Cybelle Tedesco

de Minas, no mundo.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DE MINAS, MUNDO :
A IMAGEM POÉTICO-MUSICAL DO CLUBE DA ESQUINA

CYBELLE ANGÉLIQUE RIBEIRO TEDESCO

CAMPINAS – 2.000

1
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

DE MINAS, MUNDO :
A IMAGEM POÉTICO MUSICAL DO CLUBE DA ESQUINA

CYBELLE ANGÉL IQUE RIBEIRO TEDESCO

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. **Cybele Angélique Ribeiro Tedesco** e aprovada pela Comissão Julgadora em **15/12/2000**

Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-orientador-

Universidade Estadual de Campinas
Programa de Pós-Graduação em Multimeios
Instituto de Artes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

CAMPINAS - 2000

200113

IDADE BC
CHAMADA:
Unicamp
T228d
Ex.
OMBO BC/ 45827
ROC. 16-392/01
C D X
REC* R$ 11,00
ATA 07-03-01
CPD

CM00158030-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

T228d

Tedesco, Cybelle Angelique Ribeiro
De Minas, mundo : a imagem poético-musical do Clube da Esquina / Cybelle Angelique Ribeiro Tedesco. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Adilson José Ruiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular – Brasil – 1970-1979. 2. Música - Análise e apreciação. I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. III. Título.

Aos meus pais,
Antonieta e Antonio Vicente

"Se são tantas Minas, porém, e contudo uma, será o que a determina, então, apenas uma atmosfera, sendo mineiro o homem em estado minas-gerais?

Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo sinceros agradecimentos ao professor orientador Adilson José Ruiz, que esteve sempre presente durante este trabalho, apoiando e incentivando em todos os meus momentos de dúvida e dificuldades, acreditando na realização deste projeto e estando disponível para indicar caminhos. Sua força e amizade foram fundamentais.

Com relação à materialização das idéias, a FAPESP – Fundação de Amparo e Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo - exerceu papel imprescindível ao conceder bolsa e auxílio financeiro através da Reserva Técnica, no período de dezembro de 1997 a Fevereiro de 2000, para que este projeto fosse realizado, possibilitando, além da oportunidade de desenvolvimento acadêmico, a chance de uma aproximação profissional com a área de realização em vídeo, cumprindo assim com o seu objetivo de auxílio ao ensino e à pesquisa. Este trabalho foi, portanto, um riquíssimo aprendizado, fundamental à minha formação.

A imensa colaboração do Professor José Roberto Zan, durante as trocas de idéias, leituras e novas informações, foi de inestimável importância. Agradeço sua paciência.

O Departamento de Multimeios da Unicamp, ao viabilizar a utilização de seus equipamentos de gravação em vídeo e de iluminação para a captação das imagens, tornou possível a realização do vídeo. Agradeço ao Professor Paulo Bastos Martins, além da colaboração de todos os funcionários e estagiários.

Ao Centro de Comunicação da Unicamp, agradeço a utilização das ilhas de edição e o trabalho de seus funcionários, possível através do Professor Hélio Sôlha.

O Centro de Recursos Áudiovisuais – CRAV – da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, tornou possível a edição e a finalização do documentário em vídeo, ao disponibilizar seus equipamentos para a edição digital. Obrigada pelo carinho e compreensão dos seus funcionários.

Agradeço muito à equipe de profissionais que me acompanhou nas gravações e nas diferentes fases de edição de todo o material captado, com cuja competência pude contar.

Aos amigos que estiveram presentes, sempre dispostos a ouvir minhas dúvidas e dificuldades durante o trabalho e àqueles que colaboraram na consultoria musical, política, histórica e estética : Francisca Helena Marques (revisão de texto e críticas), Mônica Olivetti (consultoria musical), Dalton de Souza (suporte técnico para ilha de edição), Sandra de Lima (responsável pelo CRAV-Pucc), André Macedo (diretor de fotografia, capas do documentário e da dissertação), Tércio da Motta (montador), Waldecyr Saraiva (editor em ilha digital), Sérgio Ribeiro (assistente de câmera), Eduardo Silveira Bernardes, Denise Delgado, Carlos Patrício, Professor David Soares, Newton (Almanaque Produções), Antonio Dias (Iluminações Livraria), obrigada mais uma vez.

Enfim, os agradecimentos vêm mostrar que nada é possível se realizar sozinho e nada teria sido feito sem o auxílio de todos os citados.

RESUMO

DE MINAS, MUNDO :
A IMAGEM POÉTICO-MUSICAL DO CLUBE DA ESQUINA

Dissertação sobre o **Clube da Esquina**, nome pelo qual ficou conhecido um grupo de amigos músicos, em função do lançamento de dois discos e uma canção de mesmo nome, em Belo Horizonte, no início dos anos 70. Análise geral dos dois discos sob o aspecto gráfico/visual e temático, e análise de três canções de cada um dos discos *Clube da Esquina*, relacionando seu conteúdo poético às implicações do contexto histórico de suas respectivas datas de lançamentos, 1972 e 1978.

ÍNDICE

Introdução _____ 15

Capítulo 1 – Histórico _____ 19

Capítulo 2 - Os discos Clube da Esquina _____ 27

Capítulo 3 - Discografia comentada _____ 47

Capítulo 4 - Análise temática e visual _____ 71

Capítulo 5 - Análise musical _____ 85

Considerações finais _____ 111

Bibliografia _____ 113

Anexo 1 - Memorial Descritivo _____ 125

Anexo 2 – Entrevistas _____ 133

INTRODUÇÃO

DE MINAS, MUNDO

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

(Beco do Mota - Milton Nascimento e Fernando Brant)

Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
mas agora eu sou cowboy
sou do ouro, eu sou vocês
sou do mundo, sou Minas Gerais.

(Para Lennon e McCartney - Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)

De Minas, mundo é o resultado de um trabalho de pesquisa que gerou um vídeo documentário e um texto sobre o **Clube da Esquina**.

Clube da Esquina foi o nome de uma canção composta por Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, e também o título de dois discos. Em decorrência, as pessoas envolvidas com esta canção e com a produção dos discos tornaram-se conhecidas como o grupo do **Clube da Esquina**.

A partir do núcleo original formado pelos amigos, músicos e poetas em Belo Horizonte, cujo representante mais conhecido é Milton Nascimento, um dos grandes nomes na música popular brasileira, foi agregando artistas de outras partes do país, tornando-se, gradualmente, um grupo heterogêneo somando

influências musicais e desvinculando-se aos poucos do caráter gregário, ligado a Minas Gerais, vindo a projetar-se nos Estados Unidos, Europa e mais recentemente no Japão.

Este fato justifica o título do trabalho "De Minas, mundo", em referência a uma obra que partiu de Minas Gerais, Brasil, para ganhar o reconhecimento musical no exterior, carregando enorme importância para a história da Música Popular Brasileira.

Segundo Murilo Antunes, um dos músicos que participou do **Clube da Esquina**, ele foi "uma entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama a música"[1]. "Entidade imaginária" é uma excelente definição para o **Clube da Esquina**, já que nunca houve um clube de fato, ou pessoas oficialmente associadas.

Jazz norte-americano, bossa-nova carioca, música regional de Minas Gerais, rock inglês, o sotaque do norte de Minas Gerais, a descendência africana, a religiosidade mineira: esses foram alguns dos elementos que fizeram do som de Milton Nascimento e do **Clube da Esquina** um "som universal em bases brasileiras"[2], segundo Sérgio Valle.

Caetano Veloso nos dá a sua visão sobre a música do **Clube da Esquina** : "reconheço o embrião da poética mineira dos anos 70: as referências

[1] Murilo Antunes em resenha na contracapa do livro "Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina", de Márcio Borges.
[2] Depoimento de Sérgio Valle para artigo de Dirceu Soares, in: Soares, Dirceu. "Uma capa nova para o primeiro lp de Milton", Folha de São Paulo, 22/02/79.

católicas, as imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado, a dicção solene."[3]

Participaram do grupo Milton Nascimento, Wagner Tiso, Beto Guedes, Lô Borges, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura, Nivaldo Ornelas, Murilo Antunes, Tavito e Flávio Venturini, dentre os nomes mais conhecidos.

O enfoque dado a este trabalho situa-se no período compreendido entre os anos de 1972 e 1978, respectivamente, datas de lançamento dos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II.*

O texto que ora se apresenta está dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro a contextualização histórica do assunto, partindo para uma análise geral dos dois discos *Clube da Esquina* inseridos em sua época e o comentário dos discos gravados por Milton Nascimento entre os anos de 1969 e 1978. Segue-se um comentário sobre questões referentes à presença da imagem, temas e conteúdos observados na obra do **Clube da Esquina**[4], bem como a análise de três canções de cada um dos discos. Nos anexos temos a transcrição das entrevistas realizadas durante a pesquisa com alguns dos artistas envolvidos, como material de documentação, além de um memorial descritivo sobre a trajetória da pesquisa e dos processos de realização do documentário.

De cada disco *Clube da Esquina* foram escolhidas três canções para análise, de forma a realizar-se um estudo comparativo de caráter temporal,

---

[3] Veloso, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

centrado no contexto dos anos de 1972 e 1978.

Do primeiro disco foram escolhidas as canções *Nada será como antes, Saídas e Bandeiras 1 e 2* e *Trem de doido.* Do segundo disco foram escolhidas as canções *Credo, A sede do peixe* e *O que foi feito de Vera/O que foi feito devera.*

Com relação à poesia, procuramos sublinhar as metáforas e seus múltiplos significados. Sob o aspecto musical, destacamos o tratamento das harmonias, timbres, ritmos, melodias e interpretações.

Dada a importância cultural da canção no Brasil e a riqueza que ela contém, e os poucos e insuficientes estudos feitos até agora sobre a produção musical dos anos 70, e principalmente sobre o **Clube da Esquina**, este trabalho vem trazer a sua contribuição.

[4] Optamos por citar em negrito a palavra Clube da Esquina quando esta se referir ao grupo, e a citamos em itálico quando se referir aos discos ou à canção de mesmo nome. Da mesma forma nos referimos aos títulos das canções em itálico.

CAPÍTULO 1

HISTÓRICO

Parte 1

Podemos localizar o início da história do **Clube da Esquina** na pequena cidade do interior mineiro, Três Pontas, onde viviam Milton Nascimento e Wagner Tiso, moradores da mesma rua e amigos de infância. A aproximação dos dois meninos se deu através da música – Wagner tocava acordeon e Milton, violão, gaita, sanfona.

No isolamento de interior, o maior elo com o resto do mundo era o rádio, a referência numa época em que a circulação de informação era restrita. Na tentativa de aprender as canções ouvidas no rádio, principalmente bossa-nova e canções norte-americanas dos anos 50, os dois garotos acabavam por criar coisas novas, experimentando as possibilidades de seus instrumentos, e descobrindo novas harmonias e melodias. À essas descobertas, era somada a influência recebida da música religiosa e regional de Minas Gerais, carregada de elementos da cultura africana.

Milton Nascimento e Wagner Tiso, seguindo seus rumos musicais, depois de alguns anos com grupos de baile percorrendo outras cidades do sul de Minas, mudaram-se para a capital, Belo Horizonte. Lá encontraram um ambiente de músicos de uma geração anterior, aficcionados pelo jazz e sempre sintonizados com os lançamentos dos últimos discos produzidos nos Estados Unidos, com os quais passaram a estabelecer os primeiros contatos de trabalho. Esta geração mais

velha, responsável pelo ambiente musical que havia em Belo Horizonte, acolheu a nova geração que chegava. A interação entre estes dois grupos gerou um ambiente rico e propício para o surgimento, anos mais tarde, do **Clube da Esquina**.

Mas o **Clube da Esquina** ainda agregou outras influências em sua música.

Milton Nascimento e Wagner Tiso foram morar em Belo Horizonte no Edifício Levy, onde moravam os Borges, uma família musical e com muitos filhos. Através de um dos filhos mais novos, Lô Borges, Milton teve contato com uma geração musical mais nova, ligada ao rock, da qual também fazia parte o menino Beto Guedes. Lô Borges e Beto Guedes eram amigos e tinham uma banda que executava canções do grupo The Beatles, chamada The Beevers. Assim, foi incorporada mais uma vertente musical, o rock, importante para a formação do **Clube da Esquina**.

Desse encontro de gerações - com a variedade de informações musicais - no início dos anos 70 surgiu o **Clube da Esquina**, grupo de amigos que se formou em torno de Milton Nascimento, participando da gravação de seus primeiros discos, vindo a se afirmar com a gravação do álbum duplo *Clube da Esquina*, em 1971. Com este álbum, o grupo tornou-se uma referência, legitimando-se com a gravação do disco *Clube da Esquina II*, em 1978.[1]

---

[1] Para um maior detalhamento da história do Clube da Esquina, ver:
- Borges, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina.* São Paulo, Geração Editorial, 1996.
- Souza, Tárik. *Nova História da Música Popular Brasileira – Milton Nascimento.* São Paulo, Abril Cultural, 2ª ed., 1976.
- Anexo 2 – entrevistas.

Parte 2

Os anos 60 foram anos de grandes e intensas transformações, no mundo e também no Brasil, nas áreas da cultura, comportamento e política.

No Brasil, dentro do eixo Rio-São Paulo, no campo da música popular, assistiu-se a muitas novidades, discussões, debates e surpresas. Foram os tempos dos festivais de música brasileira, da introdução dos instrumentos eletrificados na música e seu polêmico uso, dos compositores de canções de protesto, da Bossa Nova e da música popular brasileira pós Bossa Nova, do "carnaval" Tropicalista impregnado de elementos da contracultura, da explosão do sucesso dos Beatles seguida de perto pelo iê-iê-iê, das discussões sobre o nacionalismo ou o não-nacionalismo na música. Tudo isso sob a sombra de um golpe militar e os posteriores anos de ditadura.

A partir de 1965, com a moda de shows em faculdades, representando a força da vida universitária, surgem os primeiros Festivais de Música Popular. Os Festivais, realizados em grandes teatros, eram transmitidos ao vivo pela TV, que passava a divulgar a nova produção musical brasileira.

O grupo do Clube da Esquina não participou do período televisivo dos festivais, tornando-se conhecido através dos inúmeros shows apresentados, sempre com grande público jovem e universitário. Milton Nascimento teve sua única aparição na TV, nessa época, no II FIC, Festival Internacional da Canção, no

Rio de Janeiro em 1967, onde teve sua canção *Travessia*[2], em parceria com Fernando Brant, classificada em segundo lugar na parte nacional do evento.

Também no ano de 1967, a classificação de canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, marcou o início do Tropicalismo. *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, conquistou o segundo lugar e *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, o quarto lugar.

O Tropicalismo foi um movimento surgido em São Paulo, formado por performáticos músicos baianos, que veio com sua música agitar, provocando a cena cultural brasileira através de uma revolução no comportamento. "O Tropicalismo surgiu, assim, como moda, dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não-empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de "cafonismo". Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção."[3]

---

[2] A canção *Travessia* é – desde sua primeira apresentação neste Festival – ainda hoje, a mais lembrada composição de Milton Nascimento. Porém, um ano antes, em 1966, Elis Regina já havia descoberto Milton Nascimento, ao tornar conhecida *Canção do Sal,* composição de Milton que ela incluiu em seu LP.

[3] Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria.* São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.

A Tropicália e o **Clube da Esquina** foram acontecimentos de uma mesma época, com pessoas da mesma idade, que passaram pelo mesmo período de transformações do mundo. [4]

Segundo Ronaldo Bastos, "a Tropicália foi um movimento muito mais do ponto de vista da superestrutura ideológica, cultural, de teorizar e colocar certos comportamentos (...), que eram libertários, mas que o **Clube** não formulou e a Tropicália formulou." [5] Na sua visão, o **Clube da Esquina** nunca teve um ideólogo, nem um manifesto para mostrar. Havia, sim, uma intenção, e nesse sentido havia um projeto, que era o de se fazer um grande disco de maneira diferente, mudando a noção de acaso dentro do Clube da Esquina.

Wagner Tiso vê a Tropicália como um movimento, acima de tudo, estético e cultural de mudanças, que também influenciou o **Clube da Esquina**. Mas a transformação musical quem operou foi o **Clube**, com as novidades interpretativas, harmônicas e melódicas.[6]

Ao lado destas novidades, o **Clube da Esquina** possuía uma liberdade de experimentação e despojamento, talvez proporcionada por sua ausência do eixo Rio-São Paulo, uma das vantagens da condição periférica, que é muito bem exposta por Toninho Horta, "(...) na música dos mineiros todo mundo tinha muita inventividade musical, por isso a gente fugia dos padrões. Talvez porque a gente estivesse um pouco afastado do Rio e de São Paulo, da maioria das

---

[4] Ver o conceito de geração em: Mannheim, Karl. *O problema sociológico das gerações.* Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ed. Ática, 1982.
[5] Ronaldo Bastos, entrevista. Anexo 2.
[6] Wagner Tiso, entrevista. Anexo 2.

escolas, dos professores, de estruturas musicais mais rígidas. Em Minas Gerais cada um abaixava a cabeça e viajava no seu som, e isso deu a possibilidade de cada um descobrir o seu próprio som."[7]

A época era de oposições. No campo da cultura, havia o que se chamava de *cultura oficial,* por um lado, apoiada pelo Estado e pelas indústrias do ramo como editoras e gravadoras. De outro, a *cultura oficial de esquerda,* formada por integrantes ou simpatizantes dos movimentos de esquerda, muitas vezes ligados ao CPC da UNE. Entre eles, estava o grupo que possuía uma opção *alternativa*, por não se identificar com nenhuma das duas propostas. A opção *alternativa* era muito abrangente, nela cabiam diversas vertentes, gostos, tendências e idéias.

O **Clube da Esquina**, nesse contexto, transitou por todas essas opções e apesar de ter gravado com uma grande empresa fonográfica, a EMI-ODEON, não fez concessões ao mercado, podendo contar com autonomia e liberdade na criação do álbum duplo de 1972. Ao mesmo tempo, internamente, possuía atitudes *alternativas* de contestação comportamental e estava de certa forma ligado também aos movimentos de esquerda, via movimentos estudantis, cujo maior representante era Márcio Borges.

A partir de 1968, os festivais foram perdendo o fôlego. O Festival da TV Record teve uma audiência menor que a do ano anterior e em 69, com o declínio dessa emissora e a ascensão da TV Globo, tornaram-se eventos altamente organizados.

---

[7] Toninho Horta, entrevista. Anexo 2.

Em 69, também já não estavam presentes no país alguns dos grandes nomes da música como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Edu Lobo, que, devido à pressões políticas do regime militar, partiram para um exílio, em alguns casos forçado e em outros, espontâneo. A saída de Caetano e Gil do país provocou o fim do Tropicalismo. Segundo Affonso Romano de Sant'anna, "(...) após o carnaval rápido do Tropicalismo, sobreveio a quaresma (...)"[8].

Frente a este fato, sob os piores anos da ditadura o **Clube da Esquina** produziu um trabalho de alta qualidade e originalidade, preenchendo com muita dignidade, parte do vazio cultural[9] provocado pelo exílio de artistas e intelectuais.

[8] Sant'anna, Affonso Romano de. *Música Popular e a moderna poesia brasileira.* Petrópolis, Vozes, 1978.
[9] Mello, Maria Amélia. *Vinte anos de resistência – alternativas da cultura no regime militar.* Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

CAPÍTULO 2

OS DISCOS *CLUBE DA ESQUINA*

CLUBE DA ESQUINA – 1972

Lançado em 1972, pela gravadora Odeon, é um álbum duplo cuja capa não apresenta informação alguma sobre seus autores, mostrando somente a imagem de duas crianças sentadas à beira de uma estrada de terra. O lançamento causou estranhamento no mercado fonográfico, pelo arrojamento da proposta, tendo Milton Nascimento como autor principal e um novo e desconhecido compositor, Lô Borges, então um garoto de 18 anos. Naquela época não gravavam-se álbuns duplos e a gravadora achava que a proposta poderia fracassar na recepção do público.[1] O disco *Clube da Esquina* veio inaugurar um novo estilo experimental, que se repete nos discos *Milagre dos Peixes*, *Minas* e *Geraes*, de Milton Nascimento, até o disco *Clube da Esquina II*.

O nome **Clube da Esquina** simbolizava a coletivização do trabalho e era alusivo à uma canção homônima, composta por Milton, Lô Borges e Márcio Borges, presente no disco. Para as gravações foram chamados muitos músicos, todos amigos, que convivendo naquele ambiente de informalidade fez a fermentação diferencial. Neste momento a maioria deles era iniciante e não havia profissionalização – os arranjos eram feitos na hora das gravações, juntamente com a formação dos grupos para os acompanhamentos. Todos estavam completamente

[1] Borges, Márcio. *Os sonhos não envelhecem.* São Paulo, Geração Editorial, 1996.

envolvidos na produção do disco desde a sua proposta inicial, acompanhando todas as fases, alternando-se entre a concepção, composição das canções e a gravação.

A gravação desse disco "implicou transformações para todo o grupo. Até então Milton que sempre participara de um trabalho coletivo, fizera uma obra em equipe, jamais colocando-se como a estrela maior. Mas o sucesso tocou a todos, significando várias propostas individuais: Beto Guedes, Toninho Horta, Danilo Caymmi e Novelli gravaram um LP coletivo; Lô Borges e Naná Vasconcelos fizeram discos individuais; o Som Imaginário fez sucesso em shows e gravações; Wagner Tiso partiu para a Europa em excursão e lá permaneceu boa parte do ano de 1972."[2]

O Som Imaginário - grupo formado por Wagner Tiso no piano, Tavito na guitarra-base, Robertinho Silva na bateria, Luis Alves no contrabaixo, Frederyko, guitarra-solo e José Rodrix, órgão - depois de se tornar conhecido como o grupo que acompanhava Milton Nascimento em seus shows, teve vida própria com três lps gravados. O Som Imaginário foi responsável por transformar esteticamente o trabalho de Milton Nascimento ao gravar seu terceiro lp, intitulado *Milton*. A partir deste disco, o trabalho musical de Milton desligou-se dos arranjos bossa-novísticos presentes nos discos anteriores e adquiriu elementos do rock e da música afro, inseridos pelo Som Imaginário, tornando-o mais dinâmico.

---

[2] Souza, Tárik. Milton Nascimento, in *Nova História da Música Popular – Milton Nascimento.* São Paulo, Abril Cultural, 1977.

Milton, sempre trabalhando em equipe, abrira caminho para todos os amigos, músicos e compositores que com ele trabalhavam e que começavam a projetar-se individualmente.

Os primeiros anos da década de 70 no Brasil, foram os anos em que vivia-se o milagre econômico mas também a censura e ditadura sob o comando do General Médici, que havia assumido em outubro de 1969: "Visto pela suas aparências o governo Médici foi de relativa calma. Não houve marchas estudantis, piquetes de trabalhadores em greve, nem comícios com a costumada oratória demagógica. Ou, pelo menos, nada que o grande público pudesse ver ou saber (...) A repressão e a censura do governo eram a razão principal. Mas não é somente a repressão que explica o Brasil de Médici. Juntamente com o porrete, oferecia-se a cenoura. O rápido desenvolvimento econômico levou ao paraíso os brasileiros situados no vértice da pirâmide salarial."[3]

O índice de 10% de crescimento econômico anual criou mais empregos em diversas áreas, universidades federais receberam grandes verbas apesar do controle político, o mercado de TVs no Brasil era dos mais movimentados do terceiro mundo, com 40% das residências urbanas no país possuindo uma televisão, além da vitória brasileira no Campeonato Mundial de Futebol do México, em 1970, com o orgulho da taça Jules Rimet.

Em meio ao clima cultural em que lançava-se o disco - sob uma ditadura, enquanto um segmento da sociedade brasileira incorporava elementos do comportamento contracultural norte-americano - os motivos das canções nele

contidas giram em torno de viagem, drogas, política e alucinação, com um tom bastante lírico, impregnado do estilo do rock progressivo inglês e de elementos da música dos Beatles, com marcante presença de falsetes e canções a duas vozes. É um disco experimental, inaugurando sonoridades novas, através da novidade na combinação de harmonias e melodias, e da mescla de ritmos não usuais com instrumentos também não usuais, que soava diferente de tudo o que havia sido produzido em música no Brasil até então. Era o resultado da fermentação produzida pela música folclórica de Minas, das valsas e modinhas, mais a música de igrejas e quermesses, viola caipira, bossa-nova, jazz, rock dos anos 70 e orquestras de jazz.

A escolha das canções a serem gravadas produziu uma diversidade de estilos e de sons. *Cravo e Canela* possui uma batida regional e temática nacional; *Dos Cruces,* retrabalhada somente pela voz e violão de Milton, inaugurando sua fase de interpretações de canções latino-americanas, juntamente com *San Vicente*; uma recriação do samba de Monsueto, na voz de Alaíde Costa em *Me deixa em paz;* canções de influência explícita do rock como *Trem de Doido*; lirismo visual e romântico em *Um girassol da cor do seu cabelo,* baladas com levadas dançantes em *Nada será como antes; Paisagem na janela* e *Nuvem cigana,* são alguns exemplos.

As gravações desse disco foram marcadas por um excesso de liberdade criativa musical. A cada canção eram agregadas as influências de cada músico. Os arranjos eram feitos no momento da gravação, assim como a definição sobre quem iria tocar o quê. Dessa maneira temos Beto Guedes tocando, ora baixo,

---

[3] Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 214...

ora percussão, ora guitarra; ou Toninho Horta fazendo a guitarra ou a percussão ou o coro, por exemplo.

A relação entre imprensa e o governo em 70/72 ficava mais dificil,com o controle e a censura aos meios de comunicação. "Em setembro de 72, o governo militar decidiu assumir mais diretamente o controle da imprensa. As ordens agora eram dadas por escrito especificando o que não podia ser publicado... Mais importantes, do ponto de vista do impacto público, eram a televisão e o rádio."[4]

Na imprensa escrita os alvos prediletos dos censores foram: o semanário humorístico Pasquim; o semanário de centro-esquerda Opinião; o Movimento, semanário combativelmente esquerdista; O Estado de São Paulo, diário conservador da capital paulista; O São Paulo, semanário orientado pela arquidiocese de São Paulo e a centrista Veja. "Todas as medidas dos censores da Polícia Federal eram destinadas supostamente a impedir a circulação de palavras perigosas, cartuns e músicas dos inimigos do estado de segurança nacional. Controlando a mídia, os generais pensavam que podiam controlar o comportamento."[5]

Foi neste ambiente que o disco *Milagre dos Peixes* de Milton Nascimento, de 1973, acompanhado pelo grupo Som Imaginário, e resultado da gravação de um show ao vivo no Teatro Municipal de São Paulo, teve algumas de

[4] Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 268.
[5] Id. *ibid.* p. 269.

suas letras censuradas e suprimidas das canções, que tornaram-se então, apenas instrumentais.[6]

No entanto, muitos, talvez a maioria dos brasileiros da classe média não estava muito incomodada com a perda de suas opções políticas, dada a baixa participação política anterior e até mesmo antes da deposição de Goulart em 64. Para estes, os anos de Médici provavelmente pareceram pouco diferentes dos que os precederam. [7]

FICHA TÉCNICA
DISCO : CLUBE DA ESQUINA
ANO : 1972

DISCO 1

Paisagem na janela – Lô Borges/Fernando Brant
Me deixa em paz – Monsueto/Amorim
Os povos – Milton Nascimento/Márcio Borges
Saídas e Bandeiras – Milton/Fernando Brant
Um gosto de sol – Milton/Ronaldo Bastos
Pelo amor de Deus – Milton/Fernando Brant
Lilia – Milton/Fernando Brant
Trem de doido – Lô Borges/Márcio Borges
Nada será como antes – Milton/Ronaldo Bastos
Ao que vai nascer – Milton/Fernando Brant

[6] Silva, Alberto R. da. *Sinal Fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78).* Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994.
[7] Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 309.

DISCO 2

Tudo o que você podia ser – Lô Borges/Márcio Borges
Cais – Milton/Ronaldo Bastos
O trem azul – Lô Borges/Ronaldo Bastos
Saídas e Bandeiras no. 1- Milton/Fernando Brant
Nuvem Cigana – Lô Borges/Ronaldo Bastos
Cravo e Canela – Milton/Ronaldo Bastos
Dos Cruces – Carmelo Larrea
Um girassol da cor do seu cabelo – Lô Borges/Márcio Borges
San Vicente – Milton/Fernando Brant
Estrelas – Lô Borges/Márcio Borges
Clube da Esquina 2 – Milton/Lô Borges

Voz : Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes
Cantora convidada : Alaíde Costa
Guitarras : Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Tavito, Toninho Horta
Violão : Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Tavito
Viola 12 cordas : Beto Guedes
Baixo : Beto Guedes, Toninho Horta, Luis Alves
Baixo com arco : Luiz Alves
Órgão : Wagner Tiso
Piano : Wagner Tiso, Lô Borges, Milton Nascimento, Nelson Ângelo
Piano Elétrico : Wagner Tiso
Bateria : Robertinho Silva, Rubinho
Percussão : Luiz Alves, Rubinho, Robertinho Silva, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Paulinho Braga, Tavito
Coro : Beto Guedes, Lô Borges, Toninho Horta, Wagner Tiso, Robertinho Silva, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga Jr.
Arranjo de orquestra em Nuvem Cigana : Wagner Tiso
Arranjo de orquestra em Um Girassol da Cor do Seu Cabelo e Um Gosto de Sol : Eumir Deodato
Arranjo em Estrelas e Clube da Esquina no. 2 : Eumir Deodato
Regência em Nuvem Cigana , Um Girassol da Cor do Seu Cabelo, Estrelas, Clube da Esquina no. 2, Um Gosto de Sol: Paulo Moura

Capa do disco *Clube da Esquina*
1972

CLUBE DA ESQUINA 2 – 1978

Em 1978 era lançado no mercado fonográfico outro álbum duplo, chamado *Clube da Esquina II,* pela mesma gravadora do disco anterior, EMI-Odeon, que repetia os mesmos procedimentos estéticos com relação à parte gráfica presentes no álbum *Clube da Esquina* de 1972.

Temos novamente no interior do encarte nova sequência de fotografias, agora alternadas entre preto e branco e coloridas, com imagens das gravações em estúdio, sendo possível observar o clima descontraído e de amizade que marcava aquela gravação. Nele, temos agora, além dos amigos e das fotografias insólitas que apareciam no álbum anterior, fotos das gravações com a presença de artistas já consagrados no mercado musical brasileiro, convidados a participar, como Elis Regina que participa do disco interpretando, ao lado de Milton Nascimento, a canção *O que foi feito de Vera/O que foi feito devera*, ou então Francis Hime, Chico Buarque, Joyce, Pablo Milanés, Mercedes Sosa, todos com importante participação no disco. Para a capa utilizou-se um cartão postal inglês em que se vê meninos enfileirados de costas, debruçados sobre um pequeno muro, com o título do disco e o nome de Milton Nascimento.

Neste disco Milton afirma-se como o cantor das Américas, ao incluir mais canções latino-americanas e convidar artistas latino-americanos para participar das gravações, inserindo em outras canções elementos também dessa música. A origem da veia latina de Milton Nascimento pode estar contida no

seguinte depoimento : "O caminho começou a ficar bem definido no álbum *Clube da Esquina,* um trabalho realmente aberto onde muita gente participa, só agora consegui colocar um clima latino que havia começado a aparecer no meu trabalho desde *San Vicente, Pablo* e *Dos Cruces,* que já tem mais de cinco anos – bem antes da *americanidad* estar em moda. Mas as coisas começaram a se concretizar quando o Fernando Brant fez a letra de *Promessa do Sol,* falando dos índios. Mas quase ao mesmo tempo fui à PUC assistir um show que foi aberto pelos meninos do grupo Água, e que andam pelos vilarejos, pelos pueblos que encontram. Aí vou assistir a Mercedes Sosa, na mesma época que soube que várias músicas minhas estavam sendo gravadas na Venezuela e Uruguai, tudo ia convergindo para o que a gente queria fazer."[8]

Os temas das canções do *Clube da Esquina II* passam pelo amor romântico *(Menino, Nascente* e *Mistérios),* religiosidade *(Paixão e Fé),* política *(A sede do peixe, Canción por la unidad de latino america),* esperança *(Credo),* folclore latino-americano *(Casamiento de Negros)* e temas indígenas *(Canoa, Canoa; Ruas da Cidade),* todos fortemente ligados às questões brasileiras. É marcante a presença de violões e percussões ameríndias em muitas das canções. É um disco muito brasileiro, em relação ao primeiro disco *Clube da Esquina,* em que notava-se a forte influência de elementos do rock.

[8] Anhanguera, James. *Corações futuristas: notas sobre música popular brasileira.* Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1978.

Nota-se agora a profissionalização de todos os participantes, pois durante os seis anos passados entre o primeiro e o segundo disco *Clube da Esquina*, cada artista teve a oportunidade de desenvolver sua própria carreira.

