bahia tem suas maravilhas naturais. Tanto que um grupo paulista, assessorado pelo decorador Zanini, agita atualmente a região, fazendo compras a três por dois. Pretendem, ao que se informa, transformar estes lugares em atração turística, "uma espécie de Saint-Tropez brasileira".

O capítulo final e mais importante de Caravelas são suas mulheres. Morenas e louras tostadas por um sol constante e forte, sem dúvida a maior beleza, a maior riqueza do Sul da Bahia.





Alcyone, beleza de Caravelas. A única coisa que se renovou na cidade foi a mulher, que aderiu ao biquíni.

a mulher de lá está perfeitamente no ritmo da sua época



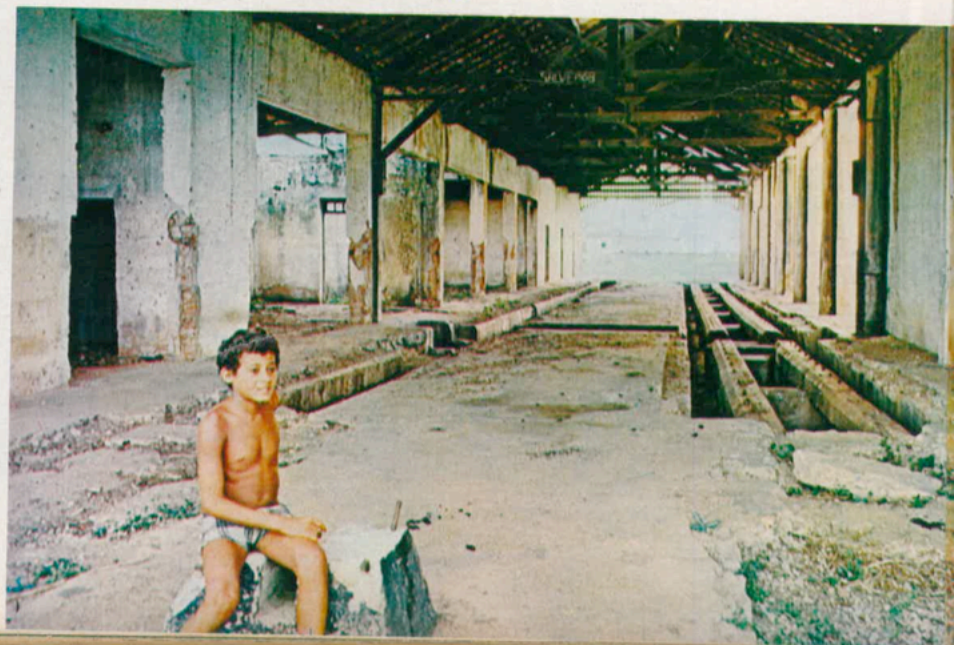


Acima: antigas imagens do porto de Caravelas, cheio de gente trabalhando, as toras imensas de madeira chegando para serem exportadas. Os habitantes da região perguntam quando isso voltará a acontecer. À esq.: os belos vestígios de várias épocas permanecem em Caravelas: ladrilhos, portas, janelas e alguns sobrados.





A velha locomotiva é recordada com tristeza pelos que vivem à margem da antiga ferrovia. À direita, a estação final da extinta Bahia—Minas, em Ponta de Areia, BA. A estrada e funcionários tomavam toda a imensa praça que hoje é imagem de desolação. A estação está deserta e o depósito permanece abandonado e vazio.



O CRUZEIRO
MINAS





Ao longo do leito da antiga Estrada de Ferro Bahia–Minas, o povo sonha com a volta das locomotivas

A VIDA POR UM TRILHO

Texto de FERNANDO BRANT
Fotos de LUIZ ALFREDO



Rosaura não contém as lágrimas quando fala sobre a estrada de ferro. "Máquina é pra rodar e maquinista é pra morrer", dizia o seu marido, Joaquim Bitu, o mais famoso e querido maquinista da região na época. E ela se lembra do apito do trem apontando ao longe, depois contornando gloriosamente a praça de Ponta de Areia (subúrbio de Caravelas, Bahia), carregado de toras de peroba e jacarandá, o marido acenando ao passar em frente a sua casa. Hoje faz 18 anos que Joaquim (Bitu) Nunes morreu e sete que a Estrada de Ferro Bahia—Minas foi extinta. Rosaura, 73 anos, recebe Cr$ 150,00 de pensão do Instituto e sonha com a alegria de viver até que voltem as máquinas matraqueando em cima dos trilhos e, com elas, os seus filhos, que trabalham em outros ramais

Milhares de histórias como esta são contadas ao longo do leito abandonado da antiga Bahia—Minas, que começou a ser construída nos tempos do Império e viveu até abril de 1966. Ligando Araçuaí (MG) a Ponta de Areia, essa

Sete anos depois, o último apito do trem ainda é relembrado

ferrovia tinha grande importância sócio-econômica para os vales mineiros do Mucuri e Jequitinhonha e para o sul da Bahia. Teófilo Otôni, homem de rara visão, dizia em 1857 que "logo que os produtos agrícolas e o comércio avultarem no vale do Mucuri e adjacências, Caravelas será o empório do comércio estrangeiro, a nossa alfândega e o nosso Rio de Janeiro". E a lei de Minas n.º 2.475, de 28 de outubro de 1878, concedia privilégio ao engenheiro Miguel de Teivo e Argollo para construção, uso e vantagens de uma estrada de ferro de Philadelphia (hoje Teófilo Otôni) às divisas de Minas com a Bahia, em direção ao porto de Caravelas. Argollo tomava as primeiras providências nesse mesmo ano, e em 1881 começou a construção da Estrada de Ferro Bahia—Minas.

ESTAÇÃO DE MAYRINK É LOCAL DE ORAÇÕES

João José dos Santos, seu Loló, ferroviário há 25 anos, guarda a estação da antiga Bahia—Minas em Mayrink (MG). Sua voz é ouvida de longe, lendo salmos e cantando hinos, explicando a função do cristão na "era tecnológica". Como a estação não tem mais função, exposta aos estragos do tempo, seu Loló e sua mulher, Maria Cleonice de Oliveira, instalaram ali o seu culto evangélico. O chiado das máquinas, a animação dos passageiros embarcando e desembarcando, a algazarra do pequeno comércio foram substituídos pelo canto desafinado e crédulo das mulheres e crianças.

Como Mayrink, Presidente Pena, Bias Fortes, Francisco Sá, São João, Mangaló, Pampam, Charqueado, enfim todos os lugares que a ferrovia alcançava perderam muito com a sua extinção. Locomovendo-se a pé e a cavalo, os habitantes se animam com a construção da rodovia a *Estrada do Boi*. Mesmo assim lamentam, porque seu transporte será muito mais caro e não chegará a todas essas cidades.

VAGÃO ABANDONADO É SOLUÇÃO HABITACIONAL

Nanuque, junto com Teófilo Otôni, é dos mais importantes municípios do vale do Mucuri mineiro e o ponto de maior contato e comércio das cidades do extremo sul da Bahia. Dois fatos interessantes ainda marcam ali a presença da Bahia—Minas. Primeiro, a estação: é a mais nova da região (foi construída em 1961) e só cumpriu seu papel durante cinco anos. O outro fica a cargo de Laurita Ferreira da Silva, mulher do maquinista aposentado Manoel Benedito, que, graças a um favor especial de um antigo diretor da estrada, guarda uma lembrança especial dos bons tempos: mora num vagão da EFBM. Ali, como em Teófilo Otôni, o assunto Bahia—Minas continua aceso. E ferve a idéia da necessidade de asfaltamento da *Estrada do Boi* e — maior ainda — da criação de um corredor de exportação para aquela área. Minas precisa de um porto para os seus produtos e a maioria — Salvador, Angra dos Reis, Rio, Santos e Vitória — está congestionada. Caravelas seria a solução.

ANTIGA ESTAÇÃO É HOJE UMA ESCOLA

Engenheiro Castilho praticamente acabou junto com a Bahia—Minas. Santo Geamonoud, feitor da estrada durante 35 anos, hoje aposentado, luta com muita dificuldade para sobreviver. Como ele, muitos. O comércio era intenso, agora murchou. Com a *Estrada do Boi*, esperam-se melhoras. Mas nunca será como no tempo das locomotivas. Aimorés — ou Indiana, ou Biranhém — conserva ainda, além da estação, que virou escola, a ruína de um pontilhão, recorte rasgado dos tempos do trem. Afora isso, a cidade é dividida ao meio: de um lado, Minas; do outro, Bahia.