Percebemos que, durante o tempo transcorrido entre o disco *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II* ocorreram algumas transformações: mudança de costumes, da condição da cultura brasileira, da sociedade, da política, e tranformações ocorridas nos próprios músicos que agora são mais maduros. No lançamento desse álbum, Fernando Brant escreveu para o material de divulgação do disco, da gravadora EMI-Odeon, um pequeno texto que vem atestar o sentimento brasileiro da época: "A coisa agora ficou maior. Os autores são os mais diversos, mas o sentimento comum e a voz maior de Milton fazem desse *Clube da Esquina* (agora elevado à potência) um retrato mais que positivo da música brasileira de hoje. E o nosso Bituca está cada vez mais aberto para a verdade que cada um quer dizer – porta-voz que é dos nossos mais profundos sentimentos. Só queria lembrar que na alma desse disco existe, creio, toda a força renovadora que fará de nosso Brasil um país mais sério e justo."

No campo da política, o então presidente general Ernesto Geisel, desde sua primeira reunião ministerial em março de 1974, prometia "sinceros esforços para o gradual, mas seguro, aperfeiçoamento democrático."[9]

[9] Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p.321.

Esse era o desejo tanto de uma parte dos que estavam no poder, quanto da população. Só não se sabia como sair do autoritarismo do regime militar para a plena democratização. De que forma seria feita essa transição?

Em agosto de 1975, Geisel fez um discurso expondo a situação : "o que almejamos para a nação (...) é um desenvolvimento integrado e humanístico, capaz, portanto, de combinar, orgânica e homogeneamente, todos os setores – político, social e econômico – da comunidade nacional. Com esse desenvolvimento é que alcançaremos a *distensão* – isto é, a atenuação, se não a eliminação, das tensões multiformes, sempre renovadas, que tolhem o progresso da nação e o bem-estar do povo."[10]

Mas o governo Geisel não podia controlar a política e os "vigilantes" de direita, ligados às forças de segurança. Havia ainda mostras de violência contra vários setores da sociedade civil, incluindo o clero e culminando com a morte do jornalista Wladimir Herzog em São Paulo. No final de seu mandato houve algumas conquistas significativas para o país como o *habeas-corpus* restaurado, o AI-5 revogado, a maioria dos refugiados políticos novamente no Brasil e censura suspensa, apesar dos instrumentos arbitrários que ainda permaneciam. Em 1978, movimentos operários realizaram greves em vários setores, como uma resposta dos trabalhadores à prometida liberalização do presidente.

Estas greves, tendo paralizado milhares de empregados, repercutiu em todo o país e fez do metalúrgico Lula, de São Bernado do Campo, São Paulo,

[10] Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

um notório representante da classe operária, iniciando-se aí o início de uma nova fase de negociações entre o capital e o trabalho.

Em 1979, assume a presidência o general João Batista Figueiredo, com a promessa : "Reafirmo os compromissos da Revolução de 1964 de assegurar uma sociedade livre e democrática. Reafirmo meu inabalável propósito (...) de fazer deste país uma democracia."[11], despertando uma reação favorável do público e imprensa, baseados na esperança de que Figueiredo continuasse a liberalização que se acelerava no último ano do governo Geisel. O desejo de uma *"abertura"* política estava mais próximo de se realizar.

FICHA TÉCNICA
DISCO: CLUBE DA ESQUINA II
ANO: 1978

DISCO 1

Credo – Milton Nascimento/Fernando Brant
Nascente – Flávio Venturini/Murilo Antunes
Ruas da Cidade – Lô Borges/Márcio Borges
Paixão e Fé – Tavinho Moura/Fernando Brant
Casamiento de Negros – Violeta Parra
Olho D'água – Paulo Jobim/Ronaldo Basto
Canôa, canôa – Nelson Ângelo/Fernando Brant
O que foi feito devera/de vera – Milton Nascimento/Fernando Brant – Milton Nascimento/Márcio Borges
Mistérios – Joyce/Maurício Maestro
Pão e água – Roger/Lô Borges/Márcio Borges
E daí – Milton Nascimento/Ruy Guerra

[11]Skidmore, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994, p. 412.

DISCO 2

Canção Amiga – Música de Milton Nascimento/Poema de Carlos Drummond de Andrade
Canción por la unidad latinoamericana – Pablo Milanes/Adap. Chico Buarque
Tanto – Beto Guedes/Ronaldo Bastos
Dona Olímpia – Toninho Horta/Ronaldo Bastos
Testamento – Nelson Ângelo/Milton Nascimento
A sede do peixe – Milton Nascimento/Márcio Borges
Léo – Chico Buarque/Milton Nascimento
Maria, Maria – Milton Nascimento/Fernando Brant
Meu menino – Ana Terra/Danilo Caymmi
Toshiro – Novelli
Reis e rainhas do maracatu – Milton Nascimento/Novelli/Nelson Ângelo/Fran
Que bom amigo – Milton Nascimento

Voz: Milton Nascimento, Lô Borges, Elis Regina, Kiko, Cristiano, Chico Buarque, Flávio Venturini
Violão: Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Natan Marques, Paulo Jobim, Tavinho Moura, Joyce.
Guitarra: Beto Guedes, Nelson Ângelo, Toninho Horta, Lô Borges.
Bandolim: Beto Guedes
Piano: Wagner Tiso, João Donato, Francis Hime, Flávio Venturini, Milton Nascimento
Piano Elétrico: Wagner Tiso, Flávio Venturini
Órgão: Flávio Venturini, Wagner Tiso, Novelli
Flauta: Mauro Senise, Celso, Jorginho, Danilo Caymmi, Jayme Araújo, Copinha, Paulo Jobim, Meirelles
Baixo: Novelli, Telo Borges, Toninho Horta
Baixo acústico: Fernando Sizão
Bateria: Nenê, Beto Guedes, Zé Eduardo, Mamão
Percussão: Nenê, Zé Eduardo, Pedro dos Santos
Vocal e coro: Vermelho, Tavinho Moura, Gonzaguinha, Flávio Venturini, Lô Borges, Nelson Ângelo, Novelli, Milton Nascimento, Toninho Horta, César Camargo Mariano, Natan Marques, Crispin Del Cistia, Fernando Cizão, José Luiz
Orquestração e regência: Wagner Tiso, Milton Nascimento, Toninho Horta, Francis Hime, Nelson Ângelo, César Camargo Mariano, Maurício Maestro
Participações especiais: Canarinhos de Petrópolis, Grupo Tacuabé, Grupo Azimuth, Boca Livre
Violinos: Pareschi, Marcello, Vidal, José Alves, Daltro, Ricardo Wagner, Aizik, Walter Hack, José Lana, Carlos Eduardo, Virgílio Arraes, Alvaro Vetere, Faini, Andrea, Pierssanti, Francisco Perrota, Samuel, Wilson Teodoro, Murillo, Pissarenko
Violas: Arlindo Penteado, Nelson Macedo, Stephany, Inathercia

Cellos: Watson Clis, Alceu Reis, Jacques Morelenbaum, Peter Dauelsberg, Marcio Mallard, Ana Revos, Atelisa, Henrique Drach
Trombones: Ed Maciel, Azevedo, Macaxera, João Luiz, Sylvio, João Donato
Trompas: Toninho, Svab
Oboé: Braz
Sax soprano: Netinho, Ricardo

Capa do disco *Clube da Esquina 2*
1978

CAPÍTULO 3

DISCOGRAFIA COMENTADA

Neste capítulo, estão expostos todos os discos lançados por Milton Nascimento entre os anos de 1972 e 1978, além dos primeiros de sua carreira como o disco de 1968, o de 1969 e o de 1970, anteriores ao lp duplo *Clube da Esquina*, com comentários, ordem das canções, compositores e músicos participantes. A inserção de comentários a respeito dos discos realizados por Milton Nascimento antes do lançamento do primeiro disco *Clube da Esquina* e dos outros discos compreendidos entre o primeiro e o segundo *Clube da Esquina* deve-se ao fato de que todos os envolvidos, desde a composição das canções até a execução da arte final das capas dos discos eram integrantes do grande grupo do Clube da Esquina, tornando-se pertinente a visão de conjunto que os comentários da discografia nos oferecem.

Esta discografia tem por objetivo demonstrar a evolução da canção produzida neste período, bem como informar sobre as variações das formações musicais.

DISCO : *MILTON NASCIMENTO*

ANO : 1968

Primeiro LP de Milton Nascimento, gravado entre 1967/68 pela gravadora Codil, logo depois do Festival que o consagrou em outubro de 1967. Foi no II Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro, na parte nacional do festival, que a canção *Travessia*, composição com letra de Fernando Brant, conquistou o prêmio de 2° lugar. Em primeiro lugar ficou a canção *Margarida* de Gutenberg Guarabira Filho e em 3° lugar *Carolina,* de Chico Buarque.

Foi um LP histórico, que vendeu muito pouco no lançamento. Elis Regina em 1966 já havia gravado *Canção do Sal* em seu LP, mas foi a insistência de Agostinho dos Santos que fez Milton Nascimento inscrever três canções suas naquele festival, levando *Travessia* à classificação.

A orquestração e a regência ficaram sob a responsabilidade de Luiz Eça, um dos maiores arranjadores e músicos da Bossa Nova. Em *Travessia* e *Morro Velho* os arranjos são de Eumir Deodato e o solo de flauta em *Catavento* é de Danilo Caymmi. Além das influências da Bossa Nova através do arranjo, dadas pela instrumentação com a presença de cordas, sopros, piano e bateria, a interpretação suave e contida de Milton, também imprime ao disco um tom 'bossa novista'.

A foto em preto e branco, utilizada na capa por Ziraldo é muito escura, apesar de ser documental. Mostra um momento de Milton durante uma apresentação, tocando violão de costas, sentado sobre um banquinho.

Catavento é uma música "bem no estilo bossa-nova, nela Milton já dá alguns acordes de vocal sem letra, um estilo em que, mais tarde, se tornaria insuperável (como em *A Chamada*, do disco *Milagre dos Peixes*)."[1]

Sérgio Valle, em depoimento sobre o primeiro disco de Milton, na mesma reportagem citada acima diz: "Cecília Meirelles dizia que 'ante a beleza da natureza, a vida está tão completa, se dispensa o canto do poeta'. Assim se me afigurava também a MPB. Depois de Tom, Alf, Edu, Dori, Marcos, Caetano, Francis e tantos outros, que caminho ainda restaria? O Festival trouxe a resposta : a música forte, a melodia pura, o som universal em bases brasileiras, a poética lírica e máscula sobre harmonia inédita em nossa música. Essa resposta é de Milton Nascimento."[2]

FICHA TÉCNICA

Na época de lançamento deste disco ainda não havia a prática de vir junto ao disco a ficha técnica com os músicos que participavam em cada canção, por isso temos somente a ordem das canções e seus compositores.

Travessia – Milton Nascimento/Fernando Brant
Três Pontas - Milton Nascimento/Ronaldo Bastos
Crença – Milton Nascimento/Márcio Borges
Irmão de fé – Milton Nascimento/Márcio Borges
Canção do Sal– Milton Nascimento
Catavento – Milton Nascimento

[1] Soares, Dirceu. Uma capa nova para o primeiro lp de Milton. Folha de São Paulo, São Paulo, 22/02/79.
[2] Depoimento de Sérgio Valle para o artigo de Dirceu Soares, id. *ibid.*

Morro Velho – Milton Nascimento
Gira, girou – Milton Nascimento/Márcio Borges
Maria, minha fé – Milton Nascimento
Outubro – Milton Nascimento/Fernando Brant

Capa do disco *Milton Nascimento*
1968

DISCO : *MILTON NASCIMENTO*

ANO: 1969

Este disco conta, como o disco anterior de Milton Nascimento, com a presença dos sopros e cordas - uma característica notada em outras canções dos Festivais da época - devido à marcante presença de Luiz Eça, novamente o responsável pelos arranjos e orquestrações das canções *Sentinela, Pai Grande, Beco do Mota* e *Tarde*. A Paulo Moura coube as orquestrações de *Rosa do Ventre, Sunset Marquis 333 Los Angeles, Pescaria, O mar é meu chão*, e a Maurício Mendonça a orquestração de *Quatro Luas*. É possível notar diferenças entre cada um dos orquestradores; Paulo Moura trabalha a presença forte da percussão, ressaltando a parte rítmica da canção, com tempos "quebrados" levando a arranjos menos calmos e mais movimentados que aqueles de Luiz Eça, que mantém o estilo bossa novístico característico de sua formação.

A voz de Milton permanece mansa e suave como no primeiro disco, também mantendo as características interpretativas da bossa nova.

Os músicos convidados foram Novelli, Wagner Tiso, Maurício, Robertinho Silva, Luis Fernando, Helvius Vilela, Nelson Angelo, Toninho Horta, além da participação especial de Naná Vasconcelos e dos maestros Orlando Silveira e Gaya.

FICHA TÉCNICA

Sentinela – Milton Nascimento/Fernando Brant
Rosa do ventre – Milton Nascimento/Fernando Brant
Pescaria – Dorival Caymmi
O mar é meu chão – Dori Caymmi/Nelson Motta
Tarde – Milton Nascimento/Márcio Borges
Beco do Mota – Milton Nascimento/Fernando Brant
Pai grande – Milton Nascimento
Quatro luas – Nelson Angelo/Ronaldo Bastos
Sunset Marquis 333 Los Angeles – Milton Nascimento/Fernando Brant
Aqui ó– Toninho Horta/Fernando Brant

Capa do disco *Milton Nascimento*
1969

DISCO : *MILTON*

ANO : 1970

Totalmente diferente dos dois primeiros LPs, este trabalho vem anunciar radicais mudanças no estilo de Milton Nascimento, inaugurando uma nova fase. Temos, pela primeira vez, a incorporação de elementos do 'pop', com a participação da guitarra elétrica em sua música, transformando o clima da obra. O contrabaixo elétrico começa a se fazer mais presente conduzindo o andamento, há o uso do órgão bem no estilo dos anos 70, e uma ênfase à percussão de Naná Vasconcelos, cuja participação é marcante, produzindo um efeito muito mais dinâmico no disco, em seu conjunto. É um disco feito com instrumentos eletrificados, sem o acompanhamento de orquestra como nos anteriores. A razão de todas estas novidades é o grupo Som Imaginário que participa nesse disco, imprimindo sua marca. No lugar dos arranjos e orquestrações de Luiz Eça temos agora Wagner Tiso à frente do grupo; no lugar da orquestra, instrumentos eletrificados. O Som Imaginário foi formado para acompanhar Milton em uma temporada de shows e contava em sua formação inicial com Zé Rodrix fazendo a voz, órgão, sopros e percussão, Tavito nas guitarras, voz e violão, Robertinho Silva na bateria, Frederiko na guitarra solo e voz, Luís Alves no baixo e Wagner Tiso no órgão, piano e voz. Após a temporada de shows e a gravação do disco *Milton*, o grupo partiu para a realização de um trabalho com composições próprias de caráter inovador, tendo gravado três lps.

O músico responsável pelos arranjos das canções de um disco e os músicos que acompanham o cantor, imprimem a cada trabalho um estilo particular, fazendo disto o fator diferencial entre um disco e outro. Os compositores das letras permanecem – Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Márcio Borges e a interpretação de Milton se mantém, valorizando muito a melodia, numa voz que não é agressiva e sem falsetes.

A gravação deste disco foi o resultado de uma longa temporada de shows intitulados *Milton Nascimento e o Som Imaginário*, que ficou mais de um ano e meio em cartaz entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Nos shows, Milton aparecia em novo estilo, apoiado pelo ágil e agressivo conjunto. "Usando a encenação tropicalista, vinha descalço, com os cabelos eriçados, calças justas e colete de couro com colagens de estrelas. E suas interpretações, potentes e aguerridas, casavam-se perfeitamente com o som do conjunto, baseado em instrumentos elétricos."[4] Os integrantes do Som Imaginário, também se apresentavam com um visual diferente, algumas das vezes com roupas idealizadas especialmente para os shows, outras vezes de modo despojado, vestindo-se de personagens como padres e generais, usando grandes colares sobre o peito nu, ou sapatos coloridos, sempre valendo-se de irreverência e total liberdade estética.

[4] Souza, Tárik. *Nova história da música popular brasileira – Milton Nascimento.* São Paulo, Abril Cultural, 1976.

FICHA TÉCNICA

Para Lennon e McCartney – Lô Borges/Márcio Borges/Fernando Brant
Amigo, amiga – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos
Maria três filhos – Milton Nascimento/Fernando Brant
Clube da esquina –Milton Nascimento/Lô Borges/Márcio Borges
Canto latino – Milton Nascimento/Ruy Guerra
Durango Kid – Toninho Horta/Fernando Brant
Pai grande – Milton Nascimento
Alunar – Lô Borges/Márcio Borges
A felicidade – Tom Jobim/Vinícius de Moraes

SOM IMAGINÁRIO

Wagner Tiso: piano, órgão e voz
Zé Rodrix: órgão, flauta block tenor, ocarina, assovios de caça, flauta tenor transversa, percussão e voz
Tavito: guitarra base, violão, sino e voz
Frederyko (Fredera): guitarra solo, apitos de caça e voz
Luis Alves: baixo elétrico
Robertinho Silva: bateria
Participações especiais: Naná Vasconcelos (percussão e bateria), Lô Borges (violão e voz na faixa *Clube da Esquina* e violão na faixa *Alunar*) e Dori Caymmi (regência da faixa *Alunar*).

Capa do disco *Milton*
1970

DISCO : *MILAGRE DOS PEIXES* (em estúdio)
ANO : 1973

Um disco onde há grande ausência de letras nas canções, já que três delas foram censuradas – *Escravos de Jó, Hoje é dia de El Rey, Cadê* - ,em que predominam as improvisações vocais e os falsetes de Milton Nascimento, tornando-se quase um disco instrumental com muitas experimentações e a forte presença da percussão de Naná Vasconcelos, que parece em alguns momentos dominar o conjunto, também com suas vocalizações. Milton usa a sua voz como mais um instrumento do conjunto, passando do falsete ao tom mais grave exibindo a elasticidade de sua voz.

FICHA TÉCNICA

Os escravos de Jó – Milton Nascimento/Fernando Brant
Carlos, Lúcia, Chico e Tiago – Milton Nascimento
Milagre dos Peixes – Milton Nascimento/Fernando Brant
A chamada – Milton Nascimento
Pablo no. 2 – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos
Tema dos deuses – Milton Nascimento
Hoje é dia de El Rey – Milton Nascimento/Márcio Borges
A última sessão de música – Milton Nascimento
Cadê – Milton Nascimento/Ruy Guerra
Sacramento – Nelson Angelo/Milton Nascimento
Pablo – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos

Milton Nascimento: violão, piano e voz
Wagner Tiso : piano, piano elétrico, órgão
Novelli : baixo
Naná Vasconcelos : percussão
Robertinho Silva : bateria e percussão
Paulinho Braga : bateria
Nivaldo Ornelas : sax
Nelson Angelo – viola e violão
Paulo Moura : sax e regência

Capa do disco *Milagre dos Peixes*
1973

DISCO : *MILAGRE DOS PEIXES AO VIVO*
ANO: 1974

Um álbum duplo gravado ao vivo no Teatro Municipal de São Paulo em maio de 1974, traz novamente Milton Nascimento acompanhado pelo Som Imaginário, agora com uma formação diferente da inicial. Sem a presença de Zé Rodrix, Tavito e Fredera, temos agora Toninho Horta na guitarra e Nivaldo Ornelas no saxofone e flauta.

Nota-se uma grande mudança na interpretação de Milton, em que parece buscar o canto em tons mais agudos, tornando-o mais agressivo e forte, fazendo da sua voz parte integrante do grupo, como se fosse um instrumento a mais. Há improvisações vocais em algumas canções executadas sem as letras, as primeiras vocalizações em falsete e novamente a presença de *Hoje é o dia de El Rey*, cuja letra havia sido censurada no disco anterior.

FICHA TÉCNICA

A matança do porco/Xá-Mate – Wagner Tiso/Nivaldo Ornelas (arranjo Wagner Tiso)
Bodas – Milton Nascimento/Ruy Guerra
Milagre dos peixes – Milton Nascimento/Fernando Brant
Outubro – Milton Nascimento/Fernando Brant (arranjo Wagner Tiso e Paulo Moura)
Sacramento – Nelson Angelo/Milton Nascimento (arranjo Wagner Tiso)
Nada será como antes - Milton Nascimento/Ronaldo Bastos
Hoje é dia de El Rey – Milton Nascimento/Márcio Borges
Sabe você – Carlos Lyra/Vinícius de Moraes
Viola, violar – Milton Nascimento/Márcio Borges (arranjo Wagner Tiso e Paulo Moura)
Cais – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos (arranjo Wagner Tiso)
Clube da Esquina – Milton Nascimento/Lô Borges/Márcio Borges

Tema dos deuses – Milton Nascimento (arranjo Radamés Gnatalli – adapt. Paulo Moura)
A última sessão de música – Milton Nascimento
San Vicente – Milton Nascimento/Fernando Brant (arranjo Wagner Tiso)
Chove lá fora – Tito Madi
Pablo – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos (arranjo Wagner Tiso)

MILTON NASCIMENTO E SOM IMAGINÁRIO
Luis Alves : baixo
Robertinho Silva : bateria
Toninho Horta : guitarra
Nivaldo Ornelas : sax soprano, tenor e flauta
Wagner Tiso : piano e órgão
Paulo Moura : regência da orquestra
Wagner Tiso, Paulo Moura, Radamés Gnatalli : arranjadores

Capa do disco Milagre dos Peixes ao Vivo
1974

DISCO : *MINAS*

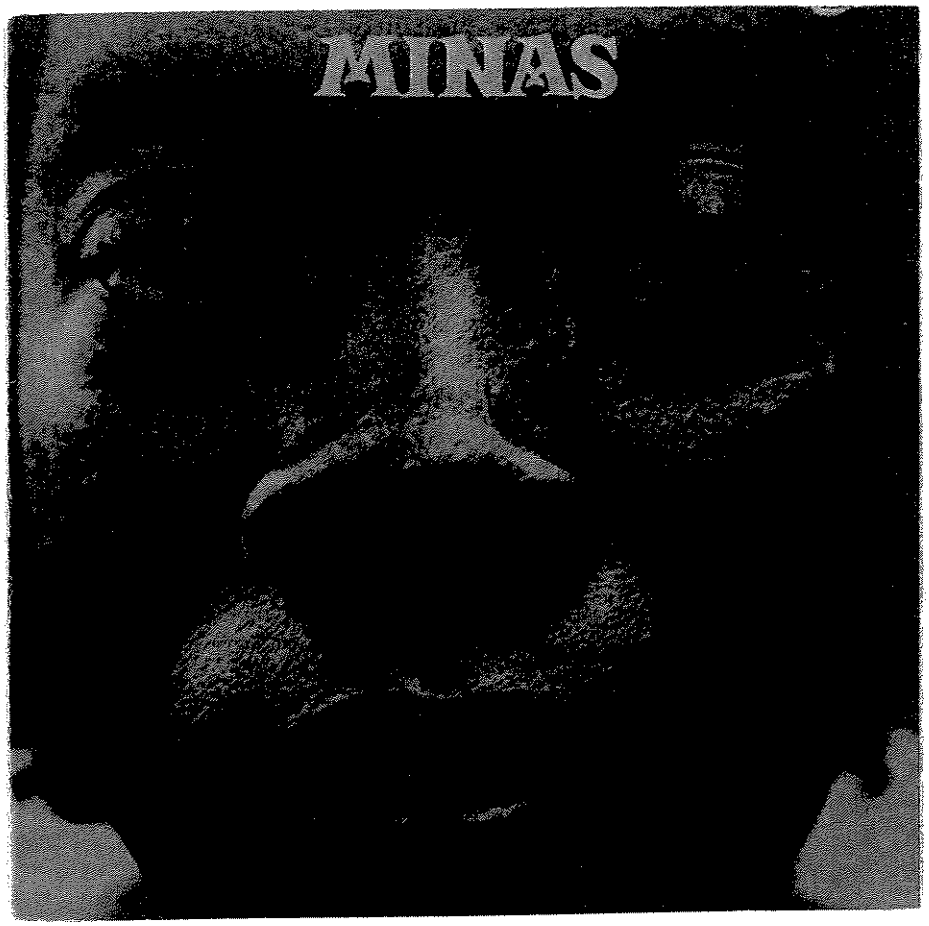
ANO : 1975

O estilo de interpretação de Milton continua o mesmo, utilizando o falsete, numa tentativa cada vez mais, de explorar o alcance de sua voz, de experimentar o seu canto agudo. A utilização de coros de crianças, um elemento que aparecerá novamente nos próximos trabalhos, ocorre pela primeira vez neste disco. Com relação à instrumentação, percebe-se uma mistura de instrumentos do rock, como o órgão, a guitarra distorcida com percussão e a presença forte do piano de Wagner Tiso, lembrando o mesmo estilo instrumental do disco *Clube da Esquina* de 1972.

FICHA TÉCNICA

Minas – Novelli - (música incidental: Paula e Bebeto – Milton e Caetano)
Fé cega, faca amolada – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
Beijo Partido – Toninho Horta
Saudade dos aviões da Panair– Milton Nascimento e Fernando Brant
Gran Circo – Milton Nascimento e Márcio Borges
Ponta de Areia – Milton Nascimento e Fernando Brant
Trastevere – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
Idolatrada – Milton Nascimento e Fernando Brant – (música incidental: Paula e Bebeto- de Milton e Caetano)
Leila (Venha ser feliz) – Milton Nascimento – (música incidental : Sinherê – Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)
Paula e Bebeto – Milton Nascimento e Caetano Veloso
Simples – Nelson Angelo

Toninho Horta : guitarra, violão e piano
Wagner Tiso : piano e órgão
Novelli : baixo
Paulinho Braga : bateria e percussão
Milton Nascimento : violão e voz
Nivaldo Ornelas : sax e flauta
Beto Guedes : guitarra, percussão, viola e voz
Chico Batera : percussão
Nelson Angelo : violão



Capa do disco *Minas*
1975

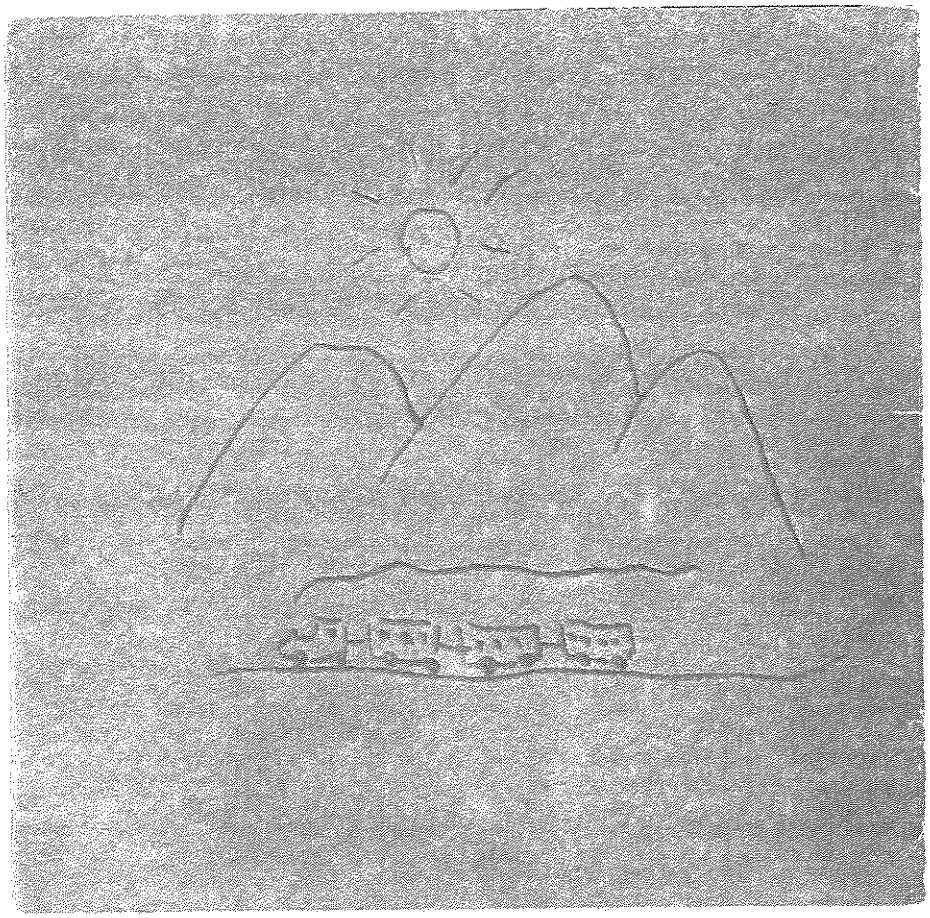
DISCO : *GERAES*
ANO: 1976

Os arranjos das músicas fazem lembrar aqueles do primeiro disco de Milton, de 1967, como se houvesse uma intenção de voltar ao início da carreira, inclusive no aspecto temático das canções. Sua interpretação retorna numa tonalidade grave sem o uso do falsete, numa voz não agressiva, com os vocalises suaves. Sua voz dá a impressão de estar mais atrás, com um certo tratamento de ambiência, novamente como em seu dois primeiros discos. Nota-se bastante a presença da orquestra, do violão e pode-se ouvir muito bem o baixo, bem presente e com um timbre diferente.

FICHA TÉCNICA

Fazenda – Nelson Angelo
Calix Bento – Tavinho Moura
Volver a los 17 – Violeta Parra
Menino - Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
O que será (A flor da pele) – Chico Buarque
Carro de Boi – Mauricio Tapajós e Cacaso
Caldera – Nelson Araya
Promessas do Sol – Milton Nascimento e Fernando Brant
Viver de amor – Toninho Horta e Ronaldo Bastos
Lua Girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento
Circo Marimbondo – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
Minas Geraes – Novelli e Ronaldo Bastos

Milton Nascimento : violão e voz
Toninho Horta : guitarra
Nelson Angelo : viola, violão e guitarra
Robertinho Silva : bateria
Novelli : baixo acústico e elétrico, piano
João Donato : piano e órgão
Participações especiais : Chico Buarque, voz – Francis Hime, piano – Clementina de Jesus, voz – Grupo Água, instrumental
Orquestra



Capa do disco *Geraes*
1976

CAPÍTULO 4

ANÁLISE TEMÁTICA E VISUAL

Durante a análise das canções e das leituras realizadas, foram observadas algumas características que marcaram a produção musical e poética do **Clube da Esquina**, aqui comentadas.

Dentre elas, em primeiro lugar, encontramos a 'temática da viagem' na canção do **Clube da Esquina**. O 'tema da viagem' é muito recorrente na poética estudada e pode conter significados diversos através dos termos frequentemente usados como *estrada, trem, sonho, mar* : a viagem, dentro dos contextos estudados pode possuir um caráter geográfico, no sentido do deslocamento espacial, significando o prazer e a liberdade de viajar, o desejo de conhecer novos mundos e novas pessoas, da aventura do tipo 'pé na estrada' identificada com o descomprometimento da juventude ou simplesmente a fuga de uma situação, caracterizando um comportamento típico dos nos 60 e 70.

Assim, temos, na canção *Nada Será Como Antes,* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos - *eu já estou com o pé nessa estrada, qualquer dia a gente se vê* - o sentido de sair à procura de um rumo próprio, ir em busca de um destino; ou em *Saídas e Bandeiras no. 1* , de Milton e Fernando Brant, em que nos é colocada uma pergunta: *o que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé?*, e nos é oferecida uma solução com a proposta: *sair dessa cidade, ter a vida onde ela é, subir novas montanhas, diamantes procurar* - convidando à fuga de uma situação. Em *Nuvem Cigana,* de Lô Borges e Ronaldo Bastos - *se você quiser eu*

danço com você no pó da estrada, pó, poeira, ventania, se você soltar o pé na estrada, pó, poeira, eu danço com você o que você dançar - onde novamente encontramos uma proposta de liberdade, referência muito utilizada pelos jovens dos anos 70.

Do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, em composições presentes em discos do mesmo período que o disco *Clube da Esquina,* temos dois exemplos semelhantes do uso do tema "viagem". Na primeira canção, intitulada *O pó da estrada*, de Sá, Rodrix e Guarabyra temos, *o pó da estrada gruda no meu rosto* (...) *nada mais urgente que o pó da estrada.* Na segunda canção, chamada *Primeira canção da estrada,* de Zé Rodrix e Luis Carlos Sá : *eu tinha apenas dezessete anos no dia em que saí de casa e não fazem mais de quatro semanas que eu estou na estrada.*

Por outro lado, a temática da viagem pode possuir um caráter psicológico, representado pelo sonho, desejo, utopia, ou então através do consumo de drogas alucinógenas, que fazem 'viajar', tornando a utilização da 'viagem de ácido' um meio de escapar de uma situação específica - seja a repressão política por que passavam os jovens da época, como também para escapar da própria condição existencial - ou ainda, simplesmente a utilização da viagem com drogas com o objetivo de liberar a mente para o exercício da criação.

Nesse sentido, Affonso Romano de Sant'anna observa: "(...) vinha se destacando a busca de uma utopia mística e esotérica até no uso de drogas e

entorpecentes. Queria-se uma 'expansão' da sensibilidade, como a pregada pelo guru americano Thimoty Leary."[1]

Segundo estes exemplos, temos na canção *Trem de Doido,* de Lô Borges e Márcio Borges, a passagem *não precisa ir muito além dessa estrada, os ratos não sabem morrer na calçada, é hora de você achar o trem e não sentir pavor,* típico exemplo de canção inspirada em ácido, onde frases desconexas carregam alguns elementos de viagem; ou em *Trem Azul,* de Lô Borges e Ronaldo Bastos, *você pega o trem azul, o sol na cabeça,* inspirada em trens verdes vistos por Ronaldo Bastos em Amsterdam. Bem como na canção *Cais,* de Milton e Ronaldo Bastos, *eu quero mais, tenho o caminho do que sempre quis, e um saveiro pronto pra partir,* num exemplo de canção de caráter existencial.

Estes tipos de procedimentos, 'colocar o pé na estrada' e entrar numa 'viagem de ácido', são típicos da contracultura,[2] aos quais vêm se somar uma consciência etária que começava a se delinear através da definição de uma "oposição jovem – não jovem" e da "ascensão do poder jovem" na sociedade.

"A contracultura, o desbunde, o rock, o *underground,* as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política

---

[1] Sant'anna, Affonso Romano de. *Música Popular e a Moderna Poesia Brasileira.* Petrópolis, Vozes, 1978.

[2] Contracultura foi um movimento complexo e rico, criado pela imprensa norte-americana nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora em menor intensidade e repercussão, na América Latina. Teve como característica principal o fato de se opor à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Pereira, Luis Carlos M. *O que é contracultura.* São Paulo, Brasiliense, 1989.

começa a se delinear. (...)"[3]. Estes elementos somados revelam uma noção da época: não é possível fazer a revolução ou transformação social sem a existência de uma revolução e transformação individual.

No livro *Sinal Fechado : a música popular brasileira sob censura*, Alberto Ribeiro da Silva propõe uma outra leitura para o 'tema da viagem' citando uma observação de Eduardo Amorim Garcia, de que o chamado 'desbunde' teria sido utilizado pelos compositores no sentido de burlar a censura, usando letras "que se fizeram às margens de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço através de 'viagens', 'portos', 'cais', 'partidas', 'trens', 'estações', 'festas', 'brincadeiras', 'carnavais' ".[4]

A canção, através de vários códigos poéticos e musicais, transmite ao ouvinte mensagens passíveis de manipulação política, carregando conteúdos ideológicos e se impondo aos ouvidos de acordo com a intenção do seu autor. Com relação à letra, são trabalhadas as alegorias, metáforas e simbolismos, conduzindo intenções.

A música, substância subjetiva, envolve poder atuando subliminarmente, sem exprimir conteúdos diretamente e, "mesmo quando acompanhada de letra, no caso da canção, tem seu sentido cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons."[5]

---

[3] Hollanda, Heloísa B. de. *Impressões de viagem.* São Paulo, Brasiliense, 1980.
[4] Silva, Alberto Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura.(1937-45/1969-78)* Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994.
[5] Wisnik, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil" in Bosi, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações.* São Paulo, Ática, 1987.

A música, ainda dentro da natureza abstrata do som, pode remeter o ouvinte a imagens, transportando-o para outros ambientes e atmosferas. Essa visualidade, presente em muitas canções do **Clube da Esquina** pode ser exemplificada e explicada através de depoimentos dos próprios integrantes do grupo.

Márcio Borges relaciona o poder da música do **Clube da Esquina** em transportar o ouvinte, à influência do cinema : " (...) a nossa música evocava muita imagem (...), é porque nós éramos a cultura da imagem, do cinema, somos a geração do cinema. O cinema compreendia as artes plásticas, o teatro, a dança, a imagem em movimento, a música, tudo tava dentro do cinema, que era a arte mais completa pra nós. Fomos uma geração criada na mágica da sala escura, do cinema, eu sou uma geração pré-televisão."[6]

Para Lô Borges, a influência da imagem em seu trabalho possuía outra origem: "(...) eu sempre gostei muito de janela, essa coisa de visual e nos anos 70 eu tomava muita coisa de droga, (...), eu sempre tive uma ligação visual com as coisas, independente das drogas, mas a droga exacerbava isso, e eu de olho fechado ficava vendo coisas e esse componente visual, o introspecto e o externo que sempre foi estimulante."[7]

Fernando Brant também nos conta sua experiência com a imagem para a composição da canção *Paisagem na janela* : "(...) eu estou lá ouvindo a

---

[6] Márcio Borges, entrevista. Anexo 2.
[7] Lô Borges, entrevista. Anexo 2.

música e você tem que descobrir o mote, (...), aí quando descobre sai a letra, porque você está ouvindo e pergunta "o que é que essa música quer me dizer", e essa eu descobri visualmente (...)."[8]

Wagner Tiso relaciona a música à imagem e ao cinema : "Eu sempre compus através de imagens, tanto composição quanto orquestração. (...) é por isso que a minha música foi muito aceita pelos cineastas, fiz muita trilha sonora para cinema porque a minha música, mais do que melodia e harmonia, ela tem imagem, eu compunha em cima de imagem (...)."[9]

E finalmente Toninho Horta diz em seu depoimento, "(...) o meu negócio era sempre fechar os olhos e ficar tocando violão, viajando (...)."[10]

A complexidade das metáforas e a abordagem da multiplicidade de significados das metáforas contidas nas letras das canções, não são unicamente de caráter político, com o objetivo de burlar a censura - mas são também representantes de um estilo poético e um modo de identidade juvenil, o que caracterizaria as 'tribos' da contracultura.

Legitimando o conceito de 'tribo' [11], temos o hermetismo na canção, que a torna produto de aceitação restrita, preparada para poucos: "(...) o hermetismo do discurso musical passa a requerer público-alvo cada vez mais especializado, fiel e atento. Começava a onda de se conferir um certo status de

[8] Fernando Brant, entrevista. Anexo 2.
[9] Wagner Tiso, entrevista. Anexo 2.
[10] Toninho Horta, entrevista. Anexo 2.
[11] Tribo é o nome dado, em nossa civilização contemporânea, a um grupo aglutinado por afinidades e identificações, se distinguindo da maioria, onde "materializa-se o estar junto". Para Maffesoli, "a constituição em rede dos microgrupos contemporâneos é a expressão mais acabada da criatividade das massas." Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

superioridade intelectual e argúcia a quem tivesse a explicação mais convincente para o significado de algumas letras de canções, como *agora as portas vão todas se fechar*, da canção *Clube da Esquina*, de Milton, Lô e Márcio Borges."[12]

Considerando-se que a maioria das canções contidas na produção do **Clube da Esquina** são parcerias, ou seja, há um compositor para as letras e outro para a música, depreende-se que a característica de parceria na composição, aliada à produção em grupo - o mesmo grupo que esteve envolvido gravando, tocando e compondo, permaneceu trabalhando junto por cerca de oito anos - é muito importante.

"Trocas de sentimentos, discussões de botequim, crenças populares, visões de mundo e outras tagarelices sem consistência (...)" é como Maffesoli caracteriza o "quadro em que se exprime a paixão, que as crenças comuns são elaboradas ou simplesmente que se procura a companhia "daqueles que pensam e que sentem como nós".[13]

Na canção *Clube da Esquina,* de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, podemos encontrar um exemplo disso com "(...) 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 (...)".

Assim, se faz pertinente a exposição do conceito de geração segundo as definições de Mannheim, que toma o problema das gerações como fundamental na compreensão da estrutura de movimentos sociais e intelectuais: "O que o fato de

---

[12] Silva, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular sob censura.(1937/45-1969-78).* Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994.

pertencer à mesma classe e à mesma geração ou grupo etário têm em comum é que ambos proporcionam aos indivíduos participantes uma situação comum no processo histórico e social e, portanto, os restringe a uma gama específica de experiência, levando-os a um certo modo característico de pensamento e experiência e a um tipo característico de ação historicamente relevante."[14]

O **Clube da Esquina** pode ser visto como um fenômeno de geração, já que "para participar da mesma situação de geração, para que seja possível o uso das vantagens e privilégios inerentes a uma situação de geração, é preciso nascer dentro de uma mesma região histórica e cultural. Porém, há ainda mais, é preciso que haja um nexo adicional que pode ser descrito como a participação no destino comum dessa unidade histórica e social."[15]

O **Clube da Esquina** era formado por uma 'tribo', levando à uma identificação juvenil com outras 'tribos' de consumidores da sua canção. Ou, como diria Maffezoli "(...) a sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética."[16] e este senso ético esteve sempre presente entre os membros do Clube da Esquina. Maffezoli utiliza de Max Weber o termo "comunidade emocional", enquanto uma categoria, cujas grandes características são : o aspecto efêmero, a "composição cambiante", a inscrição local, "a ausência

[13] Maffesoli, Michel. *O tempo das tribes.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, p.18-19.
[14] Mannheim, Karl. *O problema sociológico das gerações.*col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1982.
[15] Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.
[16] Id. *ibid.* p. 27

de uma organização" e a estrutura cotidiana,[17] todas presentes no **Clube da Esquina**.

A metáfora tornou-se, além de um elemento de resistência à ditadura militar no Brasil - mais uma "tática" dos artistas frente às "estratégias" do regime militar, ou do sistema, e também um modo de resistência à ordem mundial estabelecida. Segundo o conceito de Certeau – através desta "tática" eles "metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro."[18] Táticamente, os dominados buscavam sair da ordem política, institucional e universal. Para Certeau, num sentido particular, a tática pode estar presente nas figuras e nas metáforas analisadas pela retórica: "(...) economia e condensações verbais, duplos sentidos e contra-sensos, deslocamentos e aliterações, empregos múltiplos do mesmo material."[19]

Aos aspectos acima citados, podem ser acrescidos a utopia como negação da ordem burguesa, e o sonho, como projeção da utopia e negação da realidade. Estes aspectos foram recorrentes em diversas das leituras realizadas e constantes nos depoimentos dos envolvidos no **Clube da Esquina**, já que as pessoas que participaram do **Clube** privilegiaram a amizade e a fé na utopia .

Com relação à apresentação gráfica dos dois discos *Clube da Esquina,* é possível estabelecer algumas considerações sobre a utilização da imagem nos projetos. O disco *Clube da Esquina*, em 1972, veio inaugurar o conceito de produção gráfica elaborada como um projeto, na indústria fonográfica brasileira,

---

[17] Id. *Ibid., p. 17.*
[18] Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano.* Petrópolis, Vozes, 1994, p. 95.

sistematizando-o. O compositor carioca Ronaldo Bastos, ao se unir ao fotógrafo pernambucano Cafi, criou um núcleo de criação chamado Nuvem Cigana, com a proposta de desenvolver projetos gráficos para capas de discos. O núcleo Nuvem Cigana foi, dentro do ambiente da *cultura alternativa/marginal*[20] existente no início dos anos 70 no Rio de Janeiro, uma espécie de cooperativa de jovens poetas performáticos, músicos e desenhistas, que agitava o universo poético-cultural da cidade, com a duração de aproximadamente uma década e alguns livros publicados.

"A Nuvem Cigana era uma turma que tinha de tudo, era uma turma de happenings, festas e uma espécie de resistência posterior ao **Clube da Esquina**, ligado à ditadura de uma maneira totalmente libertária. . . a Nuvem Cigana foi uma coisa totalmente anárquica e não só de resistência à ditadura, mas de resistência à caretice, e se estruturou um pouco como um núcleo de produção como já se havia pensado para o **Clube da Esquina**, unindo várias áreas, e principalmente existencial no sentido de viver livremente . . ."[21]

---

[19] Id. *ibid.* p.103.

[20] Marginal, alternativo, independente, underground, artesanal: são palavras que expressam os variados momentos da experiência cultural brasileira, que acontece a partir da virada dos anos 60. Cultura alternativa pode ser entendida como um aspecto da alternância que existe em qualquer outra cultura. É outra indicação de caminhos, com sugestões de maneiras diferentes para se fazer um mesmo trabalho ou, ainda, a experimentação de novas linguagens que possam apontar rumos diversos para uma mesma prática. A cultura alternativa também pode ser considerada como um meio encontrado por poetas, artistas, músicos, jornalistas, para veicular suas produções na sociedade usando meios não convencionais para um padrão pré-definido de cultura (...). No Brasil, os movimentos alternativos acontecem em meio a mudanças políticas conduzidas de maneira traumática para o país, principalmente a partir de dezembro de 1968. Moreira, Sônia Virgínia. As alternativas da cultura (60/70), in: Mello, Maria Amélia.(org). *Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar.* Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

[21] Ronaldo Bastos, entrevista. Anexo 2.

A partir do projeto do disco *Clube da Esquina*, Ronaldo Bastos e Cafi executaram o projeto de vários discos de Milton Nascimento, incluindo-se aí o *Clube da Esquina II,* além de projetos para Beto Guedes, Lô Borges e vários outros componentes do **Clube da Esquina**. Inaugurava-se no Brasil o conceito de capa de disco como obra de arte e de discos temáticos, a exemplo do que se fazia na Europa ou Estados Unidos com os discos de grupos de rock.

As fotografias presentes nos discos produzidos nos anos 70 contém a estética daqueles anos, alinhadas com a ideologia, presentes tanto na aparência dos corpos e nos trajes das pessoas como na paisagem das fotos, ou o ambiente em que a foto se insere. Como paisagem, temos uma definição de Simon Schama :"Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas".[22] A paisagem, ou o cenário das fotos dão o clima da época, onde aparecem objetos ou construções velhas, rústicas, carregadas de despojamento. Os cenários para as fotografias são geralmente compostos por botequins, velhas mesas de bar numa reunião de amigos, lugares simples e belas paisagens naturais, numa constante valorização da tradição, aproveitando os elementos da arquitetura antiga e das estradas de ferro. A raiz germânica da palavra "landscape", que "significava tanto uma unidade de ocupação humana, quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura"[23] pode vir de encontro ao que Schama coloca : a paisagem pode ser

[22] Schama, Simon. *Paisagem e Memória.* São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 17.
[23] Id. *ibid*, *p. 20.*

"um texto em que as gerações escrevem suas obsessões recorrentes"[24]. Assim, voltamos à idéia de clima cultural de uma época, em que uma geração vem repetir procedimentos até legitimá-los, formando a tribo.

Nota-se a grande utilização das fotografias em preto e branco ou em tons monocromáticos, como o sépia, exatamente ao contrário do que ocorre nos anos 90, na era da fotografia publicitária em cores e com efeitos digitais, predominando as formas perfeitas, a sofisticação, o excesso, a expressão comercial e a profusão de cores. No aspecto físico, a aparência das pessoas vestindo as roupas dos anos 70, os cabelos compridos desalinhados, a barba por fazer, o ar despojado portando óculos, contribui para a construção do estereótipo do indivíduo intelectual, geralmente associado à ala da esquerda na política. Em muitas das fotos as pessoas aparecem tendo como cenários bares - o bar é o espaço de confraternização, é um espaço aberto e democrático, onde pode-se entrar, onde não é vedada a entrada de ninguém, seja nos anos 70 ou ainda hoje. A bebida preferida é a cerveja. Esses são os signos de uma ideologia : o grupo, os amigos num bar, que é o cenário para a música, um esquema não comercial, reforçando a estética dos anos 70, reforçando a idéia de amizade.

A presença maciça de fotografias em muitos dos discos analisados, a enorme quantidade de fotos nos encartes dos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II* vêm revelar um outro dado – a recepção da fotografia exige muito mais do seu receptor, o leitor da imagem, do que o vídeo-clipe, decorrente da velocidade do meio. A leitura de uma imagem fotográfica requer do leitor um tempo interno

[24] Id. *ibid,* p. 23.

maior, a contemplação que permite o deleite, o saborear as imagens, o perder-se em lembranças. A recepção de uma fotografia é muito mais ativa que a imagem rápida do clipe. No clipe temos um receptor que é passivo, da velocidade imposta pela edição e cortes, onde os planos, com a duração de segundos não permitem ao receptor digerir o conteúdo dessa imagem.

Assim como o rádio, que permitia o vôo da imaginação, em oposição à televisão - onde tudo é desvendado, onde a curiosidade é decifrada – analogamente, a fotografia se comporta da mesma maneira em relação ao vídeo-clipe. No começo dos anos 70 havia um ambiente preparado para a recepção da imagem, as canções evocavam imagens, conduziam a uma visualidade, já estavam disponíveis a tecnologia e os recursos do vídeo e da televisão, mas ainda não estava disseminada a utilização do vídeo-clipe na televisão, uma estratégia comercial de divulgação de música.

O cuidado e o interesse na produção das fotografias para as capas de discos dos anos 70 foram substituídas nos anos 80 pela produção dos vídeo-clipes e suas imagens frenéticas de TV, acompanhando o crescimento da indústria fonográfica e o desenvolvimento das tecnologias visuais. Toninho Horta, a respeito dessa mudança comenta : "naquela época não existia esse negócio de mídia, esse marketing musical, essa informação desenfreada que tem hoje (...) Não tinha essa invasão da música descartável que as multinacionais impõem hoje ao mercado (...) então foi mudando um pouco quando o visual passou a ser importante para a

televisão, com o clipe, a música descartável de vendagem imediata que começou a ser explorada pelas gravadoras (...)"[25]

Valter Krausche associa o vídeo-clipe à música e à idéia de colagem: "O gesto e a fala sempre andaram juntos na origem da canção popular, percorreram as suas entranhas e suscitam novas falas e novos gestos. O clip evidencia exatamente os impulsos coreográficos e teatrais que estruturam a linguagem daquela canção. Trata-se de uma colagem (...) a dimensão do espaço, a dinâmica das cores, os movimentos nervosos do clip já estão presentes em todo o fluxo da sonoridade. Eis a música imediatamente para a imagem."[26]

[25] Toninho Horta, entrevista. Anexo 2.
[26] Krausche, Valter. *Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior.* In: Trilhas – Revista do Instituto de Artes, Unicamp, ano 1, no. 1, s/d.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE DAS CANÇÕES

Disco Clube da Esquina – 1972

Nada será como antes
Saídas e Bandeiras no. 1 e no. 2
Trem de doido

Para o início de uma análise de canções vamos encontrar o primeiro conceito que norteia esta atividade, concebido por Edgar Morin na "mutidimensionalidade da canção"[1] Para ele, "em princípio, a canção tem uma dupla substância: musical e verbal. Pode-se perguntar se o mais importante da canção, de seu sucesso, não reside, antes de tudo, na parte musical. O caso é que sempre a canção se apresenta como totalidade música-letra."[2] Com relação à música, para Morin, "ela comporta o tema melódico, o ritmo, o arranjo musical, acompanhamento e orquestração."[3]

---

[1] Morin, Edgar. Não se conhece a canção. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção.* Petrópolis, Vozes, 1973.
[2] Id. *ibid.*
[3] Id. *ibid.*

Charles Perrone, na mesma linha, coloca: "Seja qual for o enfoque - artístico musical, antropológico ou literário - será necessário que se leve em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto."[4], ou seja, uma letra de canção não deve ser reduzida à leitura de um texto impresso, porque das impressões causadas dependem as intenções colocadas pela música. "A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca a sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura."[5]

Ainda para Perrone, "muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP."[6] Assim como, para Luiz Tatit, a canção popular tem sua origem na fala, "os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal, a voz que fala é a voz que canta."[7]

É nesse sentido que vamos empreender algumas considerações sobre as canções que se seguem, analisando-as sob seus aspectos musicais e verbais, observando as influências do fenômeno de geração aí implicados.

Os compositores que nos anos 70 tinham seus nomes consagrados na música popular brasileira, entre eles Milton Nascimento, vieram de uma carreira iniciada nos anos 60, tendo passado pelo trauma político de 1968, em intensidades variáveis. Em sua música este trauma torna-se presente em comentários, dos

[4] Perrone, Charles, *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro, Elo Editora e Distribuidora, 1988.
[5] Id. *ibid.*

quais pode ser extraída uma capacidade de resistência, ou mais do que isso, um resgate.

Algumas observações de Perrone vêm delinear determinadas particularidades da obra musical do **Clube da Esquina** : "Os contornos verbais do mundo musical de Milton são formatados por um paradigma de viagem em que modos de transporte aparecem caracteristicamente na relação com um contexto regional. Os motivos de viagem como a estrada e o trem expressam tanto um senso de aventura pessoal como uma procura de satisfação coletiva, onde o trem representa a imagem de companheiro àquela da estrada. Minas Gerais possui referências implícitas à geografia, distância do mar, exploração e estradas."[8]

Nada será como antes

(Milton Nascimento – Ronaldo Bastos)

Eu já estou com o pé nessa estrada
Qualquer dia a gente se vê
Sei que nada será como antes, amanhã
Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Alvoroço em meu coração
Amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite
Um gosto de sol

Num domingo qualquer, qualquer hora
Ventania em qualquer direção
Sei que nada será como antes, amanhã

---

[6] Id. *ibid.*
[7] Tatit, Luiz. *O Cancionista.* São Paulo, Edusp, 1996.
[8] Perrone, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song.* Austin, Eua, University of Texas Press, 1989.

Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Sei que nada será como está
Amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite
Um gosto de sol

Esta canção, antes de possuir um sentido político, contém "uma reflexão sobre a canção e o amanhã na canção"[9], segundo o autor Ronaldo Bastos - uma reflexão sobre a forma da canção que tem implícito um caráter político, pois refere-se à discussão daquele momento sobre "o amanhã que virá, o dia que vai chegar", contendo também um forte sentido de transformação e pressa por mudança em

sei que nada será como está
amanhã ou depois de amanhã

Ao mesmo tempo, afirma em tom otimista, referindo-se ao dia que virá, aludindo também ao final do regime militar,

sei que nada será como antes
amanhã

"Numa demonstração de sintonia com seu tempo, Elis Regina lançou *Nada será como antes* e *Casa no Campo* (Zé Rodrix e Tavito), juntas num mesmo compacto, representando estas composições, cada uma a seu modo, os anseios da juventude brasileira na ocasião. Gravada numa levada dançante e com um interlúdio de cordas, *Nada será como antes* é uma canção política, tendo a idéia

da letra surgido, curiosamente, quando o autor Ronaldo Bastos lia um artigo sobre a questão do *amanhã* na música brasileira. Então, transferindo o enfoque da área musical para a política, ele expôs em versos metafóricos o drama dos que se preocupavam com o destino imprevisível dos exilados pela ditadura, entre os quais estava seu próprio irmão. Ronaldo, Milton Nascimento e muitos outros viviam gregariamente no país, compenetrados na utópica missão de salvar o mundo por meio das obras de arte que criavam, constituindo-se *Nada será como antes* um verdadeiro libelo de oposição ao regime vigente."[10]

Em

Eu já estou com o pé nessa estrada

temos o elemento 'estrada' como um dos motivos recorrentes de viagem, ao lado do elemento 'trem', que remete à projeção de Minas Gerais em relação ao mundo.

Como um desdobramento desta canção, *Fé cega, faca amolada* de Milton e Ronaldo Bastos, não se refere mais ao futuro no 'dia que virá', mas ao tempo em que está, "num engajamento com o presente, tendo como instrumento e arma a *faca só lâmina* do brilho de luz(...)"[11]. Com relação ao texto: *agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/ agora não espero mais aquela madrugada/ vai ter/ vai ter/ vai ter de ser/ faca amolada/ o brilho cego de paixão e fé/faca*

---

[9] Ronaldo Bastos, entrevista. Vide Anexo 2

[10] Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de. *A canção no tempo:85 anos de músicas brasileiras.Vol. II.* São Paulo, Ed. 34, 1998.

[11] Wisnik, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez", in:. Bahiana, Ana Maria, Wisnik, José M. , Autran, Margarida. *Anos 70 – música popular.* Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979.

amolada. É uma canção que possui um tom mais agressivo que a anterior, carregando imagens fortes, tendo o adjetivo *amolada,* o duplo sentido de *afiada* e *contrariada.*

No final da canção, a resistência se faz evidente em

Resistindo na boca da noite um gosto de sol

Desta frase, Ronaldo Bastos utilizou a expressão *gosto de sol* para compor outra canção chamada *Gosto de Sol,* presente no mesmo disco, que possui um conteúdo de caráter principalmente existencial.

Em ritmo 4/4, a forte marcação do baixo na cabeça dos tempos causa no ouvinte da canção a impressão de movimento, a impressão do andar, que funciona muito bem com a mensagem da letra. Neste caso, o baixo forte, com volume alto não tem a função única de conduzir a bateria, ele é melodicamente presente, possuindo uma melodia própria. O piano e a guitarra também contribuem com esta sensação ao marcar o tempo forte. Após o interlúdio do piano solo há uma variação no ritmo, onde três compassos são 4/4 e um 3/4. Essa variação provocada pela quebra do ritmo modifica o andamento, dinamizando-o.

Cantada em duas vozes em uníssono sem falsete, temos ao fundo a presença de uma terceira voz, com uma parte da música dedicada à vocalização.

O piano acústico, assim como o coro e o baixo em alto volume fazem lembrar a mesma utilização no rock progressivo inglês.

A música é dividida em duas partes exatamente iguais, que são as estrofes, sendo cada estrofe dividida em outras duas partes. As três primeiras frases

de cada estrofe possuem melodia descendente (A). "Eu já estou com o pé nessa estrada/ qualquer dia a gente se vê/ sei que nada será como antes, amanhã".

A partir da quarta frase de cada estrofe (B) a melodia culmina num movimento ascendente. Observamos a presença de notas repetidas como na frase "num domingo qualquer, qualquer hora", que é formada por somente duas notas. Essa característica causada pela repetição nos dá a impressão de persistência.

Com relação a *Nada será como antes*, há uma observação que vem demonstrar a forte influência da música do grupo inglês The Beatles no disco *Clube da Esquina*. A presença de guitarras com distorção em duas vozes, arranjos para cordas, utilização de órgão tipo mini-moog, vocalizações no estilo progressivo, baixo e ritmo bem marcados na canção *Nada será como antes* vem lembrar a canção *A little help from my friends* do disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band,* dos Beatles, de 1967. Ambas possuem acordes parecidos nas harmonias, o que provoca no ouvinte a sensação de semelhança, além da utilização dos mesmos instrumentos com timbres próximos. Em *A litlle help from my friends* a guitarra é o instrumento usado para marcar a cabeça dos tempos e a repetição do ritmo é dada pelo piano no andamento 4/4.

Voz: Milton Nascimento e Beto Guedes
Violão: Milton Nascimento
Guitarra: Beto e Tavito
Baixo: Toninho
Piano: Wagner Tiso
Bateria: Robertinho Silva
Vocal: Lô Borges

Saídas e Bandeiras no. 1

(Milton Nascimento – Fernando Brant)

O que vocês diriam dessa coisa
que não dá mais pé?
o que vocês fariam pra sair dessa maré?
o que era sonho vira terra
quem vai ser o primeiro a me responder?

Sair dessa cidade ter a vida onde ela é
Subir novas montanhas, diamantes procurar
no fim da estrada e da poeira
um rio com seus frutos me alimentar

Saídas e bandeiras no. 2

(Milton Nascimento – Fernando Brant)

o que vocês diriam dessa coisa
que não dá mais pé?
o que vocês fariam pra sair dessa maré?
o que era pedra vira corpo
quem vai ser o segundo a me responder?

Andar por avenidas enfrentando
o que não dá mais pé
juntar todas as forças prá vencer essa maré
o que era pedra vira homem
e o homem é mais sólido que a maré

Saídas e Bandeiras é outra canção do disco *Clube da Esquina*, que ao lado de *Nada será como antes, Cais* e *Trem Azul* também possui motivos de viagem. O título *Saídas e Bandeiras* e alguns versos desta canção como *subir novas*

montanhas diamantes procurar, fazem alusão às expedições que exploraram as terras do interior de Minas Gerais, e que remetem à herança histórica do estado. Essa referência histórica é integrada ao texto que descreve numa projeção mais ampla, uma situação contemporânea insustentável que merece ser desafiada.

A mesma canção possui três versões : as duas apresentadas aqui e uma terceira, que fez parte do disco de Wayne Shorter, dividido com Milton Nascimento. As duas canções têm estrutura semelhante, com variações entre suas letras. A estrutura melódica se repete enquanto há apenas variações poéticas. O procedimento de repetição de uma mesma estrutura melódica comportando conteúdos diferentes, é semelhante ao que ocorre com a canção *Três Apitos* de Noel Rosa, e apresenta-se novamente na canção *Nada será como antes* e *O que foi feito devera/O que foi feito de Vera.*

Por outro lado, a canção foi composta numa época de ditadura, onde o sentimento de valorização da pátria era estimulado pelos governantes, sendo o uso da bandeira nacional obrigatória em todos os lugares. A palavra "bandeira", diferentemente dos dias atuais, era muito usada e possuía um sentido muito forte. Seu significado, para a geração do final dos anos 60 e início dos 70, correspondia ao fato de se possuir ou não uma ideologia. Cada grupo portava uma bandeira, fosse de cunho político, comportamental ou cultural.

A letra de Fernando Brant coloca uma pergunta com relação à situação política do país em meio à ditadura

O que vocês diriam dessa coisa
Que não dá mais pé?
O que vocês fariam pra sair
Dessa maré?

E indica alguns caminhos como na primeira versão, onde a possibilidade de fuga da situação é proposta, para um reencontro com a natureza e com as riquezas de Minas Gerais,

Sair dessa cidade
Ter a vida onde ela é
Subir novas montanhas
Diamantes procurar

Ou, na segunda versão, onde o enfrentamento é sugerido, num sentido de luta e resistência

Andar por avenidas enfrentando
O que não dá mais pé
Juntar todas as forças pra vencer
Essa maré

O título *Saídas e Bandeiras*, nesse contexto, é o contrário do caminho dos bandeirantes nas Entradas e Bandeiras. Ambas as canções propõem saídas de uma situação.

Os elementos presentes como 'pedra' e 'estrada' são imagens comuns nos textos de Brant.

Compostas em ritmo 5/4, causam um estranhamento sutil ao qual não estamos acostumados culturalmente. Nossos ouvidos estão habituados ao ritmo 4/4 e o uso da divisão 5/4 é incomum na música brasileira. Há uma subdivisão rítmica na percussão causando a sensação de movimento contínuo em oposição ao compasso 5/4, mas interagindo com ele. O ritmo aqui tem papel mais importante que a melodia ou mesmo a harmonia.

Temos a mistura de instrumentos acústicos com elétricos, com o baixo em volume alto marcando o andamento, fazendo a condução rítmica e a presença da guitarra distorcida com uma função mais timbrística, que melódica ou harmônica. O timbre vocal se utiliza do falsete numa melodia de notas curtas com duas vozes em uníssono. A harmonia é baseada em um só acorde.

voz: Milton Nascimento e Beto Guedes
violão : Milton Nascimento
baixo: Beto Guedes
Guitarra: Nelson Angelo
Bateria: Rubinho
Percussão: Lô Borges e Toninho Horta

Trem de doido

(Lô Borges – Márcio Borges)

Noite azul, pedra e chão
amigos num hotel
muito além do céu
nada a temer, nada a conquistar
depois que este trem começa a andar, andar
deixando pelo chão os ratos mortos na praça
do mercado

Quero estar onde estão
os sonhos desse hotel
muito além do céu
nada a temer, nada a combinar
na hora de achar o meu lugar no trem
e não sentir pavor dos ratos soltos na praça
minha casa

Não precisa ir muito além dessa estrada
os ratos não sabem morrer na calçada
é hora de você achar o trem
e não sentir pavor dos ratos soltos na casa
sua casa

A canção *Trem de doido* foi produzida em torno de uma situação específica, segundo o autor da letra, Márcio Borges[12]. Esta canção possui um forte sentido poético, envolvido por uma atmosfera lisérgica, que pode também ser percebida em seu aspecto instrumental.

Os versos não possuem uma coerência e foram compostos num momento de estímulo por drogas alucinógenas, momento representado pela palavra "doido" do título. Contudo, seu conteúdo não deixa de ser, de certa maneira um reflexo da repressão sentida pelos músicos no início dos anos 70, segundo relatado por eles – a utilização de drogas com efeitos alucinógenos também para a fuga de uma situação.

A questão política pode ser interpretada através da metáfora "ratos mortos". Na palavra "ratos" pode haver uma referência aos militares. Em "é hora de você achar o trem e não sentir pavor dos ratos soltos na casa", poderíamos associar a idéia de que quando tudo terminasse - a situação do governo sob o regime militar - não se sentiria mais medo.

O elemento "trem" do título é um motivo de viagem, que aí pode significar tanto a viagem, no sentido de deslocamento geográfico, como a metáfora

[12] Borges, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina.* São Paulo, Geração Editorial, 1996.

para a viagem com drogas. Há ainda uma outra significação para a palavra "trem", dentro da cultura de Minas Gerais: usa-se a palavra para designar uma "coisa", assim, Trem de Doido, poderia também ser interpretada como uma expressão, referente a "coisa de doido".

A introdução desta canção, com guitarras distorcidas e baixo marcado é bastante pesada e dramática em relação à sua continuidade. O uso das guitarras com distorção é característico dos anos 70 e neste caso particular, é possível lembrar a mesma utilização na introdução da canção *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e em algumas canções dos Mutantes.