Oliem Guimarães, 35 anos de estrada de ferro, hoje no gabinete da



Laurita Ferreira da Silva mora nesse vagão abandonado em Nanuque, MG.



Esta é Buchichá, a primeira máquina a entrar em Teófilo Otôni, MG. Hoje é monumento na sua praça principal.



Seu Loló (ao centro) guarda e faz da an

Centro-Oeste, sabe muito a respeito da Bahia—Minas e seu fim. Era uma estrada desligada de qualquer outra, com cerca de 600 quilômetros, dando transporte barato principalmente de Caravelas a Nanuque e de Araçuaí a Teófilo Otôni. Uma das maiores causas de sua extinção foi a rodovia Rio—Bahia. "Do sal ao sabão, tudo vinha de navio para Caravelas e Ponta de Areia, e a única maneira de chegar à região de Nanuque, Teófilo Otôni e Araçuaí era pela *Baiminas* (como o povo a chamava)." A estrada tornou-se deficitária e foi extinta. Com ela, quase morreu muita gente.

ARGOLLO NÃO É ROMA, MAS TEVE O SEU NERO

A primeira cidade baiana a ser atingida pela Bahia—Minas, Argollo é uma homenagem ao criador da estrada. O lugar parece nu sem os trilhos. "A estação foi queimada por um doido", informa um garoto, diante das ruínas do prédio. Em Porto da Mata, abandono e o barulho das sinuquinhas em um bote-



tiga estação de Mayrink, Minas Gerais, lugar de oração. Ali, ele é pastor: canta hinos de fé e prega o Evangelho à população.

co, ruas vazias, empoeiradas. Em Juerana, em Taquari, em Aparaju, tudo é semelhante. Helvécia, também desolada, tem sua importância histórica: ali, D. João VI mandou criar a Colônia Leopoldina, estabelecimento agrícola como outras que o rei planejara fazer, administrada por estrangeiros. Helvécia — como o nome sugere — foi doada em 1818 aos suíços Busch, Peych, Peycke e Fregnys. Com a abolição da escravatura, os suíços se foram.

Ponta de Areia — estação final da extinta Bahia—Minas. Ali, as ruínas são monumentais. A praça imensa, antes ocupada pela estrada e seus funcionários, está deserta. Na época áurea, quando o trem e os navios, a estação e o porto estavam em atividade, o pessoal da cidade fugia para o mato, cansado de tanto trabalhar, segundo informa o fiscal do município, Lauro Costa. Hoje, as ruínas repetem o retrato visto ao longo de toda a estrada. A pujança econômica da Bahia é um fato inconteste. A vida da região, hoje saudosa da sua estrada, reflorirá, decerto.