Antagonicamente à introdução, o timbre vocal é suave, com o uso do reverbe, um recurso mecânico para voz, que soa distância. Temos a presença de segunda voz em falsete. A melodia é melancólica em sua interpretação, onde predominam os acordes menores acompanhando a melodia e o baixo descendente na harmonia. O ritmo é dado pela divisão 4/4.

voz: Lô Borges
Guitarra base: Lô Borges
guitarra solo : Beto Guedes
baixo: Toninho Horta
bateria: Rubinho
órgão : Wagner Tiso
coro: Lô, Beto e Milton Nascimento

Disco Clube da Esquina II – 1978

A sede do peixe
O que foi feito devera/O que foi feito de Vera
Credo

A sede do peixe

(Para o que não tem solução)

(Milton Nascimento – Márcio Borges)

Para o que o suor não me deu
O fogo do amor ensinou
Ser o barro embaixo do sol
Ser chuva lavrando sertão
Qual Aleijadinho de Sabará
E a semente das bananas

Para o que não tem solução
A sede do peixe ensinou
Não me vale a água do mar
Nem vinho, nem glória, navio
Nem o sal da língua que beija o frio
Nem ao menos toda raiva

Para o que não tem mais razão
A calma do louco ensinou
A dizer nada
Para o que não tem mais nada
A calma do louco ensinou
A dizer razão

A sede do peixe composta por Márcio Borges, faz parte do disco *Clube da Esquina II*, de 1978. Segundo Charles Perrone, "Um número significativo

de textos de música na MPB dos anos 60 e 70 têm aparência notadamente simbolista. Talvez o melhor exemplo dessa modalidade de letras seja *A Sede do Peixe (para o que não tem solução)* de Márcio Borges. Um primeiro esboço da canção foi feito em 1964, a versão definitiva apareceu no álbum *Clube da Esquina II.* Os tons penetrantes e sérios e o texto de versos livres são reforçados na interpretação e arranjo relativamente simples (...) O poema é uma exposição abstrata dos processos de auto descobrimento numa dialética de falta e compensação, numa linguagem de paradoxo."[13] Assim, temos os paradoxos em

chuva lavando o sertão
Aleijadinho de Sabará
semente das bananas
sede do peixe.

sabendo que no sertão não há chuva, em Sabará não há obras de Aleijadinho, que banana não tem semente e peixe não tem sede.

O texto da canção carrega em seu conteúdo, ainda um sentido político de descontentamento com a situação da época já no subtítulo da canção, "Para o que não tem solução". O Brasil acenava com o início de uma fase transitória politicamente e a canção possui um caráter de crítica explícita nos versos

Para o que não tem mais razão
A calma do louco ensinou
A dizer nada
Para o que não tem mais nada
A calma do louco ensinou
A dizer razão

[13] Perrone, Charles. *Masters of contemporary Brazilian songs.* Austin, Estados Unidos, University of Texas Press, 1989.

em que a suposta "razão" dos representantes do poder é questionada em relação à "loucura" daqueles que se sentem vítimas da repressão.

Márcio Borges, dentre os três compositores de letra - Fernando Brant e Ronaldo Bastos - é o mais comprometido com as questões políticas e com ideologias desde o início de seu trabalho com letras de canção. Nota-se em sua poesia um combate constante com o regime militar, que em *A Sede do Peixe* tem o ápice na palavra "raiva" do verso

Nem o sal da língua que beija o frio
Nem ao menos toda raiva

Márcio Borges nos esclarece dizendo, a respeito das metáforas: "Nós convivemos o tempo todo com a censura, a gente tinha uma interação muito grande com a nossa época porque a nossa linguagem era a linguagem permitida pela nossa época, e a situação criou um tipo de linguagem na época que era a metáfora, era a forma de você falar de uma coisa fingindo que tava falando de outra. Hoje vale o exagero da linguagem, a hipérbole."[14]

Nos aspectos musicais, o timbre vocal de Milton Nascimento é forte e seguro, tal qual o conteúdo poético da canção, que pode ser sentido com um tom de protesto. A melodia é composta de notas longas e firmes. Temos na instrumentação um violão forte com uma levada latino-americana, a bateria presente, com o piano e a percussão numa combinação interessante. A percussão apresenta o som de bumbos e tímpanos que trazem a lembrança da música andina, conferindo uma certa agressividade. O tímpano marca os tempos do ritmo 4/4 juntamente com o

[14] Márcio Borges, entrevista. Anexo 2.

baixo. Em B o baixo faz um desenho melódico próprio muito bonito. Há um improviso do piano sobre a harmonia da segunda parte da canção e a sensação de flutuação devida à marcação dos contratempos pela bateria.

violão e voz: Milton Nascimento
guitarra: Toninho Horta
piano: Wagner Tiso
baixo: Novelli
percussão: Zé Eduardo e Nenê
bateria: Zé Eduardo

O que foi feito devera

(Milton Nascimento – Fernando Brant)

O que foi feito amigo
de tudo que a gente sonhou
o que foi feito da vida
o que foi feito do amor
quisera encontrar
aquele verso menino
que escrevi há tantos anos atrás

falo assim sem saudade
falo assim por saber
se muito vale o já feito
mais vale o que será
e o que foi feito
é preciso conhecer
para melhor prosseguir

falo assim sem tristeza
falo por acreditar
que é cobrando o que fomos
que nós iremos crescer
outros outubros virão
outras manhãs plenas de sol e de luz

O que foi feito de Vera

(Milton Nascimento – Márcio Borges)

Alertem todos alarmas
Que o homem que eu era voltou
A tribo toda reunida
Ração dividida ao sol
De nossa Vera Cruz
Quando o descanso era luta pelo pão
E aventura sem par

Quando o cansaço era rio
E rio qualquer dava pé
E a cabeça rodava
Num gira-girar de amor
E até mesmo a fé
Não era cega nem nada
Era só nuvem no céu e raiz

Hoje essa vida só cabe
Na palma da minha paixão
De Vera nunca se acabe
Abelha fazendo o seu mel
No canto que criei
Nem vá dormir como pedra
E esquecer o que foi feito de nós

Aqui temos o mesmo procedimento usado na canção *Saídas e Bandeiras* do primeiro disco *Clube da Esquina*, com duas canções de estrutura semelhante e conteúdos diferentes. Milton Nascimento compôs a música e

apresentou-a aos dois amigos, Fernando Brant e Márcio Borges, separadamente, para que fizessem a letra. Os dois compositores não sabiam do trabalho do outro e tivemos o resultado exposto acima.

A canção de Fernando Brant, escrita em primeira pessoa, é um resgate e uma reflexão sobre as experiências em comum vividas pelos dois amigos, Fernando e Milton Nascimento. Trata-se de uma rememoração de lições aprendidas com a vida, falando dos sonhos,

o que foi feito amigo
de tudo que a gente sonhou ...

de história pessoal e conhecimento adquirido com as experiências

... e o que foi feito
é preciso conhecer
para melhor prosseguir ...

e uma revisão do passado através do crescimento individual

... que é cobrando o que fomos
que nós iremos crescer ...

Em *O que foi feito de Vera*, Márcio Borges lança um olhar sobre o passado ao rever sua obra como compositor ao mesmo tempo em que faz uma alusão ao país. O nome Vera, contido no título da canção tem uma dupla conotação ao significar um nome próprio feminino e o nome dado inicialmente ao Brasil, chamado então Ilha de Vera Cruz. Mas esta canção também possui referência em uma outra de sua autoria chamada *Vera Cruz*, composta anos antes.

A canção *Vera Cruz*, em tom melancólico, representava a busca da mulher ideal que ao mesmo tempo se confundia com a idealização de um país.

quisera encontrar a moça que se foi
no mar de Vera Cruz
e o pranto que ficou
do norte que perdi
das coisas de um olhar

O que foi feito de Vera, com seu elemento histórico pode simbolizar a inocência pré-nacional primordial e a memória de uma juventude feliz com

a tribo toda reunida ...

Temos aqui a palavra "tribo" utilizada para representar o encontro dos amigos, a identificação com um grupo de jovens unidos pelos mesmos interesses.

A liberdade, o descompromisso, o senso de aventura pode ser notado através dos versos

... e aventura sem par ...
quando o cansaço era rio
e rio qualquer dava pé
e a cabeça rodava
num gira-girar de amor
e até mesmo a fé
não era cega nem nada
era só nuvem no céu e raiz

seguida de uma constatação :

hoje essa vida só cabe
na palma da minha paixão

A marcante interpretação de Elis Regina imprimiu a esta canção uma forte emoção logo nos primeiros versos de *O que foi feito devera*:

o que foi feito amigo
de tudo o que a gente sonhou
o que foi feito da vida
o que foi feito do amor

Temos a impressão de que Elis está se dirigindo ao amigo Milton Nascimento. Segundo Milton, quando compunha, era quase sempre pensando na canção com a interpretação de Elis Regina.

A forte voz de Elis faz a ligação entre as duas canções e predomina em *O que foi feito devera*, seguindo na segunda canção *O que foi feito de Vera*, fazendo o vocalise e apoiando a voz de Milton Nascimento. No final da segunda canção, Milton utiliza o falsete num improviso. Sob o ponto de vista vocal, há a valorização do coro, indicando a força do canto em grupo.

As duas canções são ligadas pela mesma melodia e estrutura harmônica e tem-se a impressão de que a segunda é fruto do desdobramento da primeira. Há pouca variação harmônica.

O violão é forte e a percussão tem muitos efeitos no desdobramento do andamento 2/4. A percussão faz a marcação na cabeça dos tempos.

Com relação ao arranjo, há a citação da primeira frase da música *Vera Cruz* presente em vários momentos, tanto na melodia principal da voz como no arranjo instrumental.

voz : Elis Regina e Milton Nascimento

violão : Milton e Natan Marques
viola : Crispin del Cistia
arp : César Camargo Mariano
baixo acústico : Fernando Cizão
percussão : Dudu Portes e Fernando Sizão
bateria : Nenê
vocal introdução e coro : Novelli, César Camargo Mariano, Natan Marques, Crispin del Cistia, Fernando Sizão, Milton, e José Luiz.
vocal : Lô Borges e Luiz Gonzaga Júnior
arranjo e regência : César Camargo Mariano

Credo

(Milton Nascimento – Fernando Brant)

Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade
Viver derramando a juventude pelos corações
Tenha fé no nosso povo que ele resiste
Tenha fé no nosso povo que ele insiste
E acorda novo, forte, alegre, cheio de paixão

Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova
Viver semeando a liberdade em cada coração
Tenha fé no nosso povo que ele acorda
Tenha fé em nosso povo que ele assusta

Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real
Caminhemos pela noite com a esperança
Caminhemos pela noite com a juventude

Esta canção é uma "ode à esperança", segundo o autor da letra[15], com relação ao momento político no ano de 1977, em que voltaram a se tornar

[15] Fernando Brant, entrevista. Anexo 2.

comuns as passeatas do movimento estudantil, numa atitude de restabelecimento da liberdade política e fim da ditadura. O verso

Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real

é um convite às passeatas nas ruas. O tom impresso nas letras é positivo, firme e decidido, representado pela frase *tenha fé no nosso povo que ele insiste* e reforçado pelo modo maior em que a canção foi composta, ligado às atmosferas alegres. A palavra *insiste* aparece combinada com *resiste,* reafirmando a decisão de luta por uma ideologia. O título da canção *Credo,* sintetiza a idéia da canção, que significa "eu creio" e também remete ao nome de uma oração católica representativa de fé.

A canção tem caráter explicitamente político, porém não é datada, cabe em qualquer tempo. Podemos encontrar a presença de temas nacionais explícitos como resposta à atmosfera repressiva dos anos 70.

É possível notar através dos aspectos instrumental (arranjo) e textual, um espírito de pan-americanismo comum em outras canções do mesmo disco. A canção tem elementos de ritmos latino americanos e possui o espírito coletivo desse pan-americanismo através de valores como a fraternidade

Vamos caminhando de mãos dadas

Ou

Vamos companheiros pelas ruas de nossa cidade

E esperança e fé

Acendendo a esperança e apagando a escuridão

Tenha fé no nosso povo que ele resiste

Onde encontramos nova referência à resistência.

O ritmo 3/4, com acentuação no primeiro tempo do compasso, é típico da música latino americana, que dá característica à canção, acompanhada de um arranjo com instrumentos da música andina como a zampona, percussão variada e o charango. A riqueza e a sutileza rítmicas são dadas pela poliritmia de compassos 3/4 que também podem ser sentidos como 2/4. O baixo elétrico é muito presente por seu alto volume, e realiza um contracanto com a melodia da voz. O baixo alto, como já utilizado na canção *A Sede do Peixe* é uma característica que permanece apesar da mudança dos baixistas.

A estrutura harmônica é simples e constante e o timbre vocal utiliza o falsete do próprio Milton Nascimento na segunda voz. O coro vem lembrar o povo cantando o credo popular de procissão, com a música *San Vicente*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, com letra que alude a um lugar na América Latina. A introdução vocal tem uma atmosfera de procissão combinada com a poesia longa de frases compridas, reforçando o caráter de oração.

violão e voz: Milton
Grupo Tacuabé
baixo: Eduardo Marques
charango e zampona: Pipo Spera

guitarra e violão: Pato Rovés
flauta: José Pedro Carrasco
bombo legüero: Novelli
coro: Novelli, Nelson Angelo, Milton, Lô, Toninho
em San Vicente: O POVO
Paulete (macarrão), Vilma, Margareth, Monica, Dionísio, Lulu, Fió, Cecília, Cristiane, Monah, Ernesto, Cristina, Hulk, Nena, Murilo, Taninha, Carlinha, Eiras, Haroldo, Rafa, Totô, Ronaldo, Márcia, Claus, Vicente, Pepê, Silvio, Toninho do Som, Jorge, Pernambuco, Cafi, Loca, Tito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O **Clube da Esquina**, em todos os aspectos, representou muito bem a sua época, portador que foi dos elementos da juventude dos anos 70.

Com seus ideais, o sentido de amizade, de grupo, o lirismo presente nas canções, o caráter revolucionário presente no comportamento e nas inovações musicais, a visão política inserida pelos letristas das canções, aliada à intensa fluidez criativa, gerou uma poética singular.

O **Clube da Esquina** foi uma idéia musical, um marco na indústria fonográfica, introdutor da ficha técnica nos discos e de novos conceitos de produção, como a realização de álbuns duplos. Sistematizou o conceito de produtor de discos, através da criação de capas e encartes elaborados segundo um lay-out personalizado, produzindo uma obra gráfica coerente que, no conjunto, é muito original.

No campo das inovações musicais, além da eficácia da experimentação harmônica, rítmica e melódica e da fecundidade das propostas, foi o responsável pela introdução de shows para grandes platéias e grandes concertos ao ar livre. Foram os primeiros a ir ao palco com estrutura musical incomum na época, na Música Popular Brasileira, com grande orquestra sinfônica e mistura de elementos e influências musicais.

Através da análise das canções dos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II*, inseridas no contexto histórico do Brasil, pudemos perceber a

profissionalização ocorrida no segundo disco, acompanhada da maturidade dos músicos. É possível sentir que estes discos acompanharam sua época, estando afinados com seu tempo. Do primeiro *Clube da Esquina*, descomprometido, lisérgico, influenciado por Beatles, com a maciça presença de elementos do rock, e temática de influência simbolista, passamos ao segundo disco, afinado com as questões políticas da América Latina, influenciado pela musicalidade e temática latino americanas, ao mesmo tempo voltado para as questões e problemas do Brasil com um número maior de canções voltadas para o tema do índio, e questões regionais. Se o primeiro disco possui uma atmosfera mais sombria, ligada à ditadura e à repressão, e à falta de perspectiva, no segundo nota-se um clima mais alegre e otimista, refletindo a esperança da abertura política e um verdadeiro sentimento nacional.

Enfim, o trabalho aqui exposto é um primeiro e panorâmico olhar sobre a obra do **Clube da Esquina** e dos vários aspectos abordados, que certamente requer maiores e mais aprofundados estudos, incluindo os seus desdobramentos.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e SORJ, Bernard. (org) *Sociedade e Política no Brasil Pós-64.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

ANHANGUERA, James. *Corações Futuristas - notas sobre música popu lar brasileira.* Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1978.

ARRUDA, Maria A . do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade.* São Paulo, Brasiliense, 1989.

BAHIANA, Ana Maria, WISNIK, José M., AUTRAN, Margarida. *Anos 70. Música popular.* Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes.* Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira,1980.

BORGES, Márcio. *Os Sonhos Não Envelhecem - histórias do Clube da Esquina.* São Paulo, Geração Editorial, 1996.

BRANCO, Carlos Castello. *Os militares no poder.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural.* São Paulo, Ed. Nacional, 1977.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas.* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema.* São Paulo, FFLCH/ USP, reimpressão, 1993.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer.* Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1994.

CHAGAS, Carlos. *Resistir é preciso.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

DA-RIN, Silvio Pirôpo. *Espelho Partido - tradição e transformação do documentário cinematográfico.* Rio de Janeiro, UFRJ, dissertação de mestrado, 1995.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, Poder e golpe de classe.* 3ª ed. , Petrópolis, Vozes, 1981.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses.* Campinas, Ed. Unicamp, 1995.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria Alegria.* São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.

FRANCIS, Paulo. *Trinta anos esta noite.* São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

GABEIRA, Fernando. *Sinais de Vida no Planeta Minas.* Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982.

GALVÃO, Walnice N. "Moderna Música Popular Brasileira - Análise Ideológica". *In Saco de Gatos.* São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1979.

HOLANDA, Heloísa B. de. *Impressões de Viagem : CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960/70.* São Paulo, Brasiliense, 1980.

HOLANDA, Heloísa B. de e GONÇALVES, Marcos A . *Cultura e Parti cipação nos anos 60.* São Paulo, Brasiliense, 1982.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa: as condições de produção.* São Paulo, Livraria Pioneira, 1975.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

----------. *Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior.* In: Trilhas – Revista do Instituto de Artes, UNICAMP, ano 1, No.1, s/d.

LARAIA, Roque. *Cultura - um conceito antropológico.* Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico.* Campinas, Ed. da UNICAMP, 1991.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas Tecnológicas.* São Paulo, EDUSP, 1993.

MACIEL, Luis Carlos. *Anos 60.* Porto Alegre, L&PM, 1987.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

MANNHEIM, Karl. *O problema sociológico das gerações.* Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ed. Ática, 1982.

MARTIM, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* São Paulo, Ed. Brasi-Liense, 1990.

MELLO, José E. Homem de. *Música Popular Brasileira.* São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1976.

MELLO, Maria Amélia. (org) *Vinte anos de resistência. Alternativas Da cultura no Regime Militar.* Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

MENDONÇA, Sonia Regina de, e FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente – 1964/1980.* São Paulo, Ática, 1988.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem.* São Paulo, Cultrix, 1964.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária.* São Paulo, Melhoramentos, 1967.

MORIN, Edgar. "Não se conhece a canção" , in *Linguagens da cultura de massas: televisão e canção.* Petrópolis, Vozes, 1975.

MOTTA, Nelson. *Música, Humana Música.* Rio de Janeiro, Ed. Salamandra, 1980.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: relações de produção e condições acerca da natureza do trabalho artístico (Brasil anos anos 70).* Campinas, UNICAMP, tese mimeografada, 1988.

PARENTE, André. (org) *Imagem máquina - A era das tecnologias do Virtual.* Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

PEREIRA, Carlos M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg.* São Paulo, Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

PERRONE, Charles A . *Letras e Letras da MPB.* Rio de Janeiro, Elo Ed. e Distribuidora Ltda., 1988.

_____, *Masters of contemporary brazilian song.* Austin, EUA, University of Texas Press, 1989.

RUIZ, Adilson José. *Infinita Tropicália.* São Paulo, ECA/USP, Dissertação de mestrado, 1986.

_____. *Espanha de Maria : memorial crítico-descritivo.* São Paulo, ECA/USP, tese de doutorado, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e a moderna poesia brasileira.* Petrópolis, Vozes, 1978.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória.* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo : 85 anos de músicas brasileiras. Vo. II: 1958-1985.* São Paulo, Ed. 34, 1998.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular sob censura (1937-45/ 1969-78).* Rio de Janeiro, Ed. Obra Aberta, 1994.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-64).* 7ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-85).* 5ª reimpressão, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

SOUZA, Tárik de. *O Som Nosso de Cada Dia.* Porto Alegre, LPM, 1983.

_____. *Rostos e gostos da MPB.* Porto Alegre, LPM, 1979.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José M. *O nacional e o popular na cultura Brasileira: música.* São Paulo, Brasiliense, 1982.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil.* São Paulo, EDUSP, 1996.

_____. *A Canção – eficácia e encanto.* São Paulo, Atual, 1986.

TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular.* Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo, Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: De Olho Na Fresta.* Rio de Janeiro, Ed. do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

WATTS, Harris. *On Camera.* São Paulo, Summus Ed., 1992.

WISNIK, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil", In: BOSI, Alfredo. (org), *Cultura Brasileira : temas e situações.* São Paulo, Editora Ática, 1987.

_____. *O som e o sentido.* São Paulo, Círculo do Livro, 1989.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1983.

ZAN, José Roberto. *D o fundo do quintal à vanguarda : contribuição para uma história social da música popular brasileira.* Tese de doutorado. Campinas, SP, 1997.

_____, *Os festivais da canção nos anos 60.* Texto didático, Unicamp, Campinas, 1997.

Artigos de jornal

ARAUJO, Inácio. *Evento mostra vigor do documentário.* Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 04/04/97.

LABAKI, Amir. *Anos 90 vêem revalorização.* Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 09/04/97.

NEVES, Tânia. *O mundo no Beco do Mota.* O Globo, Rio de Janeiro, 21/11/88.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Biografia vai às origens do Clube da Esquina.* Folha de São Paulo, São Paulo, 31/07/96.

SOARES, Dirceu. *Uma capa nova para o primeiro LP de Milton.* Folha de São Paulo, São Paulo, 22/02/79.

Artigos de Revistas e Publicações

GIL, Marisa Adán. *Celebridade Invisível.* Revista da Folha de São Paulo, São Paulo, 18 junho 1995, p. 22-23.

RISÉRIO, Antonio e SOUZA, Tárik de. *Nova História da Música Popular Brasileira - Gilberto Gil* (fascículos). São Paulo, Abril Cultural, 1977.

SILVA, Wilson H. da. *Como é MPB... como é poesia.* Entrevista com Luiz Tatit. Revista Livro Aberto. Ano II, no. 7, mar/abril, 1998.

SOUZA, Tárik de. *Nova história da Música Popular Brasileira – Milton Nascimento.* (fascículos) São Paulo, Abril Cultural, 2ª ed., 1976.

Filmografia

Infinita Tropicália - Adilson José Ruiz
16 mm, colorido, 36' - 1986

Espanha de Maria - Adilson José Ruiz
16 mm, colorido, 54' - 1994

Discografia

Milton Nascimento

Milton Nascimento (CODIL), 1967

Milton Nascimento (EMI), 1969

Milton (EMI), 1970

Milagre dos Peixes (EMI), 1973

Milagre dos Peixes Gravado ao Vivo (EMI), 1974

Minas (EMI), 1975

Geraes (EMI), 1976

Clube da Esquina

Clube da Esquina (EMI), 1972

Clube da Esquina 2 (EMI), 1978

Lô Borges

A Via-Láctea (EMI),1979

Beto Guedes

A Página do Relâmpago Elétrico (EMI), 1979

Toninho Horta

Terra dos Pássaros (EMI), 1979

Wagner Tiso

Wagner Tiso (EMI), 1978

Som Imaginário

Som Imaginário (EMI), 1970

ANEXOS

Anexo 1 – Memorial Descritivo

Anexo 2 - Entrevistas

ANEXO 1

MEMORIAL DESCRITIVO

Este trabalho, que levou três anos para ser finalizado dentro do programa de pós-graduação em Multimeios, na verdade teve início alguns anos antes, à época da minha descoberta do primeiro disco *Clube da Esquina* em um sebo de discos. A impressão causada desde a primeira audição daquelas músicas – a evocação de imagens que aquele som trazia, além do viajar por atmosferas diversas - nunca mais me abandonou, assim como a idéia de vasculhar o assunto em busca de maiores informações, que pudessem esclarecer o motivo da grande emoção que me provocou. Ao ver a série de fotografias contidas no encarte, feitas há mais de vinte anos, portando a aura dos anos 70, era impossível conter a intensa curiosidade sobre as pessoas e os lugares ali retratados. Quem eram aquelas pessoas, aqueles jovens, porque estavam ali, o que faziam? Movida por essa curiosidade, empreendi uma pesquisa de informações em livros, jornais e revistas, tendo somado um farto material. Porém, satisfeita a curiosidade, e não satisfeitas ainda todas as minhas ansiedades, pensei em realizar uma pesquisa mais profunda e um documentário em vídeo sobre o **Clube da Esquina**. Com o documentário seria possível experimentar as potencialidades da realização de um material audiovisual, que fosse acessível a um público maior através de exibição em televisão. Assim, unidas as minhas afinidades e interesses por música, Minas Gerais, cinema, fotografia e

história, apresentei ao Departamento de Multimeios, para o ingresso no programa de pós-graduação, a realização desse projeto de mestrado.

Assim, tivemos até aqui a primeira parte da história. A segunda parte se inicia agora.

Com a aprovação no exame de seleção para a pós-graduação e com o projeto aceito, partimos para encarar os próximos desafios : o trabalho acadêmico, a sistematização da pesquisa, a redação de um texto e a realização do vídeo. Afora minha experiência em fotografia estática e a paixão pelo cinema, eu jamais havia experimentado uma gravação em vídeo doméstico. Como, então, realizar um vídeo documentário com cerca de quarenta minutos e de boa qualidade, com um padrão profissional? Por onde começar?

O processo todo se iniciou com o levantamento bibliográfico junto às bibliotecas do Instituto de Artes e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, USP, UFRJ e UFMG, pesquisas no arquivo do Banco de Dados do jornal Folha de São Paulo, mapeamento das pessoas envolvidas no **Clube da Esquina**, contatos e investigação em material de arquivo pessoal entre os entrevistados, busca de locações para as gravações de imagens em vídeo e primeiras gravações de depoimentos em áudio para pesquisa posterior sobre o material captado.

O primeiro momento da realização do vídeo, a etapa de pré-produção, consistiu dos primeiros contatos com os artistas referidos, para a apresentação do projeto, através de telefonemas, visitas e encontros em shows, além

do planejamento de viagens, entrevistas, compra de material de consumo e orçamentos.

Durante o ano de 1998 foram empreendidas viagens para a pesquisa de locações e gravação de depoimentos em áudio, em equipamento DAT. Em Minas Gerais, realizamos uma série de fotografias de locais que possuíam grande potencial a ser utilizado nas gravações, entre as cidades de Belo Horizonte, Sabará, Barão de Cocais e Diamantina, para um estudo prévio de luz existente nos locais e concepção de planos para o roteiro. Ao mesmo tempo, iniciamos uma série de gravações em áudio, com depoimentos dos envolvidos, em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Neste momento foi coletado material para uma primeira análise sobre o conteúdo a ser discutido no vídeo, e pesquisado junto aos entrevistados sobre o material iconográfico, documentos e objetos relevantes que poderiam ser disponibilizados nas gravações. As pessoas que concederam seu depoimento nesta etapa foram: Fernando Brant, Márcio Borges, Beto Guedes, Lô Borges, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Toninho Horta e Juvenal Pereira. As transcrições das entrevistas podem ser encontradas no Anexo 2.

O estudo do eixo narrativo para a elaboração do documentário, foi apoiado em todo o material levantado segundo as bibliografias consultadas e discutidas. O documentário possui internamente as questões abordadas no texto da dissertação, formando, assim, com o texto, um só produto.

Com o material em mãos, leituras e fichamentos de textos específicos e gerais sobre o assunto, entrevistas em áudio transcritas e informações

selecionadas, mais a escolha das locações sobre o material fotográfico produzido, partiu-se para a etapa da gravação do documentário.

Ainda era preciso resolver mais uma questão: elaborar um ambiente comum para colocar ao fundo, nas entrevistas, dentro da idéia escolhida para o eixo narrativo do documentário, que era a de despertar, através das fotos contidas nos encartes interiores dos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II*, a memória visual e auditiva dos entrevistados. Nesse sentido, reproduziu-se num painel de grande formato as imagens fotográficas do encarte do álbum *Clube da Esquina*, que ficaria atrás do entrevistado. O fio condutor da narrativa estaria concentrado no impacto do contato dos integrantes do **Clube da Esquina** com o potencial memorialístico das imagens e os desdobramentos decorrentes deste contato, despertando referências imagéticas. Estas imagens dos discos contém todo o clima dos anos 70, envolvendo os entrevistados nessa atmosfera. Cada fotografia ali presente possui uma história a ser contada.

Uma das idéias do documentário é contar o **Clube da Esquina** através das lembranças que trazem estas imagens que, da forma como estão, constituem o ponto de partida para a idéia do projeto, juntamente com a audição dos discos.

Queríamos captar, além dos depoimentos, imagens de locações importantes para a história do **Clube da Esquina** e material de arquivo, como fotografias de época, antigos LPs e objetos.

Assim, partimos para as gravações em vídeo, no ano de 1999, que contaram com uma equipe composta de um diretor de fotografia que faria as

imagens e a iluminação, um assistente de câmera que faria também o som, e um assistente de produção local. Além da direção, todas as etapas de produção foram por mim realizadas : planejamento de viagens, organização da equipe, empréstimo de equipamento, compra de material de consumo, agendamento de gravações com os artistas e gerenciamento financeiro. Parte dos recursos financeiros de que dispusemos foram proporcionados pela FAPESP, através de verba do programa de Reserva Técnica de bolsa de mestrado e a outra parte, com meus recursos próprios.

Cabe lembrar as diversas dificuldades que tive no decorrer do trabalho, devidas ao desconhecimento técnico do meio escolhido, o vídeo. Foi um longo e rico aprendizado, através de inúmeras conversas com o Professor Adilson Ruiz, esclarecendo dúvidas, além de consultas a outros profissionais da área sobre equipamentos, linguagem, técnicas. Todas as etapas da realização do documentário foram experiências novas, portanto, desconhecidas, que fizeram parte do longo caminho percorrido, e que somadas são muito gratificantes.

As gravações foram feitas em quatro viagens, sendo cinco dias entre Belo Horizonte e Sabará, no estado de Minas Gerais, cinco dias entre o Rio de Janeiro e a cidade de Lídice, no estado do Rio de Janeiro, dois dias para a gravação de depoimentos na cidade de São Paulo e um dia, novamente na cidade do Rio de Janeiro para a gravação do último depoimento.

Em Belo Horizonte gravamos depoimentos de Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Toninho Horta, Yuri Popoff, Lô Borges, Marilton Borges, Kiko Ferreira e Pacífico Mascarenhas. No Rio de Janeiro, gravamos com

Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, Antonio Carlos Miguel, Cafi, Tavito e Milton Nascimento. Em São Paulo, Zé Rodrix e Juvenal Pereira.

Tivemos, assim representados, os três principais escritores de letras das canções do **Clube da Esquina** (Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant), responsáveis pela condução poética das canções; os instrumentistas e compositores que contribuíram, através da sua bagagem musical e cultural, com as principais características estéticas da música do **Clube da Esquina** (Toninho Horta, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura, Nivaldo Ornelas); músicos que foram influenciados pelo **Clube da Esquina** (Yuri Popoff); o principal arranjador e orquestrador de todos os discos da geração do **Clube da Esquina** (Wagner Tiso); dois dos principais fotógrafos que acompanharam a produção do **Clube da Esquina** (Cafi e Juvenal Pereira); dois integrantes do grupo Som Imaginário à época da sua primeira formação, além de Wagner Tiso, (Zé Rodrix e Tavito) e um músico que pertenceu à geração pré **Clube da Esquina** e um dos maiores incentivadores da carreira de Milton Nascimento (Pacífico Mascarenhas).

Encerrada esta etapa de captação de imagens, partimos para a etapa de edição, que compreendeu várias fases. Inicialmente houve a decupagem, isto é, a seleção das cenas ou planos que realmente seriam utilizados. Com os planos escolhidos, entre cerca de dezesseis horas de material gravado, foi feita uma edição *off-line,* com cortes secos, com a duração de 43 minutos. Com esta edição bruta em mãos, partimos para a edição definitiva com a inserção de efeitos, edição de som e geração de caracteres em ilha de edição não linear, utilizando o programa Adobe

Première, finalizando um documentário com a duração de quarenta minutos. A trilha sonora foi escolhida a partir de canções dos dois discos *Clube da Esquina*.

O que está aqui apresentado é o fruto de um sonho, que, em vista das inúmeras dificuldades e obstáculos, enfim materializa-se.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ANEXO 2
ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM BETO GUEDES
Belo Horizonte
23/04/98

Cybelle: Eu gostaria que você falasse um pouco das suas memórias, lembranças da época do Edificio Levy.