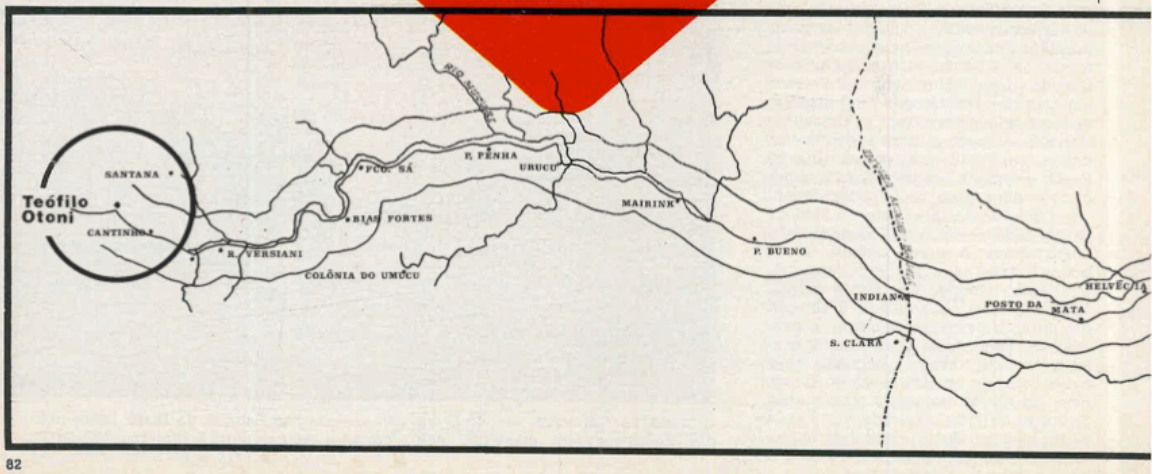


O porto de Caravelas era onde as composições da Estrada de Ferro Bahia—Minas descarregavam madeiras, café, cacau e muitas outras riquezas regionais.

É o fim da nostalgia do mar: Minas Gerais já tem o seu, de direito, desde 1910. O CRUZEIRO descobre e mostra documentos e fatos que comprovam: Minas é um Estado marítimo. A história começa no Segundo Império e vem se arrastando até hoje, encoberta por inexplicável silêncio. Não se trata do Contestado, motivo de tanta briga, em passado recente, entre mineiros e capixabas. Uma briga inútil, pois, desde 1910, trezentos contos de réis tornaram Minas Gerais proprietário, de direito, de um trecho do extremo sul da Bahia, que vai dar em Caravelas, Ponta de Areia e Barra de Caravelas. Por mistérios da política, o assunto nunca foi devidamente levantado. O CRUZEIRO mostra os fatos e põe o assunto em questão

OLHA AÍ O MAR DE MINAS

Texto de
FERNANDO BRANT
Fotos de
LUIZ ALFREDO



O CRUZEIRO

MINAS

São 142 quilômetros de extensão por 12 de largura, desde Teófilo Otôni, MG, até Caravelas, BA, terras doadas por D. Pedro II à Companhia de Estrada de Ferro Bahia—Minas, depois hipotecadas ao Banco de Crédito Real do Brasil e adquiridas pelo Estado de Minas em 1910 (mapa ao pé da página). Abaixo, numa foto de Eugênio Silva, o ex-gov. Bias Fortes (já falecido) em frente ao mar: símbolo do desejo mineiro de abrir seus horizontes para o litoral.



No mapa do Brasil, é apenas um fio de terra. No mapa de Minas, um fio de esperança, caminho que vai do sonho à realidade

A 24 de agosto de 1948, através do ofício n.º 1.460, o prof. Darcy Bessone, então Advogado Geral do Estado, dirigia-se ao gov. Milton Campos, comunicando ter encontrado um processo "relativo a uma faixa de terras às margens da Estrada de Ferro Bahia e Minas".

As terras marginais da Estrada de Ferro Bahia—Minas, com a extensão de 142 quilômetros por 12, seis para cada lado da linha férrea, ligando a terra mineira ao Oceano Atlântico, abrangendo aí Caravelas, Barra e Ponta de Areia — pertenceriam ao Estado de Minas Gerais. Seria isso verdade?, perguntará ansioso o mineiro. Será que os pintores, escritores e poetas mineiros perderão este elemento tão inspirador e legendário, a nostalgia do mar? Vejamos os fatos.