Beto: Eu me mudei pra Belo Horizonte aos 10 anos e vim morar na rua Tupis, esquina da rua Amazonas com São Paulo e comecei a conhecer os colegas de prédio, os vizinhos de rua, acabei conhecendo o Lô Borges e mais tarde nos tornamos amigos, colegas de brincadeira. O Milton Nascimento acabou de mudar pra BH, e acabou se instalando na casa do Lô, que era no Edificio Levy. Assim eu fiquei conhecendo o Bituca (apelido de Milton Nascimento), e eu já vinha de Montes Claros tocando, já sabia um pouco de violão e apareceu os Beatles, e com o Lô a gente formou um cover de Beatles, os The Beevers. Aí o Milton já tava morando na casa do Lô, e tava tocando num trio que ele tinha, cantando na noite e a gente fazia programa infantil, tocando na televisão. Foi o Lô que me mostrou o disco A *Hard Day's Night*, e eu virei um radical "Beatlemaníaco", e o Milton ouvia a gente tocar e queria que a gente cantasse uma música, de um cantor da Bossa-Nova e eu na minha radicalidade não aceitei. E tudo começou na minha carreira e na do Lô e do Bituca por ali.

Cybelle: Qual foi a sua participação no disco *Clube da Esquina I*?

Beto: Nesse disco o Milton havia feito algumas músicas com o Lô, e já tinha gravado alguns discos antes, e eu, o Lô e o Fernando Brant já tínhamos lançado *Feira Moderna* no Festival Internacional da Canção. A música foi classificada e a gente foi pro Rio, que ele já morava no Rio. Quando a gente viu o tamanho do Maracanãzinho, o Milton sabiamente pediu ao Som Imaginário, que já tocava com ele, que defendesse a música pra gente. A música chegou a boas classificações.

E nessa época quando a gente inscreveu a música no FIC, tivemos a oportunidade de ficar uma semana no Rio e na casa do *Bituca,* e foi aí que nós tivemos um contato mais próximo. Eu continuei com outros conjuntos fazendo bailes, até o festival. Quando acabou o FIC, o Milton passou a ir mais a BH, e a nossa relação ficou mais próxima ainda, com o Lô, o Marcinho (Borges) e eles fazendo mais músicas. Surgiu a idéia do disco e resolveram alugar uma casa em Niterói, no Rio e foi o Lô e o Milton, e me chamaram pra passar aquele tempo com eles. Eu fiquei lá dando um apoio, vendo eles ensaiarem e quando fomos pro estúdio, eu ajudei porque tinha facilidade com vários instrumentos e nesse disco eu toquei muitos instrumentos, apesar de não ter composto nada pra esse disco.

Cybelle: Depois, no disco *Clube da Esquina II* tem uma música sua, *Tanto.* A musica é sua e a letra é do Ronaldo Bastos. Nesse disco você participou tocando em mais músicas?

Beto: Toquei bandolim em *Paixão e Fé.* Eu participei pouco deste disco porque tinha muita gente participando, toquei também em *Pão e Água,* e guitarra em *Tanto.*

Cybelle: Você é inspirado por imagens quando compõe? Para mim, quando ouço as músicas, elas evocam imagens.

Beto: Eu acho que isso acontece mais pro poeta, a letra vai sugerindo as falas de lugares. Eu faço mais a melodia e a harmonia. É uma coisa muito geral que você não sabe de onde é que tá vindo, na verdade tá vindo de todos os lugares. No meu caso não tem muito essa evocação de imagens na composição de música.

Cybelle: Um outro aspecto que eu queria abordar é a questão da censura, da repressão, da ditadura, que era o período que vocês estavam vivendo. Isso influenciou-os na época?

Beto: Não, quando essa coisa tava rolando a gente era mais adolescente, tinha 12 anos, os anos do *hippie* que vinha de fora, *paz e amor*, eram essas coisas que mais influenciavam a gente, que estava mais ligado na música estrangeira. Como nós éramos dessa garotada que tava mais ligada em Beatles, de certa forma essas questões ficavam mais pros poetas, que eram mais velhos, ligados no movimento universitário, mas com a gente isso não influenciou. Eu acho que botar a música a serviço disso, também não era o mais legal, isso tem que ficar pro discurso. E deixar a música pra uma coisa legal .

Cybelle: Sobre a questão música e letra: você compõe pensando já na letra?

Beto: Eu tento mentalmente pensar alguma coisa, cantar alguma coisa.

Cybelle: Você acha que pro meu trabalho Montes Claros tem alguma importância, alguma coisa que possa ser filmada?

Beto: *Olho D'água* cita Montes Claros, mas a minha rua em Montes Claros parece um pouco com Diamantina. Montes Claros tá presente na minha história de vida. Meus pais são baianos, e eu nasci em Montes Claros. A obra tá mais próxima de Liverpool do que de Montes Claros. Com os "Brucutus" a gente andou muito

pelo interior de Minas, a gente era bem famoso em Montes Claros. Tem a influência do meu pai que tocava bandolim e chorinho.

Cybelle: E outras sugestões de lugares para filmar?

Beto: Alfenas e Três Pontas, que é onde o Milton e o Wagner tocaram muito. E Niterói, aquela casa de Mar Azul, que depois se chamou Piratininga. A capa do disco *Amor de Índio* é feita naquela casa. O Jacaré (amigo) é importante pra conversar e mora em três Pontas, e tava com a gente naquela casa de Niterói. Nesse disco (o *Clube da Esquina)* tem uma foto do Maurício Resende, o Mará, que teve o irmão desaparecido na ditadura, foi o meu primeiro amigo em BH.

ENTREVISTA COM FERNANDO BRANT
BELO HORIZONTE
ABRIL/98

Cybelle: Eu gostaria que você contasse um pouco sobre sua relação com Diamantina e as músicas que você fez inspiradas pela cidade.

Fernando: A minha relação com Diamantina começa com a minha infância porque meu pai era de lá. Nascido lá, juiz de direito, ele circulou por várias cidades, e depois foi para Caldas, no sul de Minas, onde eu nasci. Depois foi nomeado para Diamantina, então eu passei parte da minha infância até os nove anos e meio, de quatro a nove e meio em Diamantina, que me marcou muito. Inclusive fiz uma música chamada *Nove Anos*, que fala de sair do seu lugar onde tem os amigos e eu até digo, eu não sei o que eu vou ganhar, mas eu sei o que estou perdendo, e depois fiquei muito tempo sem voltar a Diamantina. Só voltei com 20 anos, e Diamantina tem essa coisa boa nessas cidades que se preservam, voltei e fiquei apaixonado por Diamantina. Eu falei muito com as pessoas e com o Milton, que nessa época já éramos amigos e fazíamos música juntos. A gente fez uma excursão a Diamantina numa matéria para o Cruzeiro e encontramos o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Então essa cidade começou a entrar na vida do Milton e dos outros também.

A música *Beco do Mota* é de um disco de 69. O Beco do Mota era a zona boêmia de Diamantina que fica na rua central de Diamantina e saía na porta da Catedral de Diamantina, e tem umas histórias de uns bares que eram de uma rua atrás do Beco do Mota. Então eles entravam por essa rua e saíam por um portão no Beco que era uma forma de despistar. E o bispo da época lá era o Dom Sigaud, da "Tradição, Família e Propriedade", e foi ele quem batalhou para tirar, expulsar as mulheres de lá, limpar a área, e aí eu fiz essa letra contando essa história da mistura que tem da profissão das mulheres, a procissão religiosa, dessa confusão e também estava falando do Brasil, da confusão do país que ainda tinha o problema da

ditadura e eu falo que "*Diamantina é o Beco do Mota, Minas é o Beco do Mota , o Brasil é o Beco do Mota*". Eu tava falando do Brasil, que ao mesmo tempo era uma *zona* pro lado ruim e uma *zona* pro lado bom, que eu acho que nós temos uma coisa especial, então tinha essa crítica.

Esse encontro com o Juscelino foi em 72, em que nós cantamos *Beco do Mota* pra ele em frente ao seminário dos padres.

Essas histórias de Diamantina eu e meu pai já contávamos para o Bituca (Milton Nascimento) e por isso ele foi se interessando, porque essa visita é quando eles fazem a música *Clube da Esquina II* que não tem letra, mas que é gravada no disco *Clube da Esquina I.* E eu coloco a música *Paisagem na Janela* no mesmo disco.

Sentinela tem duas coisas, a primeira tem a ver com um lugar em Diamantina que eu freqüentei um tempo, que é uma cachoeira, e outra coisa não tem nada a ver com Diamantina, mas tem a ver com uma pessoa que trabalhava no juizado de menores em Belo Horizonte, onde eu trabalhava. Essa pessoa era o Seu Francisco, um negro alto, de boné e no fim da tarde ele fumava um cachimbo e eu sentava lá. Foi uma pessoa que me ensinou muito, uma pessoa muito simples mas de muita sabedoria, e na realidade, depois eu fiz muitas músicas tendo ele como referência. Como em *Roupa Nova*, que eu ponho "Pinduca" que era o apelido do Bituca, mas na verdade eu tava falando do Seu Francisco, é a história dele, e eu queria lhe fazer uma homenagem. Quando o Bituca me mostrou a música, meu pai achava que a música tinha a cara de Diamantina, tinha também, mas eu queria falar do Seu Francisco. Eu acabei fazendo uma mistura que não era nem ele nem Diamantina, porque ele tava vivo e eu conto um velório. E eu descobri na época que sentinela é o nome de um guarda, mas é também de um velório, significa velório. Na realidade juntei isso tudo com a situação do país e então eu quis dizer, contar essa história dessa pessoa que morre, mas que você lembra das coisas boas que ele deixa, é meio alegórico, aquela segunda parte *"precisa gritar sua força ..."* é exatamente isso, você tá velando mas aí você lembra, o cara tá te mandando seguir, tem que ir junto. Eu acho que eu misturei estas coisas todas, Diamantina, Seu

Francisco, Brasil. A primeira parte é bem triste, bem angustiante porque é uma letra feita em cima da música, a música leva pra isso, é um casamento, a música te chama pro tipo de letra que você vai fazer.

Cybelle: Você podia falar um pouco sobre isso, como é compor letra em relação à música.

Fernando: A música influencia no tipo de letra que a gente vai fazer. As letras que eu tenho com o Milton são completamente diferentes das que eu tenho com o Toninho Horta, Lô Borges, Tavinho Moura, porque cada música leva pra um lado, tem uma personalidade e é lógico que tem aquele momento seu, aquilo com o que você tá preocupado. Primeiro tem aquilo, o que a música tá querendo, tá te dizendo. Na verdade, o letrista, quando vai fazer a letra depois da música pronta, vai interpretar o que a música tá dizendo pra ele. Isso é uma coisa, e a outra é o que você tá vivendo no dia, na semana, no seu momento, e eu acho que esse tipo de música que a gente tá fazendo esse tempo todo, tem uma possibilidade de permanência não só pelas qualidades musicais e harmônicas das composições, mas porque eu procuro dizer uma coisa não muito datada, que seja uma preocupação minha , mas como eu estou num determinado momento, num determinado país, eu dizendo direito a minha coisa eu estou dizendo a coisa de todo mundo, dos meus semelhantes. Então elas não são datadas mas falam das preocupações humanas, é o que eu sinto.

Cybelle: Uma coisa que eu queria saber, tem algumas canções que são as suas preferidas?

Fernando: Em cada época a gente tem uma preferência. Hoje eu vejo com mais distância, porque às vezes você faz uma letra e está tão próximo que não consegue saber se ela é ruim ou não. Eu dou o exemplo de duas músicas que eu fiz com o Milton na mesma época, as duas nós fizemos no mesmo dia. E as letras, se

eu não fiz no mesmo dia, foi no outro, mas eu mandei as duas juntas pro Milton no Rio. Foram *Ponta de Areia* e *Saudades dos Aviões da Panair*. A canção *Ponta de Areia,* que pra mim era uma tradução de uma reportagem que eu tinha feito, era uma coisa que eu estava falando como observador, era uma coisa bonita, ficava mais claro. *Saudades do Aviões da Panair*, como eu tava tirando muito de dentro, uma coisa muito machucada, uma coisa de infância, então eu não tinha certeza do que era aquilo quando ela ficou pronta. E muito tempo depois a gente chegou à conclusão de que é uma música que a gente adora, mas tem várias. No começo a gente não domina tanto a técnica, tem que pôr o coração, fica difícil saber, agora, quando a música já foi gravada, a gente vira ouvinte dela, fica mais fácil compreender. Eu acho que tem uma coerência nesta estória, se boa ou ruim, eu acho que eu tenho uma obra. Eu gostaria de lembrar sobre *Paisagem na janela.* Você estava falando de fotografia, e eu lembro que estava na casa dos meus pais e da janela eu via uma igreja, a de Lourdes, eu tava tentando fazer a letra. Esse foi o ponto de partida, eu tô lá ouvindo a música, e você tem que descobrir o mote, aí quando descobre sai a letra, porque você está ouvindo e pergunta o que é que essa música quer me dizer, e essa eu descobri visualmente, aí eu viajei, cavaleiro marginal, etc. A música *Me deixa em Paz,* do *Monsueto,* que a gente adorava, tem uma gravação linda do Bituca com a *Alaíde Costa.*

(segue-se uma análise geral das músicas dos discos Clube da Esquina I e II)

Cybelle: Na canção *Saídas e Bandeiras* eu queria saber se existe um conteúdo de metáforas sobre a questão política, da ditadura militar.

Fernando: Exatamente, gravaram a versão um e a dois, mas também tem a três, no disco do Wayne Shorter tem a terceira versão. Então é a mesma música com a mesma pergunta: "*O que você faria com essa coisa que não dá mais pé?*", que era a situação política do país, então cada uma tem uma resposta, uma alternativa, uma saída. Uma saída era política, "eu vou enfrentar", outra era "eu vou sair" , "vou pra natureza". Então eram as *Saídas e Bandeiras* que era o

contrário dos Bandeirantes, das Entradas e Bandeiras. Eu queria as saídas, eram três hipóteses, uma é "vou sair e tomar uma cerveja com a minha mulher", o outro diz "não, eu vou enfrentar", mas no disco só tem duas, "*sair dessa cidade, diamantes procurar*" que tem a ver com essa coisa mineira de Diamantina, sempre tem essa referência, e a segunda *"andar por avenidas enfrentando"*, pôr a cara prá bater.

San Vicente tem uma história, essa música sem a letra fez parte da trilha sonora de uma peça de teatro, "Os Convalescentes", do Zé Vicente com a trilha do Bituca, com a Norma Benguell. É uma história passada num lugar chamado San Vicente onde tem um golpe militar, e aí quando eu fui fazer a letra eu quis fazer uma síntese do sentimento passando pela América Latina inteira, começou aqui, passou pela Argentina, Uruguai, Chile. O San Vicente aqui são impressões, e eu tive um sonho e acordei como se eu tivesse mascado vidro como se fosse chocolate, com o gosto de sangue na boca, e tava com a música na cabeça, então essa música conta uma coisa sem ser datada, é como se eu estivesse ali, é uma impressão sobre o que tava acontecendo na América Latina inteira. É mais uma música com contexto político, mas pode servir para outra coisa, é uma metáfora, *San Vicente* pode ser tudo, e como ela não é datada, o legal é a forma de dizer, que não é explícita, que não tem tempo, serve para várias épocas. Mas teve um significado e teve um motivo: anos 70, ditadura e a situação da América Latina.

Pelo amor de Deus, são vários pedaços de coisas, foi uma canção de "viagem", composição livre, porque a música também era bem mais leve, de criação solta. O negócio da gente nunca foi pra baixo, sempre foi pra cima, mesmo sem concordar com as coisas, tem que ser uma coisa de energia positiva, a gente tinha a consciência de contestação mas também não vai ficar afundando, não era música de protesto, a gente tava consciente dos problemas mas jogando pra cima, porque as músicas de protesto são muito objetivas, são datadas, e acabaram ali naquela época. As músicas do *Clube* podem ser ouvidas ainda hoje e temos uma sensação boa.

Ao que vai nascer é uma música que eu e o Bituca mais gostamos. Isso é uma hipótese de vida que ainda não aconteceu, porque eu ainda não sou nem casado, ou tinha acabado de casar, e essa música tá falando do Brasil, e é uma reflexão sobre o que vai ser a minha vida daqui pra frente. Inclusive essa música teve uma censura, a frase *"o espelho feria meu olho e na beira da tarde uma moça me vê"* não era assim, ela falava *"eu caminho com pedras na mão, e esqueço o que é velho, o que é manco e corro a te encontrar"*, *"Brasil é o país do futuro, meus filhos meus netos, o futuro está aqui"*. Só que *O Brasil é o país do futuro* é o slogan da época do Médici, então censuraram e mandaram trocar e eu mudei para – "*queria falar de uma terra com praias do norte e vinhos no sul, a praia era suja e o vinho vermelho, vermelho secou, acabo a festa, guardo a voz e o violão ou saio por aí raspando as cores para o mofo aparecer*" - então eu mandei uma coisa muito mais forte e passou. Na época tinha aquela coisa de tudo colorido, "Brasil ame-o ou deixe-o", e eu estou dizendo a cor é falsa, é debaixo de um mofo danado. A outra é dizendo isso, "*memória de tanta espera, o meu corpo subindo e eu já vejo o meu corpo descer*". É o inevitável da vida, e eu tô preocupado com isso aí, eu tinha vinte e poucos anos e acho uma coisa que eu sempre acredito.

Sobre o disco *Clube da Esquina II*: o Milton tem uma coisa engraçada de mineiro, primeiro, da geração dele é o cara que mais lançou gente. Primeiro quem ele conhecia : o Lô, o Beto, o Tavinho Moura, o Nelson Ângelo, e outros. Agora nesse disco tem Joyce, Maurício Tapajós, Clementina de Jesus, Francis Hime, Elis Regina, Rui Guerra, porque mesmo no primeiro disco ele deixou de ser um cara e nos outros discos ele tava incluindo os outros, gravando música dos outros caras, ele tava sempre abrindo espaço pro trabalho de quem ele gostava.

Credo, essa música tem uma história mesmo porque o movimento no Brasil depois do AI-5, o negócio ficou complicado, e aí em 77, passados 10 anos, começou a ter outra vez o movimento estudantil e começou a ter passeata estudantil no Brasil inteiro, e em 78, teve o movimento do ABC, dos metalúrgicos, então essa música fala justamente desse movimento da juventude estudantil pelas ruas da cidade. Eu percebi isso, que tava vindo uma coisa boa, uma ode à esperança, a

juventude tava tomando de novo conta da rua. De novo tá num contexto político, tanto que o nome é *Credo*, 'eu acredito'.

Canoa, Canoa, a música mesmo me levava muito pra uma batida de barco, de remo e que falava dos *Avá Canoeiro*, que estão em extinção, e quase que eles acabam todos por causa da inundação de Sobradinho.

Ruas da Cidade, letra do Marcinho fala das ruas de BH.

Maria, Maria são Marias minhas, e volta a Diamantina outra vez, inclusive porque *Maria Maria*, sem letra é do balé do Grupo Corpo, que lançou o Grupo, que é uma mistura de algumas experiências com Maria que eu tive. Primeiro foram as empregadas de Diamantina, todas eram de Itamarandiba, todas negras e depois ficaram com a gente em BH. Tinha a Maria do Cardeiro, a Maria do Tatão e tinha a Maria Três Filhos, que depois eu fiz uma música. Foram pessoas que me influenciaram muito, Marias Negras, e a história tava no balé, que depois eu contei aqui: fala de uma Maria que casou, teve três filhos, e ficou viúva. Era uma menina que não sabia de nada, como acontecia muito no norte de Minas, e a música não tinha letra no balé. Aí eu fiz a letra, algumas Marias que influenciaram a minha vida.

O que foi feito de Vera: o Bituca tem uma música chamada *Vera Cruz*, fantástica, com letra do Márcio Borges, e depois ele fez uma outra que era uma referência musical a ela, e aí a gente ficou pensando o que foi feito dessa Vera. Então o que aconteceu foi que ele pegou a mesma música e deu pra mim e pro Marcinho fazer a letra. O Márcio falou *'o que foi feito de Vera'*, daquela Vera, e eu falei *'o que foi feito devera'* junto , ou seja, de verdade, porque se passaram dez anos, é uma reflexão sobre o que se passou, e eu contei isso, *'o que foi feito amigo de tudo o que a gente sonhou'*.

Em *Paixão e Fé* eu volto a Diamantina, Semana Santa de Diamantina, e as ruas "capistranas" são as pedras das ruas. No domingo de Páscoa, tudo colorido, as pessoas colocam as colchas nas janelas, tem o drama da religião, mas tem o drama do povo também. Belo Horizonte é a síntese de várias Minas . Todos nós andamos pelo interior e trouxemos o clima.

O Disco *Milagre dos Peixes* quem produziu fui eu, o do estúdio.

Cybelle: Há um livro que diz sobre o hermetismo do discurso musical, que passa a requerer um público alvo cada vez mais especializado, que foi um pouco o que aconteceu com vocês na época.

Fernando: Era uma música elaborada, o pessoal achava complicado, a Odeon não atrapalhava, mas também não fazia nada pra divulgar. A gente era livre, e eu achava que se o pessoal conhecesse as músicas eles iam começar a cantar, tanto que, quando o disco *Clube da Esquina* começou a vender, o Milton já tava fazendo muito show por aí, e as pessoas começaram a assimilar. A gente não tinha a preocupação de ser hermético, não.

ENTREVISTA COM LÔ BORGES
BELO HORIZONTE
02/11/98

Cybelle: Eu gostaria de falar com você sobre o primeiro disco *Clube da Esquina*, que foi seu e do Milton. Como foi a escolha do repertório, quem escolheu as músicas do disco, quem fez o disco?

Lô: Esse disco começou a ser criado, a idéia nasceu a partir da esquina da casa da minha mãe, onde eu ficava tocando violão. O Milton começou a tomar conhecimento das minhas composições e passou a gravá-las, gravou no disco anterior ao *Clube da Esquina* e a partir daí, o meu desenvolvimento como compositor. Ele foi meu parceiro na música *Clube da Esquina*, se entusiasmou comigo e me convidou para fazer um disco conjunto, chamado *Clube da Esquina,* homenageando as pessoas que ficavam tocando violão naquela esquina. Eu tinha 16 anos quando ele me convidou e até o disco sair eu tinha 18. Foi uma coisa surpreendente pra mim porque eu tava começando a compor, e tive que pedir permissão pra minha mãe pra ir pro Rio. Fomos pro Rio, mas falei pro Bituca, que eu não tinha a menor intenção de fazer um disco, eu não tinha nenhuma intenção profissional, e como o Beto Guedes era o cara mais ligado comigo musicalmente porque a gente já tinha tocado junto no grupo cover dos Beatles, eu disse que só iria ao Rio se o Beto fosse também. Ele disse "tudo bem, mas o disco eu quero dividir com você. O Beto eu adoro e ele pode até ajudar". Aí fomos na casa do Beto pedir para a mãe dele permissão e aí o Beto foi. Fomos morar com o Milton no Rio e ficamos lá uns meses. Eu não tinha nenhuma bagagem como compositor ainda, várias músicas disponíveis, e nesse tempo eu e o Beto fizemos parte da banda que fazia shows com o Milton no Rio. Então um empresário emprestou uma casa pra gente em Mar Azul, Niterói, e foi nessa casa que o repertório foi se fechando, eu fazia as minhas canções, o Bituca compunha o dia

inteiro, e o Beto ficava mais tocando. As músicas foram surgindo, eu não tinha um repertório quando ele me convidou pro disco. Eu assustei e tive que criar tudo lá no Rio. A casa começou a ser freqüentada por vários músicos, mas quem morava mesmo na casa era eu, o Beto e o Bituca. Eu vi o Bituca fazer várias músicas: *Lília, San Vicente*, e ele me viu fazendo as minhas. A gente discutia sobre quem poderia ser o parceiro das músicas e eles (os parceiros) freqüentavam a nossa casa. Enquanto o Milton continuava fazendo os shows, eu e o Beto ficávamos na praia. *Trem Azul* já tinha sido feita em Belo Horizonte, porque de vez em quando a gente vinha pra cá, mas também ficávamos bastante reclusos lá na casa do Rio. E a partir dessa casa em Mar Azul é que o disco foi saindo. O disco começou a ficar mais concreto na nossa cabeça e o que a gente fez, foi ficar junto num determinado lugar compondo, e nem sempre era parceria. Na realidade nós temos poucas parcerias, a nossa parceria era da vida mesmo, morar junto, ouvir junto o que o outro fez, comer junto, e a maioria das músicas a gente fez nessa casa em Mar Azul.

Cybelle: Sobre a capa do disco . . .

Lô: A capa foi uma foto do Cafi, que foi uma sacada. Passeando de carro ele viu essa cena, um menino pretinho um pouco mais velho e um outro branco um pouco mais novo, e essa idéia foi dele e do Ronaldo Bastos que andava muito com ele. A capa de trás é da Rua Divinópolis, uma das vindas da gente em BH, enquanto a gente fazia o disco. Ele armou a foto e tem três irmãos meus lá, junto com uns meninos da rua. O fotógrafo aproveitou uma coisa que tava acontecendo que era eu e o Bituca voltando do bar e meus irmãos foram encontrar a gente. O fotógrafo pediu pra gente repetir a cena.

Cybelle: Sobre a escolha do repertório, era o Milton que escolhia as músicas ou vocês dois, como era?

Lô: O *Clube da Esquina* foi um registro daquilo que a gente tava compondo naquele momento. Agora músicas como *Me deixa em paz* , eram coisas que o Milton escolheu, ou então *Dos Cruces* que ele gostava muito, que não eram composições dele. O que não era composição minha nem do Milton era ele que escolhia mesmo, porque eu tava estreando como compositor, cantor. *Paisagem na Janela* eu fiz a música e apresentei pro Fernando Brant, e 90% das minhas canções são assim: eu faço a música e apresento para os parceiros. *Os Povos* o Milton compôs com o Márcio; *Saídas e Bandeiras* ele compôs em Mar Azul; *Um gosto de sol* era da época; *Pelo Amor de Deus* também é da época; talvez *Os Povos* eles tenham feito um pouco antes; *Lília* eu lembro do dia em que ele fez; *Trem de Doido* foi feito em Mar Azul; *Nada Será como Antes, Ao que vai nascer, Tudo o que você podia ser* a gente fez em BH, no dia em que eu conheci o Paulinho da Viola. Ele apareceu na casa da minha mãe e eu tava compondo essa música. *Cais* é da época, *Trem Azul* eu fiz em BH e o Ronaldo Bastos me entregou a letra em Mar Azul. Às vezes eu conversava um pouco sobre o tema, mas normalmente eu fazia a música e dava pros caras botarem a letra.

E era um pouco assim, eu e o Beto éramos os meninos, e os adultos faziam as letras. A gente não se preocupava com esse lado de escrever as letras, porque tinha pessoas maravilhosas pra escrever, e eu já fazia a música sabendo pra quem eu ia dar pra botar a letra. Depois da música pronta eu escolhia pra quem eu ia dar. Eu pensava "essa música tem o maior estilo do Ronaldo", por exemplo. *Nuvem Cigana* eu fiz em Mar Azul num dia em que tava chovendo muito. Quem deu o nome pra essa música foi o Ronaldo, tem a ver com o grupo dele, o *Nuvem Cigana*. Às vezes eu ajudava a dar o nome, às vezes eu ajudava algumas coisas da composição dizendo pro letrista, "eu escutava essa frase terminada em ão, e não em a", é uma coisa de fonética. Muitas vezes você faz uma música e escuta certas coisas e aí sugere pro parceiro, às vezes coincide esse tipo de coisa. Às vezes, tem frases que você quer que termine em "a" e termina em "o" e você não se sente bem e aí a gente fala pro parceiro "não dá pra mudar?". Você vai consertando essas coisas do som, da sonoridade das palavras e não do conteúdo. As interferências

têm a ver com isso. *Um girassol da cor do seu cabelo* eu fiz a melodia de uma tacada só, as duas partes. A segunda é meio progressiva, a melodia veio muito rápido, eu fiz em meia hora. *Estrelas* é uma vinheta. O Gonzaguinha participou do coro.

A gravação desse disco é muito especial porque todos os músicos queriam participar de todas as faixas e todo mundo tocava de tudo, às vezes eu via o Toninho Horta, um dos melhores guitarristas do mundo tocando caxixi. Em *Me Deixa em Paz* eu toquei surdo. Isso foi muito interessante, todo mundo tinha tesão em participar das faixas.

Cybelle: A música que mais me impressionou foi *Trem de Doido,* me causou um estranhamento.

Lô: Eu acho que é porque ela começa com tudo, todos os instrumentos, uma sonoridade muito anos 70, o solo de guitarra, tinha a ver com o Beto, com o Flávio Venturini, gente de BH que gostava daquelas coisas e eu pensei daquele jeito mesmo, ela é uma balada. A parte musical é um pouco influenciada pelo disco do Crosby, Still, Nash e Young, o *Four Way Street* ao vivo, que tem os quatro tocando guitarra, e eu queria que tivesse um pouco aquele clima.

Cybelle: Sobre o disco *Clube da Esquina II* ...

Lô: Esse disco foi uma outra história. O primeiro foi um disco que eu assino, é um disco do Milton e do Lô, agora o segundo era um disco do Milton com convidados, em que eu participei, numa medida diferente. No primeiro eu tava completamente envolvido, participei desde o começo até o fim. O segundo era do Milton com muitos convidados. Nesse disco eu participei mais das minhas faixas. Tem *Pão e Água* e *Ruas da Cidade* que são minhas. Esse foi o disco que contribuiu para reforçar, identificar "*a coisa do Clube da Esquina são os músicos mineiros*", o pessoal do **Clube da Esquina**. Se tivesse acontecido só o primeiro, teria sido o

disco do Milton Nascimento e do Lô Borges mas como teve o segundo, o segundo disco então estigmatizou isso. Virou a referência "*o pessoal do Clube da Esquina*".

A minha versão do **Clube da Esquina** é diferente da do Márcio. Na verdade, essas histórias do **Clube da Esquina** são muito antigas e muitas vezes o que eu falo aqui não confere com o que o Marcinho vai falar ali, com o que o Milton vai falar, porque o tempo passa e a memória é uma coisa com a qual você não pode contar, com a coincidência de memória de todo mundo. Eu acho que é um barato o que o Marcinho fala no livro dele que "o livro não pretende ser nenhuma verdade absoluta", e que recorreu só aos fatos da memória da cabeça dele, não recorreu a nenhum documento. Aí quando o livro saiu, eu e o Milton dizíamos "essa história não é bem assim", e até não coincidem muito porque passou muito tempo, 25 anos atrás, e tem coisas que eu lembro de uma maneira, o Milton lembra de outra.

Não me envolvi tanto no *Clube da Esquina II* quanto no primeiro *Clube da Esquina*. Eu acho que o *Clube da Esquina II* é que deu margem para ficar conhecido "o pessoal do **Clube da Esquina**" que é a referência dos músicos mineiros. Talvez se não tivesse acontecido o *Clube da Esquina II* e tivesse só tido o *Clube da Esquina I*, aí então **Clube da Esquina** teria sido só um disco do Milton Nascimento e Lô Borges. A partir do momento em que teve o disco *Clube da Esquina II*, que botaram todos os mineiros dentro de um disco e ficou "ah, o pessoal do **Clube da Esquina**" e que até hoje é uma referência. Aí eu passei a ser um "também do **Clube da Esquina**", as pessoas me perguntam "você também é do **Clube da Esquina**?", mal sabe a pessoa que eu sou envolvido nessa história até o pescoço desde o começo, eu inventei esse nome **Clube da Esquina**.

Apesar do livro do Marcinho falar diferente, a minha versão é outra. Não é querer assumir a paternidade, não. Mas o **Clube da Esquina** na verdade, como era a esquina da casa da minha mãe, surgiu numa brincadeira das pessoas que ficavam sentadas - que não eram os músicos – os músicos raramente iam. As pessoas que ficaram famosas no **Clube da Esquina**, a gente se encontrou nos discos, em estúdio, mas na esquina da casa da minha mãe sentava um pessoal que

nunca foi músico, não tem nada a ver com música e eu era o único cara que tocava violão. Era a turma do futebol, da minha idade, e agora eu tô falando em nome deles. Chegava a noite, quem tinha maior poder aquisitivo dizia que ia a tal clube, que em BH tem muito essa história de clube, e quem não tinha dinheiro ficava lá. Um dia um menino amigo meu disse "pois é, o meu clube é esse aqui mesmo, na esquina", e eu disse: "é o Clube da Esquina". Aí começamos a chamar o lugar de Clube da Esquina e quando o Marcinho já chegou no lugar pra fazer a letra da música *Clube da Esquina* o nome já existia e era a turma do futebol que sentava ali. Inclusive quando foi colocada a placa lá homenageando, algumas pessoas fizeram cartazes em protesto dizendo que muito antes disso virar Clube da Esquina, antes de virar uma coisa musical, elas já tinham sentado lá e ninguém nunca tinha citado em livro ou em outro lugar, até meio revoltado. Mas isso não descaracteriza o que o Márcio escreveu, é que cada um tem a sua lembrança e a minha é de que o nome Clube da Esquina não tem nada a ver com o que o Márcio fala no livro. O nome já existia, as pessoas do bairro é que chamavam o lugar de Clube da Esquina, era o pessoal da minha idade, do futebol, o pessoal da música, e eu levava o violão pro futebol. Quando alguém passava dizendo que tava indo pra um clube a gente falava "eu não vou, porque não tenho dinheiro, vou ficar aqui no clube, o Clube da Esquina". E aí no bairro ficou conhecido como o Clube da Esquina. Foi depois que surgiu a música e a história que o Márcio conta. Mas existiu uma história anterior ao Clube da Esquina e eu tô falando em nome deles, que eu já vi eles reclamarem publicamente e eles não têm voz pra isso. E eu tô falando pra você colocar na sua tese, sem nenhuma pretensão de desmentir o que o Márcio disse porque na verdade a abertura do livro dele diz que os fatos podem não coincidir, e essa história da esquina, de como surgiu esse nome não confere com a minha mesmo.