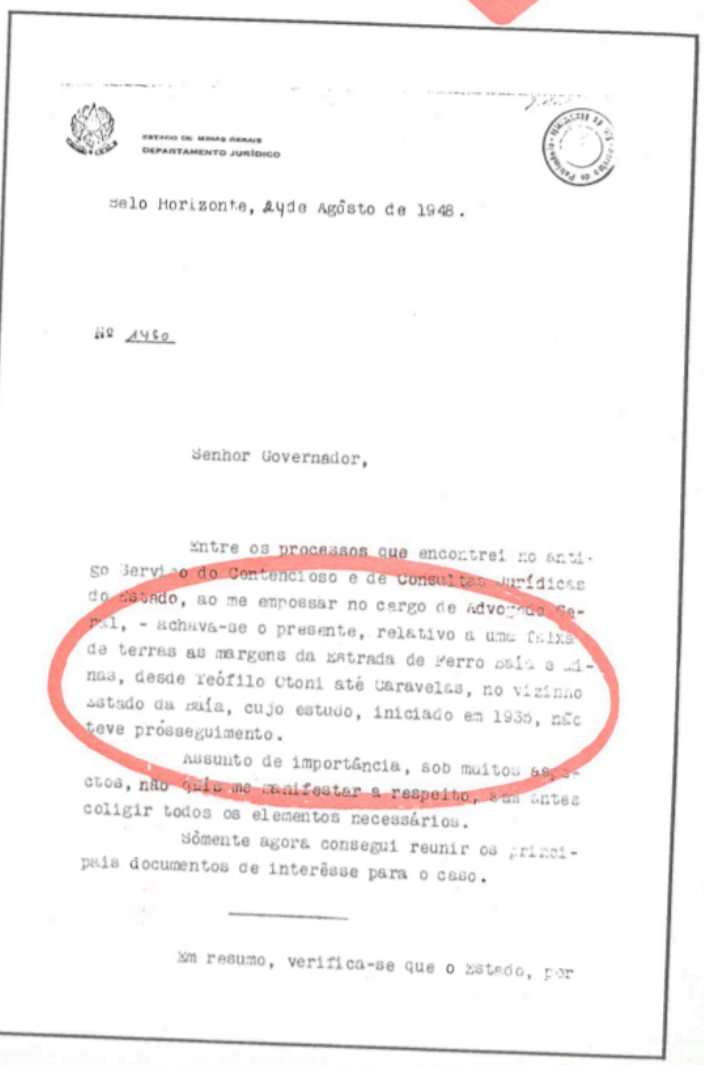
As terras de que se trata foram doadas pelo Governo Imperial (D. Pedro II) à Companhia de Estrada de Ferro Bahia e Minas, em contrato datado de 18 de julho de 1881 e por força da autorização constante do decreto imperial n.º 2.966 de 1880: "Seis quilômetros de terras devolutas de cada lado da referida estrada, desde Filadélfia (Teófilo Otôni) até Caravelas". De posse dessas terras, a Cia. E. F. Bahia—Minas hipotecou-as ao Banco de Crédito Real do Brasil (escrituras de 14 de janeiro de 1887 e 26 de julho de 1888), como garantia de empréstimo.

O banco, em 1908, já no regime republicano, como credor hipotecário, promoveu a execução da dívida e obteve, por sentença adjudicatória do juiz Torquato de Figueiredo, a competente carta de adjudicação, expedida pelo cartório do escrivão da 2.ª Vara Comercial do Rio de Janeiro, em 13 de junho de 1908.

ESCRITURA

17 de dezembro de 1910 marca data importantíssima: em escritura de cessão, de crédito e transferência de direitos, promovida pelos síndicos daquele Banco, que se encontrava em liquidação forçada, *o Estado de Minas Gerais adquiriu os mencionados terrenos, pela importância de 300:000$000, pagos em títulos da dívida pública mineira.*

Existem referências ao domínio de



ESTADO DE MINAS GERAIS
DEPARTAMENTO JURÍDICO

Belo Horizonte, 24 de Agôsto de 1948.

Nº 1460

Senhor Governador,

Entre os processos que encontrei no antigo Serviço do Contencioso e de Consultas Jurídicas do Estado, ao me empossar no cargo de Advogado Geral, - achava-se o presente, relativo a uma faixa de terras as margens da Estrada de Ferro Bahia e Minas, desde Teófilo Otoni até Caravelas, no vizinho Estado da Bahia, cujo estudo, iniciado em 1935, não teve prósseguimento.

Assunto de importância, sob muitos aspectos, não quis me manifestar a respeito, sem antes coligir todos os elementos necessários.

Sòmente agora consegui reunir os principais documentos de interêsse para o caso.

Em resumo, verifica-se que o Estado, por

Minas sobre estas terras no contrato assinado pelo Estado e o sr. João A. Américo Machado, em 11 de outubro de 1910. A décima quarta cláusula do contrato diz:

"Os direitos que adquiriu o Estado de Minas Gerais sobre terras situadas em território baiano, em virtude do último feito com o Banco de Crédito Real do Brasil, de que trata o decreto n.º 2.731 de 2 de março do corrente ano, serão igualmente transferidos ao contratado"... *Mas este contrato com o sr. João Américo Machado foi tornado caduco, sem efeito, por termos do acordo firmado em 22 de fevereiro de 1913.* Continuaram pertencendo a Minas os 142 quilômetros, por 12 de largura, trecho que vai, em território baiano, de Aimorés a Caravelas. No entanto, apesar do real direito existente, Minas Gerais não entrou na posse de fato dos referidos terrenos, que seriam importantes para o Estado, principalmente por causa do porto de Caravelas.