Cybelle: Quando você compunha, era influenciado por imagens, visualizações?

Lô: Sim, tem esse componente de uma forma, eu sempre gostei muito de janela, essa coisa de visual e nos anos 70 a gente tomava muita coisa de droga, eu tomava muita mescalina, um alucinógeno, o LSD. A principal característica era que tudo se desmanchava em cores, e eu sempre fui muito visual e ainda hoje pago o preço, porque eu comecei a usar óculos depois dos 40 anos e eu sabia que eu ia ter essa dificuldade em enxergar as coisas, porque naquela época eu enxergava demais. Eu tomava muito chá de cogumelo, ficava vendo mil coisas, muita coisa minha era visual, então eu particularmente tinha muita coisa visual mas sempre meio regido por essa coisa de droga. Belo Horizonte tem uma luz, uma luminosidade toda própria, um lugar bonito, a coisa das montanhas. Talvez isso tenha despertado em mim a coisa original, essa beleza plástica que eu sinto em BH. É uma cidade em que as cores são muito definidas, as árvores são verdes mesmo, o lodo da rua quando chove tem uma cor forte, as montanhas parecem de cartolina, de tão vivo que é. Eu sempre tive uma ligação visual com as coisas, independente das drogas, mas a droga exacerbava isso, e eu de olho fechado ficava vendo coisas e esse componente visual, o introspecto, e o externo que sempre foi estimulante. Eu acho muito legal ver as coisas, e naquela época eu gostava muito de ir a lugares bonitos, pôr de sol, eu adorava sentar num lugar bonito, era um jorro de elementos pra compor. O Beto já não tomava droga, ele vivia mais num prédio bem fechado, sem vista. O Beto tinha uma vista mais interna, e eu precisava de uma vista, gosto muito de janela, só moro em lugar que tem vista, isso tem a ver com a história pessoal.

Cybelle: Você sentiu a época da ditadura, isso teve uma influência sobre você?

Lô: Era uma coisa horrível, eu não tenho a menor saudade daquele tempo e coincidiu com a época em que a gente tava fazendo a nossa iniciação musical, participando do disco *Clube da Esquina*, com perspectivas profissionais, a partir do disco que foi uma coisa muito bonita. Mas morar no Rio de Janeiro era um saco porque juntava mais de três pessoas numa casa e já ficava aquele grilo de que

podia ser um aparelho subversivo e as pessoas viviam uma paranóia. Eu tinha 17 anos e saí da casa da minha mãe e a situação política era terrível, eu sentia falta deles, eu queria ficar perto do meu pai e da minha mãe, a polícia intervia o tempo todo. Quem pensa que o **Clube da Esquina** era o tempo todo aquela coisa romântica de ficar tocando na calçada, *"naquela calçada fugindo pra outro lugar"*, na verdade tava fugindo da polícia, pulando o muro com o violão na mão. A polícia era muito arbitrária, e mesmo não estando ligados à idéia de aparelho subversivo, estávamos ligados à droga, e eu fiquei muito tempo sentando naquela esquina e ficando apreensivo porque quando aparecia a polícia não se tinha alternativa: ou corria ou ia preso. Se você ficava lá era preso, eu fui preso duas vezes em BH, sem estar fazendo nada, só por estar tocando violão na esquina. E isso interferia na nossa vida, você não podia transitar pelos lugares, não podia exercer sua liberdade de uma maneira tranquila. Eu mergulhei em droga porque tinha que ir pra algum lugar, não podia ir pra fora, então tinha que ir pra dentro. Muitas vezes eu não pude voltar pra casa porque sabia que o quarteirão tava cercado por polícia. Ou então ficava uma semana dentro de casa com medo da polícia. Porque a ditadura fez vários filhotes, então todo policial que tinha no quarteirão, a ditadura deu um poder pras pessoas arbitrárias, que qualquer um que tivesse algum recalque, a pessoa se julgava um general, era só chamar a polícia. E isso era em qualquer lugar. No Rio a gente também ficava confinado. Tem uma história engraçada, em Mar Azul, que a gente não sabia que atrás da nossa casa tinha um negócio de exercício do Exército, e estávamos todos lá em casa, o Beto, eu, o Ronaldo Bastos. Eu e o Ronaldo estávamos viajando de LSD, um domingo oito horas da noite. Começou uns tiros de canhão, e o Ronaldo entrou em pânico porque ele tinha participado de algumas coisas de resistência à ditadura, tinha escondido preso político na casa dele, e ele tava querendo entrar embaixo da cama, e eu tentava raciocinar com uma certa lógica: "não é possível que eles vão querer pegar a gente com canhão". Eu fiquei tão impressionado com o estado que o Ronaldo ficou que eu curei, eu parei de viajar na hora. Atrás da gente tinha o Exército e a gente não sabia.

Cybelle: Eu estou trabalhando com o conceito de que a obra de vocês tem uma estética musical própria, que veio depois da Tropicália.

Lô: Na verdade a importância do **Clube da Esquina** na música brasileira, ela não existiu catalogada pelos críticos. Diferente do que acontece fora do Brasil, eu tive conhecimento que tem gente que estuda o **Clube da Esquina**, mas eu que estive envolvido a vida inteira nisso, eu constatei o contrário, o quanto o **Clube da Esquina** foi importante para a música popular brasileira. Porque em todos os lugares que eu fui pelo Brasil, têm como referência a nossa música. O sucesso que a gente não fez com os críticos, a gente fez com o público. Nossa música plantou muita coisa boa e muita gente aprendeu a tocar com a nossa música. Principalmente musicalmente nós fomos influência pra muita gente. Mais de uma geração aprendeu a tocar violão, e começou a compor por causa da nossa música. O Pat Metheny veio pro Brasil e quis tirar foto comigo no Clube da Esquina. No Japão tem gente cantando as minhas músicas, um público jovem estava no meu show e sabia cantar as letras. Então este reconhecimento histórico pra mim não faz falta porque a crítica no Brasil é meio pobre, não é à altura da cultura que se faz no Brasil. Eu estou meio naquela "os cães ladram e a caravana passa", porque se isso fosse importante pra mim, eu tava fracassado, eu pensaria que o meu trabalho é um lixo. Nesse sentido eu dou mais valor ao Tinhorão, apesar de não concordar com quase nada do que ele fala, mas pelo menos é um cara que estuda.

Recentemente o pessoal do Planet Hemp chegou pra mim e só faltou fazer reverência, reconhecendo o meu trabalho, um respeito que a crítica não tem.

Cybelle: Eu tenho dito que vocês inauguraram uma nova estética musical no campo do tratamento melódico e harmônico. Como fica a harmonia no seu trabalho?

Lô : Eu acho que eu fico meio no meio entre o Toninho Horta e o Beto Guedes. Eu fui o cara que misturou um pouco as coisas, o Toninho é o cara da harmonia e o Beto é o cara da melodia. O Beto é o cara que pega os acordes mais simples, e faz as coisas mais legais. O Tavinho Moura é o cara que estuda o folclore, é o rei da harmonia também, da coisa mais regionalizada. Eu fiquei no meio, entre o pop do Beto e da influência da bossa nova que rolava lá em casa, me situo assim, um pouco baladeiro. O Beto é bem mais baladeiro, eu não sou nem baladeiro nem um rei da harmonia. Meu trânsito é menos definido. Um cara do Skank disse na televisão que o "Lô sempre foi o mais rock'n roll do Clube da Esquina". Cada um tem uma visão da gente. Prá mim, eu fico entre o Toninho e o Beto mesmo.

ENTREVISTA COM MÁRCIO BORGES
CAMPINAS
ABRIL / 97

Márcio: (comentando este projeto de pesquisa) Eu vejo esse trabalho como um resgate de um trabalho que foi super importante, mas que não foi absorvido pela mídia, não teve penetração, não foi um trabalho considerado popular, e as novas gerações estão renomeando um valor para ele.

Cybelle: Em minha pesquisa bibliográfica, percebi que existe uma lacuna entre a Tropicália e a música produzida nos anos 80. O **Clube da Esquina** parece não estar incluído na história da música popular brasileira. Não há quase nada escrito sobre o **Clube da Esquina**, excetuando o seu livro (*Os Sonhos Não Envelhecem*).

Márcio: Não foi um preconceito, mas foi o estilo do nosso trabalho, nós nunca fomos muito ortodoxos em nosso trabalho, sempre fomos muito amadores, nunca houve um esquema profissional, a gente nunca deu bola pra mídia. Essa é uma das causas dessa lacuna.

Tanto quanto a Tropicália, o **Clube da Esquina** foi um movimento que conseguiu aglutinar um grande número de valores individuais e apresentar um trabalho coerente, que refletia sobre os problemas da época, colocava a época. As músicas buscavam uma fundamentação poética, citações internas, um trabalho elaborado. A gente tinha coisas pra colocar, a gente queria mexer com determinados sentimentos, a gente fazia as coisas muito voltados para o universo estudantil, que era o nosso universo na época. A nossa música era veiculada principalmente dentro das universidades, os festivais eram assistidos por estudantes e o próprio movimento estudantil era mais presente naquela época do que hoje. O movimento estudantil estava nas manchetes, existia uma consciência maior do que existe hoje.

Na época a gente vivia uma situação que era pré revolucionária, João Goulart, movimentos revolucionários estourando em todo o mundo, tendo a frente a vanguarda estudantil, o movimento estudantil tinha uma representatividade muito grande e a música acontecia dentro deste grande contexto cultural. O sucesso, o objetivo capitalista estava ausente dos nossos desejos, pelo contrário, a gente queria fazer uma música revolucionária, que contestasse os grandes valores vigentes, a gente não queria o sucesso, a gente queria questionar essa fábrica de sucesso. Por isso o nosso trabalho não tinha um grande apelo junto às massas, pelo contrário, era um trabalho de vanguarda, junto, e tanto quanto a Tropicália foi um trabalho de vanguarda, e que teve uma importância muito grande na área musical e cultural.

Inclusive o **Clube da Esquina** influenciou muita gente musicalmente, e também houve grandes diluições posteriores no nosso trabalho pelas quais a gente não pode se responsabilizar. A toada, a música fácil, querendo colocar a gênese disso no movimento de música mineira. Mas a gente nunca aceitou a paternidade destes movimentos diluidores, pelo contrário, o nosso movimento era radical, a gente era um movimento espontâneo porque a gente não tinha um estatuto nem tinha a pretensão de ser um grupo.

Éramos um monte de amigos convivendo no mesmo espaço fisico, tendo os mesmos lugares pra se apresentar e foi deste contexto que a nossa música fluiu e nós somos muito fruto da nossa época, muito anos 70.

Nós convivemos o tempo todo com a censura, a gente tinha uma interação com a nossa época, porque a nossa linguagem era a linguagem permitida pela nossa época, e a situação criou um tipo de linguagem na época que era a metáfora, era a forma de você falar de uma coisa, fingindo que tava falando de outra. Hoje vale o exagero da linguagem, a hipérbole.

Era uma época pré revolucionária no mundo inteiro e as forças dominadoras da época se organizaram, as classes dominantes instituíram ditaduras chaves em lugares chaves para conter essa revolução, não deixar acontecer, abafaram a custa de tanques, assassinatos, desaparecimentos. Isso no Chile, no Brasil, na Argentina ,

na Bolívia, e a nossa geração foi muito podada em nossos anseios revolucionários. Fomos testemunhas oculares do mal que a ditadura fez às gerações que nos sucederam, onde o nacionalismo virou deboche.

Cybelle: Eu também estava pensando na minha pesquisa em esmiuçar um pouco as letras de vocês em busca das metáforas, uma espécie de tradução das metáforas, que passa por um caminho literário e político.

Também quero abordar a musicalidade de vocês que me evocam muitas imagens, isso tem a ver com a questão do cinema. Você concorda com essa colocações?

Márcio: Concordo, inclusive não é a toa que o Ruy Guerra foi pedir música pro Milton - a nossa música evocava muita imagem - Zé Vicente também, Nelson Pereira dos Santos, também. É porque nós éramos a cultura da imagem, do cinema. Somos a geração do cinema, o cinema compreendia as artes plásticas, o teatro, a dança, a imagem em movimento, a música, tudo estava dentro do cinema, que era a arte mais completa pra nós. Foi uma geração criada na mágica da sala escura, do cinema. Eu sou de uma geração pré televisão. Os filmes que a gente via em BH era a mesma coisa que se via no mundo inteiro, a gente sonhava com uma globalização comunista, até cristã. Na minha época havia uma preocupação humanista, os best-sellers eram os romances sociais, a gente lia os clássicos.

ENTREVISTA COM NIVALDO ORNELAS
RIO DE JANEIRO

10/07/98

Cybelle: Eu gostaria que você falasse um pouco dos tempos anteriores ao Clube da Esquina.

Nivaldo: Este é o Berimbau Clube (apontando para uma foto), no Edifício Malleta, onde no 2°. andar era a vida noturna de Belo Horizonte. Estava tudo concentrado lá, com bares e livrarias. Minas Gerais tem uma tradição cultural fortíssima, os Bandeirantes é que inventaram Minas Gerais e de certa forma Minas tem uma tradição cultural mais forte que São Paulo, porque Portugal trouxe tudo que tinha de bom na Europa para cá e antes do golpe militar no Brasil tinha muitos escritores. Tinha em BH um bar dos comunistas chamado Bucheco, que era ao lado do Edifício Maletta, e tinha esse clube de jazz, o Berimbau, fundado por nós. Nós éramos os donos: eu, o Helvius Vilella, Pascoal Meirelles e Ildeo Soares, e o Antonio Moraes, arquiteto, foi quem projetou o Berimbau. Foi o primeiro bar, acho, no Brasil neste estilo na época, com posters na parede. Nessa época o Milton e o Wagner Tiso não tinham chegado em BH ainda. O Clube da Esquina veio de uma outra coisa, veio desse movimento de música de vanguarda de música instrumental em BH e depois é que chegaram o Milton, o Wagner, o Paulinho Braga. O pessoal do interior ficava sabendo que tinha um movimento, e no Maletta era interessante porque não era só música - tinha o bar dos jornalistas, o Lua Nova, a Cantina do Lucas do pessoal das artes plásticas, tinha lá fora o Pelicano do pessoal de cinema, do Marcinho, em cima tinha o Sagarana dos escritores, e ao lado o Berimbau que era efervescente.

Ocasionalmente eu freqüentava o Ponto dos Músicos porque era uma outra turma, outra geração, dos músicos de baile. Sou de Belo Horizonte, bairro Nova Suíça.

O Jornal da Tarde foi fundado pelos mineiros, um deles meu irmão. Em BH tinha muito jornal bom, O Diário de Minas, o Binômio e o Última Hora, e os caras eram revolucionários. Entre eles o Fernando Gabeira, o Fernando Moraes, Fernando Mitre, Carmo Chagas, Ivan Ângelo, Luciano Ornelas, editor-chefe do Estadão e esse povo fundou o Jornal da Tarde. O Mesquita foi a BH, e chamou os caras para fundar um jornal novo. Na verdade o Clube da Esquina foi o resultado daquilo tudo que aconteceu antes. O Gabeira era o único repórter que falava inglês em Belo Horizonte, ele é de Juiz de Fora mas sempre morou em BH. O Henfil, meus irmãos é que colocaram esse apelido nele, e o Betinho , irmão dele, esse povo também era de jornal. Yara Tupinambá, artista plástica, o povo de cinema, que era muito forte em BH, era um movimento cinematográfico.

Cybelle: Como é que foi a sua entrada no grupo do Clube da Esquina?

Nivaldo: Na verdade é o contrário, como eles entraram para o nosso grupo. Primeiro porque o Bituca não tinha nenhuma intenção de fundar um movimento. Isso tudo que eu estou te falando coincidiu com a Revolução, o golpe de 64, com essa época. A partir dali, inclusive o dia da inauguração do Berimbau foi no dia em que o Brizola foi a BH, teve um negócio no Minas Centro que antes era a Secretaria da Saúde, e o Helvius disse que o pau tava quebrando, com os comunistas apanhando. A inauguração do Berimbau foi um acontecimento importante, porque não tinha um lugar como aquele em Belo Horizonte, lugar de música, com porteiro. O Antonio Moraes era a pessoa que tava sempre junto, produzindo, dando idéias pra gente e que projetou o Berimbau. Outro cara da turma era o Tavito, que mora no Rio agora, e fez parte do Som Imaginário. Outro importante era o Aécio Flávio, talvez o mais importante de todos, ele e Helvius Vilella mais Célio Balona são os nomes mais importantes, e o precursor de todo esse movimento musical se chama Chiquito Braga, ele é mais velho e ensinou a todos, foi o cara que influenciou o Toninho Horta. Na inauguração do Berimbau o

pessoal de cinema também foi. Mas tudo isso foi a "pré-história" do **Clube da Esquina**.

Lena Horta e Yuri Popoff não são do **Clube da Esquina** nem de longe, eles são o resultado; o Juarez Moreira era de uma outra geração, 20 anos depois. Depois que o Berimbau tava pronto, foram chegando o Bituca, o Wagner, o Paulo Braga, o pessoal do interior, e outros. E eles ficaram sabendo que tava bom e foram chegando em BH, aí o movimento foi engrossando. Em 1966 o Milton foi pra São Paulo e conheceu o Agostinho dos Santos que dava uma força pra ele, o Wagner veio pro Rio e começou a dispersar o povo.

Em 69, houve um Festival de MPB em BH, na Secretaria de Saúde e deste festival participaram, entre outros, o Lô Borges e o Beto Guedes, com a música *Equatorial*, o Túlio Mourão com a música *Refractus*, o Tavinho Moura participou e foi comigo, o Toninho Horta participou. O Milton não porque ele já tinha uma outra parceria, a Joyce do Rio foi lá participar, o Eduardo Conde participou. O primeiro lugar ficou com a música *Como vai minha aldeia*, com letra do Márcio Borges, música do Tavinho, e o Marilton cantou e eu fui como arranjador. Nós ganhamos um prêmio. Eu lembro do Lô e do Beto com 16 anos no palco, o Bituca na platéia, e foi daí que surgiu a ligação do Milton com a família dos Borges. O Bituca ficava com a meninada, o Telo, o Nico, a Solange, a garotada de 13, 14 anos. O Nelson Ângelo que era bem novo, ocasionalmente Toninho Horta. O Fernando Brant não freqüentava, ele ainda não fazia muita coisa com o Milton, eu nunca ia, tinha o Márcio.

Um dia o Hermeto Pascoal me chamou pra tocar com ele, ficou sabendo que eu tocava bem. Em 73 eu tocava com o Hermeto, às vezes não tinha público em vários lugares de São Paulo, e aí eu voltei pra BH desgostoso com essa história de música de vanguarda, eu tava a fim de fazer um trabalho mais artístico. Um dia o Bituca apareceu lá em casa e eu tava tocando, a gente já se conhecia, eu já tinha participado do *Clube da Esquina I*, e o Milton disse que queria juntar o pessoal no Rio, só a nossa turma, porque as coisas não estavam bem. Ele tava querendo

chamar o Wagner, o Paulo Braga, o Toninho, o Robertinho Silva, o Novelli, para gravar o disco *Minas.*

Outro agregado era o Geraldo Azevedo, a Beth Carvalho. Formou-se o Som Imaginário e um dos melhores eventos, a gravação do disco *Milagre dos Peixes ao Vivo* foi uma das coisas mais importantes de que eu participei, no Teatro Municipal de São Paulo e Teatro João Caetano no Rio.

Essa formação: Luis Alves, Wagner Tiso , Toninho, eu e o Robertinho Silva, era para o disco Milagre dos Peixes. A outra formação para o disco *Minas* era Wagner Tiso, eu, Novelli, Paulo Braga, Jamil Joannes, baixista e o Toninho Horta.

O Som Imaginário teve várias formações e três discos, as pessoas mudavam muito, o Zé Rodrix era a própria alma do Som Imaginário. Em 72, 73 o Rio era muito efervescente, o Rio foi capital do Brasil durante duzentos anos. O Rio era capital cultural do Brasil naquela época e a nossa turma de mineiros que chegou fez um reduto, mais os agregados, e era muita gente. Aquele movimento que tinha em BH, também tinha aqui e por tudo isso que estou falando passa o **Clube da Esquina**, que na verdade o **Clube da Esquina** é o Bituca, o Lô, o Beto, o Márcio. O que começou foi isso aí, só que a gente tava sempre junto, esse povo ia muito à minha casa, eu ia muito à casa do Marilton. Tudo muito família. E no meio disso o Bituca, ele falava muito, hoje ele não fala tanto, acho que por causa do próprio sucesso. A gente achava que ia mudar o mundo e de certa forma mudou.

E quando eu comecei a viajar pro exterior, aqueles caras que a gente idolatrava, nós descobrimos que eles também nos idolatravam. Fizemos uma turnê pelos Estados Unidos, com a Flora Purim e o Airto Moreira, e todo mundo conhecia a gente. Lá eu descobri a força da música brasileira, principalmente a música mineira.

Trabalhos como o seu muita gente já fez porque não é só da esfera musical, mas muito da esfera social. Mas nós só fomos descobrir isso anos depois. Em BH a gente era muito discriminado, perseguido, porque para eles a gente era muito louco. Porque a turma normal era a turma do Ponto dos Músicos, e o povo que

tocava em baile olhava muito estranho pra gente, achava a gente muito doido, muito mal arrumado. Mas foi dali que saiu muita coisa.

O Aécio Flávio tem uma foto do Festival de Música Mineira onde tem todo mundo, umas 50 pessoas.

Cybelle: Eu queria falar um pouco da musicalidade, uma das coisas que eu pesquiso. Quais os procedimentos conceituais, criativos e estéticos presentes na nova musicalidade, que caracterizam essa nova sonoridade que o **Clube da Esquina** trouxe, que como você já disse, vem vindo desde os primórdios do **Clube da Esquina**. Porque eu vejo, e outras pessoas também pensam isso, houve a Tropicália e depois vocês trouxeram uma outra sonoridade com o **Clube da Esquina.**

Nivaldo: A Tropicália é um movimento mais social do que musical, mesmo porque os baianos são muito alegres, eles pretendem as coisas e vão buscar, você vê hoje, eles estão sempre na vanguarda. Seria mais ou menos como falar de Jorge Amado e Guimarães Rosa, cada um no seu universo, nas devidas proporções.

Em Minas Gerais tem uma tradição musical muito forte porque Portugal - e Minas foi muito colonizada por ingleses - assim como o Brasil é dependente dos Estados Unidos, Portugal era dependente da Inglaterra. Era a Inglaterra que extraía o ouro, Portugal era o dono, mas como devia muito para a Inglaterra, as minas de ouro como a de Morro Velho, tinham nome inglês. Eles influenciaram muito a cultura mineira. A cultura medieval inglesa tá presente em Minas Gerais o tempo todo. A maioria dos compositores mineiros tem muito da cultura medieval inglesa, as pessoas pouco se dão conta disso.

Por outro lado tinha Portugal, e tudo que tinha de melhor em Portugal na corte, veio para cá, para Minas Gerais. Na época a igreja é que detinha o poder e as coisas todas, e a igreja investiu pesado em Ouro Preto e região e trouxe o que tinha de melhor em música, teatro, literatura. Os compositores barrocos mineiros

têm um material enorme, do barroco europeu mas com característica mineiras. Então a cultura brasileira da música vem daí.

O nosso movimento vem daí, é o resultado de séculos e séculos de transformações, a harmonia da música mineira é muito mais rica, é uma harmonia diferente, vem da música erudita, e não só das influências portuguesas, mas da música inglesa também, que é muito rica. A música medieval inglesa é muito rica e a música mineira tem muito a ver. Tem um livro do Guimarães Rosa que ilustra bem isso, chamado "Minas Patriazinha", que fala isso que eu tô te falando. Mineiro é parecido com o inglês, e isso se refletia nas artes, é por isso que a harmonia, a melodia da música mineira é muito rica e muito peculiar, o mineiro sempre ficou isolado do resto do mundo no alto das montanhas. Por exemplo, tudo que veio pro Brasil, veio pro Rio primeiro, Bahia, Nordeste. São Paulo é o lugar que tem menos raiz brasileira porque tem tanta mistura que não formou uma cultura própria. Minas ficou lá, com pouquíssimas influências, o que tinha veio de lá de trás, do Brasil colônia, Portugal, Inglaterra, África, foi se desenvolvendo sozinha, e a cultura indígena mineira também não é muito forte não, nos traços. E os escritores mineiros são muito ricos.

O meu último disco fala disso, da minha infância que passei um pouco em Ouro Preto, e dos resgates, que é o resultado de tudo isso, mas sem pesquisar, só o que eu sinto mesmo. Em Minas sempre teve muita Folia de Reis e Congada. A Congada veio da África direto e até hoje existe. A Folia de Reis é uma coisa árabe da época de Jesus Cristo, que foi recriado na Itália Medieval, depois foi para a península Ibérica e através do ciclo do ouro veio direto para Minas Gerais.

A música do Milton veio impregnada disso, de música negra, e juntou com a música européia da mais alta qualidade que vinha através da Corte Portuguesa. E tinha festival de música em Ouro Preto. Teve uma época em que Ouro Preto era a cidade mais importante da América Latina, em 1735 aproximadamente, porque a Corte Portuguesa ficava aqui e isso enriqueceu. Assim como hoje o Brasil tá tão pobre, o golpe militar cortou as cabeças das pessoas inteligentes, nós vivemos o resultado hoje. Naquela época a gente vivia o resultado das coisas boas que foram

plantadas antes. Por isso você pega os compositores mineiros e tem uma coisa que não tem muito a ver com nada, e causa um estranhamento porque é muito diferente, e você sabe que a música do **Clube da Esquina** vai ser redescoberta no século que vem, agora não é hora, o Brasil ficou brega.

Cybelle: E dentro do seu trabalho de composição como é que você vê o tratamento da harmonia ?

Nivaldo: Meus pais são músicos, e tinha sarau todo dia e as pessoas se encontravam pra conversar e eu cresci. E no bairro Nova Suíça, onde a gente morava era o paraíso das Congadas e Folias de Reis, e eu vivi no meio disso.

Paralelamente, Belo Horizonte é um lugar onde há mais de 50 missões jesuíticas. Tem missão holandesa, alemã, etc, então a música religiosa estava muito presente. Minas Gerais é muito misteriosa, parece com a Inglaterra, que é um lugar com um mistério muito grande, uma coisa estranha que dá até medo e Minas Gerais na minha infância era assim direto, aquela atmosfera velada de tristeza, de música religiosa no ar, às seis horas da tarde tocavam os sinos. A Semana Santa era uma semana inteira de meditação, e eu ficava olhando aquilo tudo e eu era garoto e questionava aquilo, achava estranho.

Eu convivi com isso e na minha composição isso tá presente o tempo todo, nesse meu disco *Arredores* é isso, só que inconsciente. Outro dia tava falando com o Bituca "pois é, lá no interior, se aqui em BH é assim, imagina lá no interior, dá vontade de morrer". Era alegre e triste, tinha as festas da igreja, as quermesses, era alegre, mas o padre mandava e era triste. Minas lá nas montanhas, quando eu cheguei no Rio de Janeiro achei "que estranho, que povo alegre, mas porque tanta alegria", aí eu vi o mar e falei "ah, aqui tem o horizonte", na montanha é diferente, a gente ia pra Ouro Preto o dia que tava chovendo, era triste.

Cybelle: Mas me fala mais sobre o Quarteto Berimbau.

Nivaldo: Existia o Berimbau Trio que era aquele com Paulinho Braga, Wagner e Milton, no bar Berimbau, e aí virou quarteto comigo. O Quarteto Berimbau na minha opinião era a coisa mais contemporânea que existia no Brasil naquela época, e era tudo composição nossa. Tem um disco chamado *Expansão*, gravado quando a gente veio pro Festival do Rio, a gente gravou esse disco, o Milton cantou *Canção do Sal.*

Depois do Som Imaginário, que quem inventou foi o Bituca, mas depois eu falei com o Wagner, vamos fazer o Som Imaginário, um grupo instrumental, o Bituca já tava com outra turma, Lô, Beto, aquela rapaziada. Chamamos - eu, o Wagner, o Toninho Horta, que eram os que compunham - chamamos o Paulinho Braga, o Jamil Joannes, só mineiros. E o concerto inaugural foi numa Faculdade na Rua Augusta e o Serginho Groissman, estudante na época, foi quem organizou e fizemos uma turnê no Brasil inteiro com esse show em 76, depois que a gente gravou com o *Milagre dos Peixes.* Na verdade, em nenhum desses eventos tinha-se a pretensão de se fazer um movimento. Tudo foi acontecendo naturalmente.

Quando apareceu os Beatles, já existia o Berimbau. Por volta de 66, era a febre de Beatles, mas nós achávamos que o nosso movimento não tava tão diferente disso não. Os Beatles eram bons pra caramba, as composições, mas em termos de harmonia não. Eles influenciaram muito o Lô e o Beto, mas nós eles não influenciaram porque a gente já tinha identidade própria, nós achávamos que os Beatles eram uma renovação, mas do ponto de vista social, o jeito de vestir, o comportamento, mas nós ficávamos assustados porque nós vínhamos do jazz, da música erudita, e quando eles começaram a fazer coisas com o George Martin, com as orquestrações aí eles ficaram muito melhores, tinha mais a ver com a gente.

Cybelle: Você acha que o Som Imaginário influenciou outros que vieram depois? Quem, por exemplo?

Nivaldo: Com certeza. Na verdade ele começou em 69, a Tropicália veio em 67, pós golpe militar. O comportamento do Som Imaginário, a idéia era vestir

de general, eu não participei dessa época não. Eles eram anarquistas, performáticos, o Fredera era a cabeça do grupo, ele era professor de filosofia na época, muito inteligente e acabou de escrever um livro sobre música instrumental, e o discurso era com ele, e tinha apresentações em que ele falava antes tudo meio contra o regime militar, porque não se podia falar nada, e por incrível que pareça todo o nosso trabalho coincidiu com a pior época brasileira do AI-5. Na verdade a gente era resistência ferrada, muitos dos nossos amigos desapareceram. Em BH então, nem se fala. Então com certeza tá intrínseco no nosso trabalho a resistência ao regime militar, que nós éramos tudo que eles não queriam. Em BH tinha um jornal chamado Binômio e hoje os caras do jornal são professores universitários no Chile e na Suécia, mas a maioria foi embora e esse povo faz falta aqui. O Golpe Militar foi assim: é igual você chegar num lugar e pegar as melhores frutas, fisicos, químicos, poetas, artistas, escritores, professores universitários, esse povo todo foi embora, e ficamos nós, como resistência, porque a música é uma coisa muito mais subjetiva, e eles não tinham capacidade de entender a nossa revolta, que é mais sutil, menos verbal. E o nosso trabalho é resistência até hoje porque o Brasil ainda continua mais ou menos como o regime, os governadores biônicos da época continuam no poder.

Mas voltando ao assunto sobre a influência do Som Imaginário, eles influenciaram todo mundo que veio depois, se bem que pra mim o grande movimento musical brasileiro é a Bossa Nova, pelo tamanho. O Clube da Esquina é importante do ponto de vista principalmente musical, o Clube da Esquina é um movimento de música cantada e instrumental também, mas o único cantor da época era o Bituca. Era o único que cantava no Berimbau, ele já era naquela época um excelente cantor, mas a Bossa Nova foi mais importante porque foi maior e ela mudou a estética da música no mundo inteiro, inclusive no jazz. Eu vi numa enciclopédia "o jazz antes e depois da Bossa Nova". A Bossa Nova virou a música americana também, a Bossa Nova é mais digerível, mais suave, de apelo mais popular, com letras mais simples, mas inovadora. O Clube da Esquina é muito mais profundo, complexo e por isso mesmo mais desconhecido, só tava no meio

dos músicos, os artistas engajados nesse movimento, e quem são esses músicos - os músicos da música erudita, de jazz, escritores e outros artistas que são ligados à música - aí eles sabem que isso tudo é muito mais profundo.

Cybelle: Então se pode dizer que o **Clube da Esquina** foi uma segunda renovação na música popular brasileira?

Nivaldo: Pra falar a verdade eu acho que o **Clube da Esquina** foi a maior de todas as revoluções da música brasileira, foi muito mais profundo, mais verdadeiro, agora a Bossa Nova foi um super marco, foi maior em quantidade e maior em apelo popular. O Milton não é um cantor popular - até é - porque ele é um grande cantor, mas o trabalho dele de compositor, na minha opinião é um dos grandes artistas desse século, junto a nomes como Picasso, Dali, John Coltrane. Era diferente.

Por exemplo, o Strauss, aquele das valsas é muito conhecido, mas o Ravel é muito menos conhecido porque é muito mais profundo. Agora, é inevitável que a Bossa Nova projetou o país pro mundo, e é o único país no mundo que tem um volume de trabalho semelhante ao dos Estados Unidos. E os Estados Unidos só são melhores que o Brasil porque eles são muito mais organizados, sérios, no sentido de como apresentar as coisas. O Brasil, tirando os Estados Unidos, é o único país que tem a música popular mais rica e mais variada no mundo. Neste contexto o **Clube da Esquina**, na minha opinião, é a coisa que foi mais longe, mais profundamente, portanto não tão conhecido do grande público.

ENTREVISTA COM RONALDO BASTOS

RIO DE JANEIRO
09/07/98

Cybelle: em primeiro lugar, eu gostaria de saber como é que você se vê, como letrista ou como um poeta?

Ronaldo: eu não sou nem letrista nem poeta, sou um compositor popular. Embora eu ache que todo mundo tem um pouco de poeta - todo mundo tem um pouco do sentimento poético - poeta são as pessoas que se dedicam à arte, à atividade literária da poesia. Eu sou um leitor, um interessado, mas considero isso até um nível superior da atividade artística e acho que não só cheguei a esse nível como também não tenho a pretensão de publicar livros, de lidar com a língua dessa maneira. Por outro lado, letrista é uma coisa que eu acho que fica aquém da forma como eu trabalho. Eu usava antigamente muito aqueles livros de desenho de letras, gosto muito de artes gráficas, e a coisa de fazer desenhos de letras eu acho que é a atividade que mais se equivale a escrever letras de música. Exatamente, desenhar uma letra, é mais ou menos isso pra mim, esse termo letrista, é como se você colocasse palavras nas músicas de uma forma totalmente artificial e a minha maneira de trabalhar, que considero correta, é você ter uma visão musical da canção. Eu sou um autodidata de canção popular e fazer letra de música é a minha maneira de ser músico, quer dizer, eu não sou um músico executante, não conheço música, sou bastante desafinado, desentoado. E isso eu percebi depois, porque o meu primeiro impulso em vir a colocar palavras em melodias é porque eu achava que ia ser cantor quando era menino, porque eu gostava muito de cantar e ainda gosto, embora seja um péssimo cantor e não canto publicamente. Então a minha maneira de trabalhar é cantando as melodias e descobrindo as palavras que estão inseridas nessa melodias e 90% dos casos das minhas músicas são canções que eu fiz a partir de melodias já existentes, em que eu vou descobrindo as palavras

cantando as melodias. Então nesse sentido, colocar palavras em música é a minha maneira de ser músico, eu acho que letrista é pouco e por causa disso então não sou nem poeta nem letrista , sou compositor popular.

Cybelle: tanto quanto o compositor da música, o músico.

Ronaldo: acho que é uma coisa só e que mais tarde eu fui descobrindo aos poucos, essa maneira de você ser escritor de canções. Acho que você é tão escritor de canções quanto o músico que faz a melodia. Eu gosto de trabalhar com parceiros, eu não coloco palavra na música de uma pessoa que não sente as palavras que eu estou dizendo e a pessoa também não está impedida de colocar as próprias palavras, nem de a gente procurar juntos as palavras. Este último trabalho que fiz com o Celso Fonseca a gente tem muito a coisa de fazer juntos as músicas, e embora ele faça as melodias prontas, eu geralmente não ajeito uma melodia em função de uma letra, eu não falo "olha vê se dá essa palavra porque ela é legal" não faço isso. Apesar de ser uma coisa confortável embora descaracterize a melodia, quando você está trabalhando junto, num caso raro é até possível de isso acontecer.

Cybelle: voltando um pouco ao passado: a questão Tropicália e **Clube da Esquina**. Eu queria saber se a Tropicália teve alguma influência para o **Clube da** Esquina, ele foi influenciado pela Tropicália?

Ronaldo: ao mesmo tempo em que tudo tava acontecendo, a Tropicália e o **Clube da Esquina** são coisas, movimentos que aconteceram no país na mesma época e com pessoas da mesma idade e todas elas estando num período de uma forte transformação do mundo, talvez o período mais identificado com a transformação que existiu nesse final de século. Nesse sentido, estas experiências foram vividas por todas essas pessoas, e eu acho que existe uma tendência - não das pessoas da Tropicália - mas por parte das pessoas que idealizam a Tropicália,

que contextualizam a Tropicália, que colocam isso dentro da história cultural, de se atribuir à ela quase o único fator transformador. E isso não é minha posição em relação à Tropicália, isto é, em termos da vida como ela acontece fora dos livros. Quando eu era garoto, tive muito contato com o Torquato Neto no início da minha carreira. O Caetano Veloso falou recentemente uma coisa sobre mim no jornal: que ele me conheceu antes do Milton Nascimento, ele me conheceu antes de eu conhecer o Milton Nascimento. Antes de eu conhecer o Bituca eu já tinha conhecido o Caetano, o Torquato, porque na realidade nós éramos pessoas jovens e as pessoas se conheciam, todo mundo virava amigo. Agora a Tropicália, como formulação, ela é um ano, dois anos, três anos anterior, e então tudo aquilo que a gente estava praticando - o próprio Caetano fala isso no programa do Jô Soares, que ele insistiu muito nessa questão de "vocês fizeram a revolução, vocês fizeram a revolução da música", e o Caetano falou "não, a revolução da música foi feita pelo pessoal de Minas, pelo pessoal do Clube da Esquina, na verdade a gente fez o movimento". Quer dizer, eu acho a Tropicália um movimento muito mais do ponto de vista da superestrutura ideológica, cultural, de teorizar e colocar certos comportamentos que eram comportamentos que até a gente tinha que eram libertários, mas que a gente não formulou, e a Tropicália formulou esses comportamentos. E por ela ter formulado, isso publicamente ajudou a gente, mas não significa que a gente não formulasse comportamentos, como por exemplo, o impasse entre a esquerda e a direita e transformações. Num país de ditadura, onde você não era de direita, mas a esquerda era muito careta e você tava percebendo, isso tudo não foi uma descoberta do Caetano sozinho e nem ele nunca falou que fez isso sozinho. A mídia fez isso, e eu escrevi recentemente um artigo chamado "Os Beatles eram Rolling Stones" onde eu falo que a mídia nunca perdoou o Clube da Esquina pelo fato de sempre ter ignorado a mídia. O Clube teve outro comportamento, era chamado de os Beatles brasileiros e realmente a gente se comportava como os Beatles brasileiros, enquanto a gente batalhava a vida como qualquer outra pessoa, vivia a vida como qualquer jovem, a gente se comportava como a gente julgava que a gente era. Ou seja, uma coisa muito importante dentro

dessa transformação, por uma questão de temperamento e uma característica própria do movimento, a gente simplesmente ignorou a mídia e não tinha aquela coisa da Tropicália de lidar com a mídia. Embora eu não ache que isso seja um defeito da Tropicália. Mas aquela coisa que o Caetano fazia, que era ir jantar com o jornalista chato e comia a rosa do arranjo de flores do restaurante para chocar, como uma performance. A gente nem jantava com o jornalista. Não passava por aí - e essa coisa se cristalizou de uma certa maneira - muitas pessoas começaram nos anos 80 a tratar o Clube como um fenômeno de bicho grilo, na realidade eram os jornalistas, era o público adolescente que lotava os shows do Beto Guedes. Aí de repente teve uma exigência de ser moderno, essa coisa yuppie, que eu chamo "dark de boutique". De repente o **Clube da Esquina** virou um bicho grilo e esse é um lado da história. Essa não é a única interpretação e então até hoje quando o Clube faz 25 anos, por exemplo, o Tárik de Souza no Jornal do Brasil escreve : "Os Sgt. Peppers da música mineira . . .". Isso é uma coisa altamente pejorativa, preconceituosa daquilo que pra mim foi o movimento mais universalista, talvez junto da Bossa Nova, talvez mais do que o Tropicalismo porque mexeu em questões muito mais universais da música e da poesia. Então você vai ter que dizer que o Lupicínio Rodrigues foi o compositor gaúcho, que o Tropicalismo foi o movimento baiano. Porque quando o Clube faz 25 anos não dizem "olha, esse disco foi o transformador da indústria fonográfica", por exemplo. As coisas que vieram depois como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, tem muito mais a ver com o comportamento do Clube do que com o comportamento do Tropicalismo. Quer dizer, tudo agora é o Tropicalismo, é o novo ... quando as coisas não são assim, as transformações ao nível da indústria, da produção de disco, de tudo que envolve isso, dos grandes shows, eventos como shows pra multidões, o início da organização dessa coisa que virou depois, tudo isso tem muito mais a ver com este tipo de comportamento. Então existe essa coisa no meio que não é criada nem pelas pessoas do Tropicalismo nem pelas pessoas do **Clube da Esquina**, parece que cada vez que se fala isso, como o Fernando Brant disse: "não, mas o pessoal do Tropicalismo tinha muito mais poder de marketing", parece que você está se

queixando, quando na verdade a gente nem tava ligando. Criou-se uma coisa no meio, parece que o Clube da Esquina era um bando de caretas e que o Tropicalismo mudou tudo, mudou a vida. A primeira música do Milton que foi gravada pela Elis, foi porque o Gilberto Gil, que naquela época era um pouco conselheiro dela naquele disco, trouxe .

Por outro lado acho que o Clube cometeu vários erros nesse sentido, e é por isso que durante algum tempo eu fiquei isoladamente combatendo essas coisas, combatendo porque eu me incluo no Clube da Esquina, mas eu não vejo a minha vida como sendo o Clube da Esquina. Por exemplo, eu falo nesse artigo que quando o Clube da Esquina apareceu, o Milton era muito diferente da MPB da época, embora o Milton seja um artista da geração do Caetano, do Edu Lobo, do Dory Caymmi, do Francis Hime, mas com outros elementos, com a ligação com a gente que era um pouco mais novo. Veio o Lô, veio o Beto, mas teve um setor universitário da música brasileira, o Movimento Artístico Universitário (MAU) que envolvia o Gonzaguinha, Ivan Lins , Aldir Blanc, e o Caetano falou isso na época, que era o pessoal que veio na aba. Ele disse "não, o pessoal de Minas é bacana, mas aquele negócio que veio na aba do chapéu . . .". Na realidade, a gente via um pouco mas só que a gente era rock'n roll demais e não combatia a nível da imprensa. Na realidade a gente via isso um pouco como uma coisa muito rançosa, muito universitária e colocou o Clube, o Milton, como porta estandarte de uma coisa que a gente não era, em oposição ao Tropicalismo. Então parecia que o Milton era o centro daquilo que vinha com o Som Livre Exportação, MAU, quando a gente não era, não tinha nada a ver com isso, não tinha e não tem. Nós não éramos o aspecto renovado da caretice da música brasileira, da caretice universitária e de certa maneira ficou sendo assim. Veio o Caetano e disse bem "na aba do chapéu", e que não era, a gente não era careta, a gente não tinha esse ranço, não tinha essa coisa meio política cor-de-rosa. A gente foi político na época em que era perigoso ser político. O Clube ficou sendo associado, e eu até falei isso da carreira do Milton, de pra onde foi a carreira do Milton depois da ligação dele com a Nova República. Era uma coisa que não interessava ao comportamento inicial

do **Clube da Esquina**, não tem nada a ver, participar da campanha do Hélio Garcia - todos os discos dessa época são maravilhosos porque são do Milton, mas eu achava chato, foi uma coisa bem dos anos 80.

Cybelle: durante a minha pesquisa bibliográfica, percebi que todos os livros que eu lia sobre MPB paravam na Tropicália e geralmente havia um salto para o rock dos anos 80. Quando há alguma coisa sobre o **Clube da Esquina** é só uma página falando do Milton, mas não exatamente do Clube da Esquina.

Ronaldo: quando eu fiz o disco *Cais*, a coisa menos importante era o fato de ter sido um disco anterior aos songbooks, à moda dos songbooks, que não fui eu que inventei, porque tinha acabado de acontecer um disco do João do Vale produzido pelo Chico Buarque, mas existiam coisas importantes. Por exemplo, o fato de nos anos 80 eu não estar conseguindo produzir mais discos, porque eu sou um produtor conceitual - hoje em dia tenho o meu próprio selo - mas não sou um engenheiro de som nem um músico que produz, então o meu negócio é produzir uma obra de arte, e a visão da música brasileira era produzir grupos, e isso era incompatível pra mim, porque a música popular brasileira era a minha casa, eu faço o que eu quero com ela e sempre foi assim. E há um compositor independente de **Clube da Esquina** que se chama Ronaldo Bastos. E seja maravilhoso ou mediano, esse compositor existe, então a gente vê que não só o **Clube da Esquina** não existe, como eu não existo. Aí eu faço um disco com 10 músicas com vários intérpretes e apesar de eu não existir, o Tom Jobim gravou minha música, o Chico cantou minha música.

Então o **Clube da Esquina** não existe e eu muito menos, e quando eu existo é como o cara do **Clube da Esquina**. Ou então segundo alguns críticos maldosos que se referem a mim porque nos anos 80 flertei com a música brega, com *Chuva de Prata*, o que pra mim não significa nada, porque essas são pessoas que aceitam viagens de gravadora, dinheiro para escrever releases. Porque todas as vezes que você acerta ninguém diz nada e eu fiz uma evolução natural de uma pessoa que

sempre viveu do seu trabalho, que nunca teve um emprego numa agência de publicidade, vivi de uma coisa impossível de se viver, ajudei a criar uma profissão. E descobri também que nos anos 70, uma coisa que era totalmente autobiográfica, você achava que a humanidade estava esperando por aquela canção e que se você mudasse no decorrer de um mês levava muito tempo pra fazer uma outra canção. Você pode escrever uma canção com o sentimento de que escreve-la é importante pra humanidade, mas nem sempre a humanidade está esperando uma canção. Você pode escrever canções sem ser autobiográfico, e eu comecei a ver que os clássicos da música americana diziam assim, "sou uma mulher japonesa na beira do porto esperando um marinheiro americano", e os caras escreviam canções maravilhosas. Mas no Brasil as pessoas diziam assim, eu não sou japonesa, não sou mulher, e então não escrevia. E eu já tinha escrito aquelas canções do tempo como "Nada será como antes", "Fé cega , faca amolada", aí eu falei assim : "eu quero ter a liberdade de escrever canções e eu faço isso bem, eu pego essa música mais popular e sempre consigo colocar um elemento que ela não tinha". Um crítico falou que "Chuva de Prata é uma confirmação das teorias brega chique do Eduardo Dusek", eu mandei dizer pessoalmente "olha eu não consigo compreender o que são essas teorias brega chique porque eu sou só chique, sou chique o tempo inteiro".

Eu não quero ser policiado, porque quero ter a liberdade de fazer uma música com o Wisnik que não vai tocar no rádio e também fazer música comercial pra tocar no rádio. Uma vez um jornalista, quando eu lancei o disco Cais, me perguntou "o que era o Cais pra você", esperando que eu fosse dar uma resposta bicho grilo do tipo "ah, o cais pra mim é um lugar que se projeta no infinito", e eu falei que o Cais é uma boate em São Paulo onde vou dançar com o Cazuza.

Cybelle: Em nenhum livro sobre música popular brasileira o Clube da Esquina é citado como um marco. Eu o vejo como revolucionário, porque ele propõe uma nova musicalidade e uma nova forma poética. Agora uma outra questão é: a Tropicália foi vanguarda porque teve um projeto e o Clube da

Esquina foi pós vanguarda e não se pode dizer que foi um movimento? Não teve um projeto, assim como a Bossa Nova que surgiu espontaneamente. Esse conceito está certo?

Ronaldo: o que eu acho é que o Clube da Esquina tem internamente muitas características e se move por uma outra maneira de dizer as coisas. Esse projeto nunca foi formulado, nunca teve um ideólogo, nem um manifesto do ponto de vista da exposição, de se mostrar. O responsável pelo início do Tropicalismo foi muito mais o Torquato Neto do que o Caetano e o Giberto Gil. O Torquato tinha numa coluna do jornal uma presença, não só em relação ao Tropicalismo, mas à música. Agora muito do que aconteceu, especialmente quando as pessoas viajaram para fora do Brasil, para o exílio, muito dessas vanguardas, de todas as confluências da política e das transformações foi feita através das atividades do Clube da Esquina. Então por um lado eu concordo, mas acho que o Clube em vários momentos formulou a necessidade, teria sido impossível fazer um disco como o Clube da Esquina sem a formulação de se fazer um grande disco de maneira diferente. Mas o disco *Clube da Esquina* veio de várias coisas diferentes, a gente queria fazer uma ópera rock. Tinha várias vertentes, era a época em que o Tommy (do grupo The Who) estava acontecendo. Aí um tinha uma história que começava com uma árvore de uma história indígena, eu tinha uma história de amor já mais londrina, porque tinha viajado, então tinha várias histórias dentro do *Clube da Esquina* que aconteceram e que se fundiram. Na verdade na feitura daquele disco houve um projeto de se fazer uma coisa diferente, é claro que essa história do *Clube da Esquina* pelas características das pessoas, é um disco que está diluído, mas tem uma estrutura. Quando você vê um disco como o *Minas*, é um disco tecido como se tece uma tapeçaria, não é um disco que você pega as faixas e junta. Eu fui o produtor, assim como o disco *Geraes,* que é um parente do *Clube da Esquina* mas é como uma colcha de retalhos, já é um outro tipo de padronagem, mas são dois discos tecidos.

Portanto, o acaso dentro do *Clube da Esquina* não era tão acaso assim, embora não tivesse uma formulação, não se tinha a pretensão de fazer um movimento, do mesmo modo como o Tropicalismo também não foi assim tão planejado. Eu acho que os baianos têm uma outra maneira de se comportar, talvez tivesse um pouco mais de formulação, de troca com as pessoas que estavam em volta, mas acho que o acaso também desempenhou um papel muito grande por trás de uma organização empresarial com o Guilherme. A gente era muito anárquico para ter um empresário, foi um outro tipo de história.

Conversando com o Marcinho Borges e com o Fernando Brant, lembramos que muitas coisas que o Caetano descobre naquele livro (Verdade Tropical), certas coisas que ele disse que leu, nós já sabíamos em 63, e até a descoberta do João Gilberto é uma coisa de que eu lembro, o impacto do João Gilberto sobre mim foi o mesmo sobre o Caetano, então parece que o João Gilberto de um modo exterior só influenciou os Tropicalistas, parece que foi uma descoberta do Caetano e isso é um absurdo.

Isso tudo é colocado de tal maneira, como por exemplo num programa da Rede Globo sobre a Tropicália com um texto do Pedro Bial, fazendo parecer que tinha acontecido uma revolução no Brasil e nós não vimos. O Tropicalismo mudou tudo, acabou com a ditadura, acabou com o sistema de classes, fez a reforma agrária, mudou a política cultural, democratizou a cultura e o Caetano e o Gil estavam ali endossando isso e o programa era péssimo, com a Daniela Mercury assassinando *Alegria , Alegria*. Mas quanto tempo durou o Tropicalismo? Durou dois anos no máximo.

Cybelle: inclusive percebo que vocês tiveram uma participação muito mais importante, porque o pessoal da Tropicália foi embora do Brasil, e vocês ficaram aqui. Eu vejo um papel de resistência muito grande porque foram vocês que ficaram aqui produzindo quando todo mundo foi embora.

Ronaldo: de resistência e de produção. Por exemplo, os shows e as gravações naquela época eram muito diferentes de hoje, porque a gravação dos discos desde o *Clube da Esquina* até o *Clube da Esquina II* duravam meses, e o programa das pessoas era ir ao estúdio gravar, e ir ao estúdio também era o programa de dezenas de outras pessoas que não tinham nada a ver com o disco, então era ali que se formulavam coisas. Durante cinco meses o Milton fez um show no Teatro Opinião e o programa no Rio de Janeiro todas as noites era ir ao Teatro Opinião, o que não quer dizer nada mais importante do que a pessoa estar no exterior. Mas pra isso ter acontecido durante tanto tempo, uma resistência tão grande de várias coisas que confluíram e promoveram não só uma transformação cultural como uma transformação política, não é possível que seja um movimento fantasma. Quer dizer, os mineiros conseguiram o prodígio de existir sem nunca ter existido, ou de nunca ter existido tendo existido um dia.

Cybelle: nos discos *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina II* têm algumas letras compostas por você em que são metaforizadas as questões políticas, dentro da resistência contida nas letras de canções?

Ronaldo: Tem. Eu acho que na época tudo tinha um pouco disso. Aos 15, 16 anos o problema era entrar no Partido Comunista ou não, depois aos 17 o problema era sair. Então tudo de certa maneira era político embora não fosse só político, em questões como a saída da adolescência, uma questão existencialista, as pessoas leram muito mais Sartre e eu não tinha lido nada de Marx. Então acho que existiam essas metáforas políticas, principalmente em *Um gosto de sol* e *Nada será como antes* com "*resistindo na boca da noite um gosto de sol*". Agora *Um gosto de sol* não é uma música política, ela é muito mais existencial do que política. Mais política é *Nada será como antes* que tem dois conteúdos, tem um conteúdo político, mas tem uma discussão de um artigo que eu li nessas revistas universitárias da época, que eu devia estar nas ocupações da Faculdade de Filosofia da Maria Antonia e tinha uma intelectual discutindo a questão do amanhã na música

brasileira, então, ao mesmo tempo que é uma questão política, antes de ser uma canção política ela é uma questão sobre a forma da canção, uma reflexão sobre a canção e sobre o amanhã na canção. Assim como em *Fé cega , faca amolada* que é uma seqüência de *Nada será como antes* num outro momento e leva essa discussão sobre a questão do amanhã. Porque nessa época era tudo assim, "o amanhã que virá, o dia que vai chegar " e esse artigo era sobre isso, então "Nada será como antes" formula isso e *Fé cega , faca amolada* radicaliza essa postura existencial.

Agora *Nuvem Cigana* é uma canção menos política que essas canções porque é muito mais uma canção do pé na estrada, mais política no sentido da transformação, mais Woodstock, muito uma coisa que a gente vivencia, mas não é como *Nada será como antes.*

Cybelle: *Nada será como antes* tem uma relação com a ditadura mesmo, a outra é uma questão política do ser humano. Eu vejo muitas questões poéticas em *Nuvem Cigana.*

Ronaldo: Em *Nuvem Cigana* tem uma frase que passa meio desapercebida, que fala "*se você deixar o sol bater nos seus cabelos verdes*" e que não tem a ver com essa ligação que fazem do **Clube da Esquina** com o bicho grilo, onde se achava que cabelos verdes tem a ver com a relva. Não é isso, cabelos verdes é pessoa de cabelos verdes mesmo, eu estava falando da possibilidade de você pintar o cabelo de verde, eu não estou falando da imagem de uma mata, o sol brilhando, eu tô falando de uma pessoa que eu imagino de cabelos verdes.

Cybelle: inclusive isso é uma licença poética sua.

Ronaldo: como na canção *Pablo,* com "*como um trator é vermelho, incêndio nos cabelos*". *Cais* é uma música política na mesma medida mas *Cais* é muito mais uma música existencial, feita a partir de *Saveiros,* uma música do Dory Caymmi e Nelson Motta, no festival da canção com a Nana Caymmi, e *Cais* é uma

música feita prá Nana Caymmi. Mas *Cais* é muito mais uma música em que estou traduzindo não só a minha alma, mas traduzindo também um pouco da alma do Bituca, do sentimento dele, do que política , eu não pensei em política .

Cravo e Canela não tem nada a ver com política, é uma canção que a gente fez pra Dina Sfat sobre o cacau, sobre o filme do Ruy Guerra, onde eu era assistente de direção do Ruy Guerra, e eu e o Bituca estávamos na Bahia, então foi uma inspiração .

Trem Azul também não tem muito, essa música foi muita engraçada porque o que teve de gente batendo na minha porta que tinha pirado porque tomou ácido por causa do trem azul. E eu era muito beatlemaníaco e eu sei muito daqueles livros do Lennon e McCartney que eles falam sobre cada canção, então tinha muito do *Lucy in the sky with diamonds* que falavam que era LSD, e na realidade era um desenho da ..., então dava muita dúvida, então quando o Lennon fala disso, na realidade ele também fez um pouco. Agora o *Trem Azul*, se tem a ver com isso, eu não fiz com esse sentido da droga, mas teve muita gente que pirou por causa disso. Agora ela pode ser um pouco lisérgica, porque na realidade eu fiz essa canção sobre um trem verde, que era um trem que ia de Rotterdam para Amsterdam, mas na realidade pode ser qualquer trem, uma canção de impressões, sensações, mas de política não tem nada .

Cybelle: eu acho que a melodia que o Lô Borges fez pra essa canção leva um pouco a isso. Essa musicalidade faz com que as pessoas sintam a canção como um pouco lisérgica.

Ronaldo: sim, neste sentido é.

Cybelle: no disco *Clube da Esquina II*, eu sempre tive dúvidas sobre a canção *Olho d'água* porque você fala de gente que sumiu, usa a palavra "cadê", isso tudo tem a ver com a história de gente desaparecida na época da repressão?

Ronaldo: aí tem um pouco, na seqüência de *Nada será como antes* e *Fé cega, faca amolada*. Tem a canção *Sol de primavera* que é um negócio sobre a anistia, talvez não só a anistia em que tanto as pessoas acreditavam, mas anistia de uma maneira geral, tinha um pouco a ver com a relação com o Bituca. Porque o **Clube da Esquina** eu considero os outros discos também paralelos, os discos do Beto Guedes. Então a canção *Sol de Primavera* é um pouco essa coisa da anistia, vem na seqüência de *Fé cega, faca amolada*. Sobre *Olho d'água,* tem um pouco a ver com isso mas não especificamente, quando diz "Nico cadê você,...cadê você", isso tem a ver com a música do Caymmi. Na realidade eu estou citando a "suíte dos Pescadores" do Caymmi. E é uma coisa que me deixa muito irritado, quando os jornalistas dizem "Caymmi não deixou seguidores", porque tudo que eu fiz a minha vida inteira foi querer chegar perto e quando eu lancei o disco *Cais*, tinha uma frase minha no encarte, que dizia o seguinte: tudo que eu fiz é para estar próximo de fazer jus, merecer, uma maneira que seja próxima da simplicidade e musicalidade de Dorival Caymmi e eu acho que consegui estar um pouco próximo do Dorival. Então da mesma maneira que o **Clube da Esquina** não existe na crítica, eu gostaria que existisse uma crítica neste ponto de vista formal, e você não encontra uma crítica à altura disso, de compreender, que conseguisse ver a obra de arte. Acho que isso é difícil, e é por isso que os Tropicalistas foram fazer música, o Cinema Novo foi fazer cinema e a Nouvelle Vague foi fazer cinema, e a gente foi fazer música, porque muitas das questões minhas e muitas das questões do Caetano são questões formais sobre a sua atividade e aí você não encontra uma crítica à altura. Talvez eu tenha conseguido, de leve, alcançar o meu objetivo que foi tão pouco pra conseguir fazer minha forma ficar simples, ser sonora, ser concisa. Talvez eu seja um dos compositores brasileiros que mais se aproximou de Dorival Caymmi e eu passei a minha vida inteira querendo fazer isso, e eu leio sempre no jornal "Caymmi não deixou seguidores". Aí eu respondo o seguinte: "eu não sou um seguidor de Dorival, sou um humilde serviçal".

Cybelle: então o Tárik de Souza nunca conversou com você?

Ronaldo: o Tárik de Souza não conversou porque ele se acha muito mais importante do que a música popular, o que ele pensa é que ele entendeu tudo e na realidade ele não entendeu nada, porque ele queria fazer canção e não conseguiu chegar lá. Ele não consegue entender o que é uma canção, o que a estrutura, a sonoridade, e fica escrevendo as coisas no jornal. Então o Clube da Esquina não existe, eu não existo como compositor e o que eu fiz não é entendido. O meu projeto como compositor é emburrecer, eu quero ficar tão burro a ponto de conseguir fazer assim "é pau, é pedra, é o fim do caminho, é um resto de toco". Eu quero uma crítica à altura. Ou vai tratar do Clube da Esquina como um movimento transformador, da música, da linguagem, das relações. Da história da música popular brasileira eu não faço parte.

Eu participei de um seminário sobre música popular e propus não ficar falando de multinacional, de direito autoral, mas de criação de música. Mas aí começaram a falar justamente daquilo outro, e eu disse: "de política, desde que matem os pombos que eu odeio, mantenham o sanduíche de peru do Cervantes e o suco de tangerina do Balada, prá mim tá tudo certo". Aí levantam as pessoas ligadas politicamente como o Vítor Martins e o Ivan Lins e dizem isso é um absurdo, e aí eu falei o seguinte, "aquela produção toda da ditadura que vocês acham o máximo, eu acho 98% daquilo uma merda em termos de criação, muito mal escrito, acho Vítor Martins péssimo como escritor de canção e como caráter, abaixo do nível da crítica. Eu estou interessado no modo de criação".

Então voltando a *Olho D'agua*: é uma música não explicitamente política e tem muito a ver com o Paulinho Jobim que é o meu parceiro e tem a ver com a minha relação com ele, que é um dos meus melhores amigos e do mundo "jobiniano", e quase todos os Estados do Brasil têm um lugar chamado Olho D'água e todos os outros nomes são nomes de cidades sonoros que pudessem ir desencadeando. Inclusive Lília é o nome da mãe do Bituca, Pipo é o filho do Paulinho Jobim, Lino é o pai do Bituca, o Pablo é o filho do Bituca, Dora é a filha do Paulinho, Nena, então são todas pessoas que existiram e não pessoas que

sumiram. É porque a Suíte dos Pescadores do Caymmi é assim: "*Zeca, Nino, cadê vocês ó mãe de Deus, bem que dizia José, não vá José*". Neste sentido, a Suíte dos Pescadores são pessoas que sumiram num temporal, mas não era a intenção na minha música, ao mesmo tempo que era um pouco uma alusão, pra gente que viveu nessa época. Eu tive muitos amigos que desapareceram, e neste sentido até a canção tem um pouco desse clima e quando você usa os nomes parece que foram pessoas que sumiram, então também foram pessoas que sumiram, mas nesse caso especificamente eram pessoas familiares.

Cybelle: sobre a canção *Dona Olímpia*, eu li um texto que você escreveu sobre a música do Toninho Horta, chamada *Your Moon*.

Ronaldo: eu escrevi sobre uma música do Toninho e cheguei a conhecer a Dona Olímpia, uma pessoa solitária. Fiz uma letra em cima da melodia mas não é uma letra que fala da Dona Olímpia, no sentido folclórico, mas sobre o sentimento do desespero, e eu coloquei esses parênteses Your Moon, pra fugir totalmente da figura da Dona Olímpia. É uma letra sobre um sentimento de amor desesperado, tanto quanto a música *Tanto* que é do mesmo estilo, são duas canções desesperadas.

Cybelle: quem foi o Ronaldo Santos, que fala de você e do grupo Nuvem Cigana, numa entrevista do livro Patrulhas Ideológicas ?

Ronaldo: Ronaldo Santos foi um dos poetas. Ao mesmo tempo que o **Clube da Esquina** não tinha estruturação empresarial nenhuma, nenhum empresário e durante muito tempo eu centralizei vários papéis, a gente tinha um projeto parecido com a Apple dos Beatles que era criar uma identificação, uma marca, que pudesse viabilizar depois coisas de pessoas novas, e a gente tentou viabilizar isso de várias maneiras e eu talvez fosse a pessoa mais próxima dessa idéia. Num determinado tempo da minha vida fui morar em Santa Teresa numa

época em que eu estava muito fragilizado pelo fim do **Clube da Esquina**, numa espécie de comunidade e que foi muito bom pra mim, resgatar valores antigos. A Nuvem Cigana era uma turma que tinha de tudo, pedreiro, arquiteto, professor, cirurgião e os poetas que eram o Chacal, o Charles Peixoto, o Guilherme Mandal, o Ronaldo Santos, o Bernardo Vilhena, o Cafi fotógrafo, era uma turma de happenings, festas e uma espécie de resistência posterior ao **Clube da Esquina**, ligado à ditadura de uma maneira totalmente libertária. Eu acho que assim como o **Clube da Esquina** é desconhecido, a Nuvem Cigana foi uma coisa totalmente anárquica e não só de resistência à ditadura mas de resistência à caretice, que se estruturou um pouco como um núcleo de produção como já se havia pensado para o **Clube da Esquina**, unindo várias áreas, e principalmente existencial no sentido de viver livremente. Tinha uma coisa que estava surgindo, eu fiz um livrinho de viagem, no mimeógrafo e tinha os poetas que faziam os eventos e tinha o Márcio Borges que também foi morar em Santa Teresa que acabou ficando mais próximo. A Nuvem Cigana durou mais ou menos uma década com happenings e alguns livros publicados.