PROCESSO

Um processo referente ao assunto teve início em 1948, na Secretaria das Finanças de MG. A 24 de agosto desse ano, através do ofício n.º 1.460, o professor Darcy Bessone, então advogado geral do Estado, dirigia-se ao governador Milton Campos:

"Entre os processos que encontrei no antigo Serviço do Contencioso e de Consultas Jurídicas do Estado, ao me empossar no cargo de advogado geral — achava-se o presente, relativo a uma faixa de terras às margens da Estrada de Ferro Bahia e Minas, desde Teófilo Otôni até Caravelas, no vizinho Estado da Bahia, cujo estudo, iniciado em 1935, não teve prosseguimento. *Assunto de importância, sob muitos aspectos, não quis me manifestar a respeito, sem antes coligir todos os elementos necessários. Somente agora consegui reunir os principais documentos de interesse para o caso*". Dado por dado, data por data, fato por fato, o professor Bessone explicava ao governador a evolução da situação. E como jurista, considerava todas as hipóteses de direito que o caso impunha, limpando de qualquer dúvida a validade da afirmação de que as terras marginais à Bahia—Minas pertenciam ao Estado de Minas Gerais. (Na página ao lado a reprodução desse parecer.)

Magalhães Pinto, então secretário das Finanças, encaminhava assim a matéria ao governador Milton Campos, em 13 de outubro de 1948:

"Senhor Governador,

Tenho a honra de submeter à elevada consideração de Vossa Excelência o presente processo relativo ao domínio do Estado sobre as terras marginais da Estrada de Ferro Bahia e Minas, no qual, folhas 181 e 185, se encontra cópia do parecer emitido pelo dr. advogado geral do Estado.

Pedindo a Vossa Excelência deliberar sobre a orientação que se deva imprimir ao caso, prevaleço-me da oportunidade para renovar a Vossa Excelência protestos de alta estima e distinta consideração. (Assinado): Magalhães Pinto, secretário das Finanças"



Governador Milton Campos: um despacho mineiro e político para o caso.



Professor Darcy Bessone reabriu a questão do mar de Minas, em 1948.



Magalhães Pinto encaminhou relatório Bessone ao gov. Milton Campos.

DESPACHO MINEIRO

Quase sete meses depois, vinha o despacho do governador, despacho mineiro e político:

"*Bessone*. No caso das terras marginais da E. F. Bahia e Minas, pareceu-me mais conveniente um expediente do Departamento Jurídico ao seu congênere da Bahia. Conferidos os pontos de vista, viria depois minha intervenção. a) Milton Campos. 6/5/49".

O advogado geral, através do ofício 2.057, de 18 de junho de 1949, seguindo a recomendação do governador, se dirigia ao procurador geral do Estado da Bahia:

"Tenho a honra de submeter à elevada consideração de Vossa Excelência os inclusos documentos *relativos a terras marginais da Estrada de Ferro Bahia e Minas, de propriedade deste Estado*".

Após expor todos os pontos da questão, o prof. Bessone encerrava dizendo:

"Como vê Vossa Excelência, exclui-se o domínio desse Estado (Bahia), ao qual não se contesta, todavia, o poder jurisdicional resultante dos limites que o separam do território mineiro".

Até a presente data, não houve resposta baiana. E os mineiros continuam a curtir a vontade de mar e a povoar as praias capixabas, cariocas, fluminenses e baianas.

É apenas um fiapo no mapa (142 por 12 quilômetros), mas é o quanto basta para Minas. Um fio de linha, uma modesta e tímida maneira de se chegar ao mar. O direito real é aclarado pelos documentos; falta a posse de fato para que o mineiro possa um dia dizer, debaixo das amendoeiras de Grauçá e Aracaré: "Olha aí o nosso mar".

D. Pedro II (centro) doou as terras marginais à Estrada de Ferro Bahia—Minas.