ENTREVISTA COM TAVINHO MOURA
BELO HORIZONTE
13/06/98

Tavinho: (sobre o Clube da Esquina) Eu acho que houve uma revelação, revelação de uma poética, de uma outra geração, uma poética com conteúdo social forte não só pelo problema que o país tava vivendo, da ditadura militar forte, mas o problema social que até hoje o país vive, esses problemas sociais fortes. As pessoas estão sempre sensíveis a isso e atentas. O que acontece também, e acho que hoje é um pouco diferente, é que de certa forma estava todo mundo olhando pra dentro, tentando desvencilhar o país, pra tentar daí fazer um país novo, mais forte, mais justo, honesto, com mais interesse pela cultura e pelas suas manifestações autênticas, aquele país não mais tão escravizado. O cinema tinha um período de obrigatoriedade para ser exibido, a música tinha um período de obrigatoriedade para ser tocada, de manhã quando não tinha público, porque o resto do dia só tocava música estrangeira.

Hoje em dia eu acho até que tá legal, tem muita programação de música brasileira integral no rádio, hoje é uma realidade o mercado de música brasileira, é uma coisa fantástica.

Cybelle: Você é daqui de Belo Horizonte?

Tavinho: Sou nascido em Juiz de Fora e vim pra cá com 8 anos de idade. Morava na Floresta, que é vizinho de Santa Tereza e aí conheci o Márcio (Borges), que eu já conhecia por causa de filme, por causa de cinema. Eu tava ligado à turma do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), ia ao cineclube, freqüentava o bar do Lucas, no Maletta, e todos os meus amigos queriam fazer cinema. Eu fiz cinema com eles, com o Schubert, com o Charles. O Marcinho era muito ligado ao Schubert e eu era mais ligado ao Carlos Alberto, inclusive no primeiro filme que o Schubert fez, eu fiz a música. Então, na verdade, minha primeira atuação como

músico profissional foi com a trilha do filme "O Homem do Corpo Fechado". Foi a 1ª. vez que eu fui a um estúdio, e coincidentemente todos os músicos que participaram - Nelson Ângelo, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli - foi o pessoal que fez o Som Imaginário. Eu já conhecia esse pessoal do estúdio, o Toninho Horta já era meu amigo e foi ele que arregimentou porque eu não tinha conhecimento nenhum, eu era verdinho.

Aí teve o Festival da Canção, em que eu concorri com o Marcinho, com *Como vai minha aldeia*, que pegou o segundo lugar. A música *Clube da Esquina* também concorreu, era o Lô Borges, o Beto Guedes, o Sirlan. Aí eu conheci todo mundo, o Túlio Mourão, e logo depois teve um show e minha música tava nesse show. O Nivaldo Ornelas fez o arranjo e eu fiquei muito amigo do Nivaldo. E *Como vai minha aldeia* foi o nome do meu primeiro disco.

Esse Festival Estudantil da Canção foi onde é hoje o Minas Centro, na antiga Secretaria de Saúde, e nós inauguramos esse festival. Tinha o Lô Borges e o Beto Guedes tocando *Equatorial*, apareceu o Marco Antonio Araújo, o Tavito, Túlio Mourão, uma revelação de Divinópolis.

Eu não participei do disco *Clube da Esquina I*, só freqüentava a casa do pessoal, mas acompanhei todos os processos de criação, toda a movimentação, vi as pessoas ensaiando.

O disco *Clube da Esquina I* é o Bituca (Milton) e o Lô, com o Toninho, o Beto. No disco *Clube da Esquina II* tem a minha música (*Paixão e Fé*), em que eu também toquei, e coincidiu de na época do *Clube da Esquina II* eu estar gravando também um disco - o disco *Tavinho Moura* pela RCA - e foi numa fugida que eu dei. Mas a idéia de colocar os 'Canarinhos de Petrópolis' fazendo o coral foi uma idéia maravilhosa, foi uma coisa que me deu uma alegria enorme.

Cybelle: A respeito da 'nova musicalidade' inaugurada pelo Clube da Esquina, como você vê a questão da harmonia. De que se compunha essa nova musicalidade que veio depois da Tropicália?

Tavinho: Eu acho que aí o Lô entra com a formação dele de música de garotada, de Beatles, mais as sonoridades recebidas dentro da casa dele, formando uma coisa especial, diferente, porque a música dele não é Beatles, mas tem outras fontes. E o Bituca, que tinha um conhecimento musical muito extenso, também antenado com a coisa nova que vinha chegando dos Beatles, metabolizou tudo e como sempre, se procurou mostrar uma cara mineira para essa música. Porque não adiantava dar uma cara carioca como Bossa Nova, como se fosse samba, tinha que ser uma outra coisa. Então o jazz americano teve muita influência, porque o pessoal aqui já ouvia muito e o Milton já usava ritmos diferentes, música em 5, música em 7 por 4, em 5 por 4, que não era usual e isso desconcertou a música brasileira. As harmonias ali no *Clube da Esquina I*, eram complexíssimas, como na canção *Ao que vai nascer*, por exemplo.

Houve muita descoberta, musicalmente falando foi uma coisa inovadora, ainda não foi feito nada igual no Brasil, é extraordinariamente belo. As harmonias do Milton e como ele coloca a melodia dentro delas. É absolutamente inusitado, extraordinário, nada óbvio, super rico e perceptível, é genial e agradável. Houve uma ética muito legal com relação ao trabalho do Milton, porque ninguém copiou o trabalho dele, cada um seguiu seu próprio caminho, o Lô com o dele, o Beto, o Wagner, o Toninho, eu. É impossível copiar Milton Nascimento, seria uma covardia diluir aquilo tudo, os mineiros tiveram um grande respeito em relação a isso .

Cybelle: Você acha que houve um desdobramento do Clube da Esquina, numa geração posterior que captou isso?

Tavinho: Você tem uma geração em BH incrível de compositores, como Beto Lopes, Wilsinho Lopes, Sagrado Coração da Terra, com o Marcos Vianna. Com o Marco Antonio Araújo menos, porque ele era muito mais Jethro Tull e outros progressivos, mais a formação de música erudita, que eu acho que ele não tinha brasilidade nenhuma. Agora o Uakti é um apêndice fundamental, que incorporou a coisa, foram importantíssimos. A primeira vez que o Uakti gravou comigo foi no disco *Cabaré Mineiro*. Eu mostrei pro Milton, usamos pra gravar *Peixinhos do Mar* e eles já tocaram e ficamos parceiros, fizemos muitos trabalhos. O Yuri Popoff é outro que é um discípulo, harmoniza igual, a gente gosta das mesmas músicas e no novo disco dele tem uma música minha .

Falar de música é uma coisa muito subjetiva, a minha própria formação musical não é completa, não posso falar com autoridade total sobre o assunto porque o meu negócio é mais fazer do que estudar as questões musicais. Eu fui o primeiro que botei o pé na terra, achei que pra fazer música eu tinha que descobrir o que era a música mineira mesmo. Eu saía por aí e ia ver Folia de Reis, festas, e fui encontrando um caminho que virou meu, não fiz pesquisa, foi através das minhas viagens. O pessoal me mostrava as coisas da terra, do norte de Minas, do Vale do Jequitinhonha e eu fui captando tudo isso.

ENTREVISTA COM TONINHO HORTA

CAMPINAS

29/08/98

Toninho: espero que você esteja no caminho certo, é claro que está no caminho certo, muito sucesso pro seu trabalho.

Cybelle: a gente vai falar só daquela época dos anos 70. Uma coisa que acabei descobrindo na bibliografia que eu fui lendo é que o **Clube da Esquina** não aparece muito na literatura sobre música popular brasileira, tudo pára na Tropicália, aí tem uma lacuna e passa pro rock dos anos 80. Então a minha idéia é retomar isso e trazer à tona.

Toninho: é isso aí, reflexão muito precisa da sua parte, é isso mesmo, aconteceu esse buraco que poderia ser ocupado pela música dos mineiros e não foi ocupado, eu acho que a gente, o Milton, o Lô e o Beto, o Wagner, as pessoas mais ligadas ao movimento entre aspas **Clube da Esquina** que foi uma coisa que não era institucionalizada, foi apenas o nome de um disco que deu certo. É claro que uns frequentavam as casas dos outros, a gente tocava no final dos anos 60, início dos anos 70 até antes de gravar o disco *Clube da Esquina*. Na verdade houve uma geração de músicos nos anos 50, onde havia um grupo de músicos do qual fazia parte meu irmão Paulo Horta, que é baixista e eles tinham um grupo de jazz, o Jazz Fun Club nos anos 50, só com o pessoal aficcionado pelo jazz em Belo Horizonte. Eles compravam aqueles discos que eles não entendiam muito mas que era uma coisa genial, eles queriam aprender aquela música, queriam desenvolver a capacidade criativa, então eles compravam muitos discos de jazz e formaram o Jazz Fun Club e logo depois ele conheceu o Ponto dos Músicos. Então músicos como o Valtinho, primeiro bateirista da Clara Nunes, tocava com a Beth Carvalho, é um dos caras que toca melhor samba, ao nível do Wilson das Neves, um cara muito bom mas que era um cara muito tímido, sempre na dele mas não apareceu muito. Então o Valtinho era baterista do grupo de baile do meu irmão nos anos 60,

junto também com o Chiquito Braga que era guitarrista muito reconhecido nacionalmente, que tocou com a Fafá de Belém e muita gente, e era uma pessoa com quem eu tive a primeira identificação com a guitarra, com a maneira dele tocar, a beleza dos acordes, de abrir os acordes, foi com o Chiquito. O Chiquito e o Valtinho, junto com o Paulo, começaram a divulgar aqueles discos de jazz, aquelas bandas do Stan Kenton, do Duke Ellington, do Countie Basie, das cantoras, Sara Vaughan, a Ella Fitzgerald, o Frank Sinatra, Wes Montgomery, Charlie Parker, Max Roach, não aquele jazz tradicional. Mas o jazz era a música pop dos anos 30, na época do swing, e depois veio uma geração dos anos 40, 50, Gershwin com todas aquelas canções maravilhosas, de filmes. Então essa geração do meu irmão consumiu muito dessa música e foi essa geração que passou a informação do jazz para a geração mais nova. Então, por exemplo, o Wagner Tiso, o Paulo Braga baterista, o Rubinho baterista que foi morar no Rio, o Nivaldo Ornelas, saxofonista, o Celinho do trumpete, o Emílio baterista, o Aécio Flávio que era o líder da banda do meu irmão - uma pessoa mais nova que inclusive foi uma das pessoas que começou a reconhecer o meu trabalho, eu era bem garoto e ele escrevia minhas músicas, depois eu fui tocar na banda do meu irmão com ele como líder - então essa geração contribuiu demais para a geração do jazz em Belo Horizonte, que foi absorvido pelos grupos de baile. Você não pode falar do Clube da Esquina só do Milton Nascimento prá cá, já que o Clube da Esquina não era um movimento, uma coisa programada, a gente pode dizer que o Clube da Esquina começou seus encontros musicais na boate Berimbau no Edifício Maletta.

A boate Berimbau foi um clube de jazz onde se encontravam Nivaldo Ornelas, Paulo Horta, músicos do Rio como Vitor Assis Brasil, de São Paulo como o pessoal do Zimbo Trio, do Tamba Trio, todo mundo tocava no Berimbau e tinha os festivais. Eu me lembro de que quando tinha 15 anos eu ia a vários festivais de bossa nova em Belo Horizonte e meu irmão quase sempre ganhava o 1° lugar como baixista e eram músicos do nível do Luis Charles, baixista de São Paulo que dava o prêmio pro meu irmão, ou então o pessoal do Tamba Trio, os melhores músicos.

Então quando o Milton Nascimento veio de Três Pontas pra Belo Horizonte ele conheceu Marilton Borges e virou crooner de baile da banda do Marilton e cantava também. O Bituca já tinha um dom musical muito grande, já era programador musical da rádio de Três Pontas, locutor e já vinha com um conhecimento muito grande. Quando começou tocar com o Marilton ele conheceu todos os músicos da época e através do meu irmão fui apresentado a ele numa festa que teve lá em casa, em que todos os músicos tocavam. No final da festa na rua Araxá, no bairro Floresta, alta madrugada, quando só os músicos estavam acordados eu toquei pro Milton algumas coisas e ele tocou pra mim. Dali a pouco, em dois anos eu estava fazendo música com o Milton e a gente fez uma música chamada *Segue em paz* que nunca foi gravada, em que ele fez a letra e eu fiz a música.

Quando o Milton foi morar com o pessoal da família Borges ele conheceu o Lô, que era garotinho e fazia música com o Márcio Borges. Depois eles se mudaram para a rua da Bahia e o Lô jogava futebol de botão na sala com o ouvido em pé e dali a pouco ele apareceu como compositor junto com o Milton, que reconheceu o talento do Lô, que se tornou o convidado especial do disco *Clube da Esquina*. Teve várias coincidências, o Beto e eu morávamos no mesmo prédio da Rua Tupis, que ficava a meio quarteirão do edifício Levy, onde moravam os Borges, só que o Lô já conhecia o Beto e eles eram mais da geração Beatlemaníaca e eu já vinha mais da área do jazz. Eu sentia que tinha um certo retraimento, quando eu passava na rua com o violão, o Lô e o Beto me olhavam meio de rabo de olho e diziam "ah aquele cara da harmonia, da Bossa Nova não tá com nada", e eu devia estar pensando "aqueles roqueiros também não tão com nada", mas depois a gente acabou encontrando todo mundo no Festival Estudantil da Canção em 1969. Isso aconteceu depois que eu fui ao festival no Rio em 67 com o Milton e nós fomos os únicos compositores com mais de uma música classificada no festival. Eu tinha *Maria Madrugada* em parceria com a Júnia Horta, minha prima, que foi interpretada por um grupo de São Paulo chamado O Quarteto, e *Nem é Carnaval* em parceria com o Márcio Borges interpretada pelo Eduardo Conde. O grupo

paulistano era um quarteto supermoderno dos anos 60 que até hoje seria um som atualíssimo, e aí através deste festival em 69 todo mundo queria conhecer o trabalho da gente. A Joyce começou gravar música minha, o MPB-4, e teve um reconhecimento, em todas as festas as pessoas conheciam as músicas da gente e aí o Milton cantava e era sempre o último a pegar no violão porque todo mundo queria saber quem é que tinha tido três músicas classificadas. Todo mundo chorava de emoção com a música dele e em 69 foi o encontro meu com o Lô e o Beto no Festival Estudantil da Canção. O Tavinho Moura estava também, então daí começou a surgir vários encontros, dali a poucos anos o Milton chamou o Lô e o Beto e eu também, e eu só não fui pra Mar Azul porque eu estava em turnê, e eu só cheguei lá quando faltavam três dias pra eles irem embora, estava programado pra eu ficar lá um mês, mas eu acho que o trabalho que eu fiz no *Clube da Esquina I* foi importante.

Cybelle: No contexto político e cultural do Brasil dos anos 70, como é que você via a situação da música popular brasileira, na época do disco *Clube da Esquina I* com a repressão e a censura, você tem alguma idéia sobre isso?

Toninho: essa parte política nunca foi o meu forte, o meu negócio era sempre fechar os olhos e ficar tocando violão, viajando, e eu era muito romântico, com a história da música que era um dom, um alimento diário. Por isso eu nunca tive um envolvimento, uma preocupação em analisar a política, por exemplo, na época eu sabia que vários discos do Milton forma censurados, uma música minha no Festival de 69 com o Márico Borges foi censurada também. Mesmo com a história da repressão à música, naquela época não existia esse negócio da mídia, esse marketing musical, essa informação desenfreada que tem hoje e então a gente tinha mais oportunidade de ouvir música boa. Tanto que eu cresci ouvindo os músicos da minha geração e os mais velhos, eu ouvia muito rádio e no rádio se ouvia de tudo, bolero, bossa nova , samba canção, música clássica. Não tinha essa invasão da música descartável que as gravadoras multinacionais impõem hoje ao

mercado, e pelo fato de não existir mídia nos anos 70, comparada com a de hoje, dava pra fazer trabalhos musicais mais criativos e os produtores das gravadoras tinham uma atitude - eles estavam ali porque gostavam de música, os projetos sempre eram de registros de coisas boas, material bom de composição, de cantor - então foi mudando um pouco quando o visual passou a ser importante para a televisão, com o clipe, a música descartável, de vendagem imediata que começou a ser explorada pelas gravadoras e acabou que eles tomaram isso como ponto de partida. Você não pode ser só um músico bom, então nos anos 70 você poderia ser um músico bom e tinha o seu espaço, poderia tocar com músicos e cantores conhecidos e poderia trabalhar e ser reconhecido, agora hoje é mais difícil, a concorrência é muito maior e tem muita coisa que não é boa no mercado, que não deveriam estar porque estão ocupando o lugar da qualidade, das manifestações artístico-culturais mais importantes.

Cybelle: sobre a questão cultural na música popular brasileira, como era isso em relação à Tropicália?

Toninho: pra mim também que era músico, a Tropicália foi uma coisa revolucionária a nível de atittude, de botar o verbo prá fora. Os baianos têm muito isso, a coisa da oratória , eles exploram muito esse lado expansivo da beira do mar, toda a influência dos batuques do samba de roda, do candomblé, então isso sugere uma abertura maior de comunicação verbal que o Caetano e o Gil exploraram durante toda a carreira deles. Os mineiros eram sempre até mais competitivos entre si, eu acho, não o pessoal da minha geração, do **Clube da Esquina**, a gente tinha um sonho de fazer música boa, o Marcinho, o Ronaldo, o Fernando, cada um dimensionava sua linguagem para determinado ponto. O Marcinho era mais politizado, o Ronaldo era mais viajante, o Fernando era mais cotidiano e político também. Eu vejo que musicalmente era bem aberto, agora quando entraram as outras gerações de músicos do *Clube da Esquina* a gente foi até um pouco criticado, as pessoas começaram a falar "o **Clube da Esquina** não se

abre é fechado" e não era, a própria mídia, entre aspas, daquela época como foi divulgado e foi tão falado e o Milton estourou no mercado como compositor e cantor. Então as outras gerações ficaram um pouco ressentidas de não virem à tona o sucesso, como estava o pessoal do **Clube da Esquina**, apesar de que o **Clube da Esquina** demorou vários anos para ser reconhecido, exatamente porque a gente é muito calado, a gente não tem a coisa da oratória e cada um pega o seu violão, abaixa a cabeça e faz o seu mundo ali e coincidiu de uma felicidade boa de a gente se reunir e fazer o disco *Clube da Esquina I,* mas depois disso cada um tem o seu trabalho e as novas gerações que vieram são muito competitivas. Cada um faz o seu projeto quietinho e de repente aparece alguma coisa, ao passo que a gente do **Clube da Esquina** deveria ter dado uma lição à nova geração dos músicos de Minas Gerais sobre a coisa da união, sobre a importância de você aliar outros vagões ao seu trem. O **Clube da Esquina** não fez isso, eu acho, agora os Baianos fizeram, o Caetano e o Gil sempre comentavam sobre os artistas novos e o Clube não fez isso e a gente perdeu um pouco essa ligação com essa geração de novos músicos. Mas eu mantive a cabeça mais aberta assim, por viajar o mundo inteiro sempre tive a coisa da música, de conhecer outros países e fazer a minha música se espalhar pelo mundo e eu sempre tive essa vontade de ver essa relação mais próxima dos jovens artistas mineiros com o **Clube da Esquina**. Mas os outros componentes do **Clube da Esquina** nunca pensaram muito sobre isso e foram muito individuais, o Beto com o trabalho dele, o Lô, o Milton com o dele. Isso inclusive é tão claro prá mim que hoje, depois de tantos anos, a gente não se reuniu de novo, às vezes por um ter ficado melindrado com o outro por uma questão cotidiana, ficar chateado uns com os outros, mas a bem da verdade na época do **Clube da Esquina** nós alugamos um apartamento juntos, moramos juntos no Rio de Janeiro em Ipanema, eu, o Milton, o Beto e o Lô, quando a gente foi fazer a temporada do *Clube da Esquina I* no teatro Fonte da Saudade. Depois eu mudei para uma quadra dali com a minha irmã que já morava no Rio, mas o Lô e o Beto sempre tiveram uma ligação maior com Belo Horizonte. Pro Lô foi um baque muito grande, porque de repente caiu sobre ele uma responsabilidade muito

grande porque ele era muito novo, era um cara de talento e ele assustou com o sucesso ao 18 anos de idade. Quem direcionava politicamente, se é que pode se falar assim, o grupo, eram os letristas na época em que os compositores, nós, éramos mais viajantes. Eu era mais romântico, mais jazzista, mais sofisticado, influenciado pela Bossa Nova e o Lô e o Beto são influenciados por Beatles e rock dos anos 70.

Cybelle: então, porque os críticos de música popular brasileira sempre param na Tropicália e não citam o **Clube da Esquina**?

Toninho: o próprio Caetano falou que musicalmente o **Clube da Esquina** foi mais importante que a Tropicália só que a gente não explora isso e é o grande erro nosso, e não precisa o Caetano dizer não, porque é só ouvir. Então voltando ao assunto da Tropicália que você me perguntou, eu tinha consciência da posição da Tropicália a nível de atitude, de oratória, as letras eram super legais, avançadas, mas o **Clube da Esquina**, principalmente o disco *Clube da Esquina I* com aquele excesso de liberdade criativa musical dos componentees, a maneira como foi feito todo aquele trabalho, isso deu uma dimensão maior para a música dos mineiros. Tudo que a gente fazia com todas as influências de cada um, tudo aquilo resultou num som único e deu uma base grande para toda uma geração de músicos, não só de Minas Gerais, mas do Brasil.

Cybelle: no meu trabalho estou tentando estudar a questão de que vocês inauguraram uma nova musicalidade e uma nova poética musical.

Toninho: eu entendo o termo 'musicalidade' como uma outra coisa, 'poética musical' tudo bem. Nós pegamos talvez uma nova fase musical, não musicalidade. Musicalidade é assim, a pessoa tem musicalidade ou não , mas eu entendi o que você quis dizer, talvez a palavra não esteja bem aplicada.

Cybelle: eu uso este termo "nova musicalidade" em contraponto com a Tropicália. Vocês depois inaugurariam essa coisa do trabalho da harmonia, melodia também, e ritmo.

Toninho : os ritmos 3 por 4 , 6 por 8 dos mineiros, que é muito explorado pelo Lô, pelo Beto, eu também já fiz, o Flávio Venturini. O Tavinho Moura não muito, o Tavinho já veio de uma outra escola mais folclórica com muita inversão de baixos e que é muito interessante, então existe uma diversidade muito grande entre nós compositores, cada um com seu mundo musical tem um recado muito interessante a nível de melodias ou de progressões harmônicas, de sutilezas de arranjo que o Beto tem que são coisas super simples mas soam super bonitas.

Cybelle: eu estou me fixando só nos discos *Clube da Esquina I* e *II,* fazendo uma análise das canções compreendendo música e letra. Quais os procedimentos criativos, conceituais e estéticos que estão presentes nessa nova musicalidade, apresentada por estes dois discos. A que você atribui ?

Toninho: a estética presente, alguma coisa que possa ter sido pensada talvez pelo lado político, algumas coisas foram direcionadas pelos letristas, que eu já te falei, agora a parte musical era uma coisa ampla. Cada um tinha um mundo de música dentro de si, então, quando a gente gravou o *Clube da Esquina I*, depois de um mês de trabalho de composição que o Lô, o Beto e o Milton ficaram em Mar Azul, a gente foi lá pro estúdio, e foi chamando alguns músicos pra fazer este trabalho. Um dos principais responsáveis, o arranjador, o Wagner Tiso, foi o cara que faria o contorno, o delineamento final, o colorido final do disco a nível de orquestração das músicas que tiveram orquestra e que era o companheiro do Milton desde Alfenas. Eles já tinham uma afinidade muito grande, ele já tinha estudado piano e era aluno do Paulo Moura também, e era um pouquinho mais velho que eu e uma pessoa mais capacitada pros arranjos, pra orquestra, pro trabalho. Os arranjos de base prá você montar a estrutura musical dentro do estúdio

não foi nada programado, então o Milton ia pro estúdio com os músicos todos em redor, os músicos de sua confiança e a gente aprendia as músicas e cada um criava em cima daquele trabalho. Como eram muitos músicos, tinha uns que acordavam mais cedo e gravavam e desciam pra um bar depois, enquanto a turma que acordava tarde chegava. Os músicos não coincidiam e as formações foram as mais diversas possíveis, para gravar uma música a gente via quem tava lá em cima e fazia a formação com aqueles que estavam na hora. E os músicos se revezavam nos instrumentos. Essa coisa da liberdade criadora musical partiu exatamente disso, o Wagner fez o arranjo só no final, mas as músicas eram todas criadas ali na hora, o Milton tocava, a gente aprendia e ia criando junto e isso deu um colorido especial ao disco. Ninguém tinha a pretensão de fazer uma coisa produzida, ninguém estava preocupado com o visual, o negócio era fazer música mesmo, música e o recado da letra. Então isso é o caráter de honestidade lítero-musical do **Clube da Esquina**. A coisa mais despojada, do fundo do coração, foi o que marcou o trabalho dos mineiros dentro da música brasileira.

Cybelle: e com relação ao disco *Clube da Esquina II*? A época já tinha mudado muito.

Toninho: eles queriam fazer o *Clube II* com os convidados, Mercedes Sosa, Francis Hime, Elis, Pablo Milanés. Eu fiz a orquestração da "Dona Olímpia", e teve música em que eu toquei bateria nesse disco, houve muita liberdade nos dois discos que resultou nessa cara diferente. Agora o Milton sempre teve muita noção das pessoas de talento que sempre o rodeavam e dava total liberdade de criação pra essas pessoas. Eu, o Lô, o Wagner, o Beto, cada um tocava dentro do que sabia, de repente era uma música mais complicada em termos de harmonia, então eu fazia, se era uma coisa mais pop, então eu dizia, deixa a coisa pro Lô e pro Beto, então os critérios eram bem naturais, não tinha um produtor mandando na história e vale a pena dizer que no Brasil não existia essa história de ficha técnica e a pessoa que sacou essa onda foi o Ronaldo Bastos, então ele que tinha viajado muito pela

Europa e Estados Unidos viu que todos os discos tinham ficha técnica. E depois do disco *Clube da Esquina* todos os discos passaram a ter ficha técnica. O Clube foi fundamental dentro disso.

Cybelle: no seu trabalho o diferencial é a harmonia. Combinação de harmonias e tratamento da melodia, estes termos podem ser usados?

Toninho: O que acontece é que existe a harmonia tradicional, que é formar os acordes, o que se deve evitar, existem progressões harmônicas que são chavões, que todo mundo usa, na música dos mineiros todo mundo tinha muita inventividade musical, por isso a gente fugia dos padrões, talvez porque a gente estivesse um pouco afastado do Rio e de São Paulo, da maioria das escolas, dos professores, de estruturas musicais mais rígidas. Em Minas Gerais cada um abaixava a cabeça e viajava no seu som, e issso deu a possibilidade de cada um descobrir o seu próprio som. No meu caso foi isso, eu sempre gostei da coisa mais calma, mais romântica, mais sensível, então eu fazia experiências, ouvia uma coisa e dizia "vou transformar", a minha onda foi modificar os acordes, foi descobrir, e foi aí que eu criei a minha estética. Eu quero ouvir esssa nota soar uma oitava acima, então eu fazia esse mesmo acorde com uma oitava acima, aí eu achava um outro acorde. Tudo naturalmente, e eu acabei descobrindo uma nova nomenclatura de harmonização com outras progressões, outras inversões e somado a isso a minha influência de música folclórica de Minas Gerais, as valsas e as modinhas que meu avô fazia, os cânticos de igreja, as quermesses, a viola caipira, a bossa nova, o jazz, a música pop dos anos 70, as orquestras, música clássica, tudo isso somado me deu uma amplitude musical muito grande. Eu sempre tive vontade de ser pianista, eu queria tocar violão como um piano, então eu ampliava o som ao máximo do violão, tocava os acordes mais abertos como o piano. O Chiquito Braga tinha uma suavidade e os acordes de base parecendo de orquestra, eu tinha uma relação grande com o Chiquito e tudo isso me abriu, eu faço arpejo como música clássica,

toco acordes com cinco dedos que pouca gente toca, uso muita corda solta, eu faço o acorde soar totalmente, pode-se dizer que eu consegui um estilo diferente.

ENTREVISTA COM WAGNER TISO
RIO DE JANEIRO
07/11/98

Wagner: nós saímos de Três Pontas levando uma coisa nova pra Belo Horizonte e nos juntamos ao movimento que já vinha acontecendo lá, e a mesma coisa se deu no Rio. Já havia uma movimentação musical lá muito forte quando eu e o Milton chegamos ao Rio.

No disco *Clube da Esquina I* tinha o grupo Som Imaginário, onde eu fazia a direção. A orquestra ali, eu fazia na música *Nuvem Cigana.*

Pelo Amor de Deus é com o Som Imaginário, *Lília* é com o Som Imaginário, *Trem de Doido* tem todo mundo tocando, *Nada Será Como Antes* é com o Som Imaginário mais o Beto e o Lô, *Ao que vai nascer* é com o Som Imaginário, *Me Deixa em Paz* é Milton, Alaíde Costa e Som Imaginário. A maioria das músicas é com o Som Imaginário mais o Beto, o Lô e o Toninho. *Dos Cruces* era com o Som Imaginário, *Um Girassol da Cor do Seu Cabelo* era o Lô no piano com arranjo do Eumir Deodato, *San Vicente* era com o Som Imaginário. *Um Girassol da Cor do Seu Cabelo* pouca gente sabe, mas o arranjo é do Eumir Deodato. O Lô me levou junto na casa do Eumir pra gente passar a música, a melodia e a harmonia, pra ele fazer o arranjo.

Cybelle: uma passada rápida na história de como você e o Milton se conheceram em Três Pontas.

Wagner: eu e o Milton éramos garotos em Três Pontas. Ele é de 1942 e eu de 45 e morávamos na mesma rua, com a diferença de umas cinco casas. Eu tocava acordeon e ele violão, gaita, sanfona, e isso foi aproximando a gente. Foi muito bom porque nós começamos juntos a descobrir harmonias e melodias, aí que foi a raiz da coisa. A gente chegou em Belo Horizonte com uma idéia de música que era da gente, e houve uma junção do que a gente trouxe do interior para a capital e aí

foi a fermentação da contribuição desse grupo para a música brasileira, que começou em Três Pontas, Alfenas, partindo para Belo Horizonte. E de Belo Horizonte foi acionada a questão das poesias dos letristas e a contribuição então foi musical, a grande contribuição do grupo de Minas era o que a gente tinha descoberto por nós mesmos no interior e trazido para as capitais, a força da nova interpretação do Milton, a qualidade das harmonias, a diversificação rítmica que contrapunha a tudo que tinha revolucionado na Bossa Nova. A gente tinha feito um grande contraponto de novas tendências na música brasileira mas da parte musical, a parte musical é o principal desse grupo de Minas. Eu tinha mais ou menos uns 9 anos quando conheci o Milton e ficamos juntos muitos anos, aqui no Rio houve uma pequena separação quando ele chegou em 67, quando ele foi pros Estados Unidos. Lá ele gravou com o Eumir Deodato e na volta ele gravou com o Som Imaginário que eu criei - era um grupo para ser o porto seguro das coisas que estavam chegando de Minas - e principalmente o Milton, era o grande porta voz da música de Minas Gerais e o Som Imaginário era o porto.

Cybelle: com relação à Tropicália, à música da Tropicália que veio antes de vocês - no começo, simultaneamente.

Wagner: a Tropicália era um movimento não musical, mas estético e cultural de mudanças e a gente sofreu essa influência da parte comportamental, não musical, porque musical a gente já tinha. De letra talvez, mas de música a gente já tinha a nossa música própria. E a Tropicália era um movimento de mudanças, de posição, não era um movimento musical como foi a Bossa Nova. Já o grupo de Minas tinha um cunho musical, de transformações musicais, já não era nem comportamental, mas de mudanças na música, novidades de interpretação, novidades de harmonias e novidades rítmicas. Esse foi o grande legado da música de Minas nessa época.

Denise (esposa de Wagner Tiso): acho isso muito importante pelo seguinte, a Bossa Nova vem e quebra o movimento musical existente no país por várias vertentes: você tinha Radamés Gnatalli, Villa Lobos, os grandes intérpretes, a maneira de interpretar, então ela vem e faz uma revolução musical. A segunda revolução musical pós-Bossa Nova, sem dúvida são os mineiros. Eu já ouvi alguém falando recentemente sobre isso, porque na Tropicália, a música é a forma que eles encontraram de transmitir as idéias, porque a Tropicália era um movimento grande que tinha o Hélio Oiticica com os Parangolés, o Glauber, mexia em todos os níveis culturais, por isso era um movimento, já o grupo de Minas não era um movimento, era uma idéia musical, a fusão deles com o rock dos Mutantes, são coisas ligadas especificamente à coisa do comportamento, a uma mudança sociológica. O grupo de Minas não, acho que depois da Bossa Nova quem mexe na estrutura musical, quem faz a transformação musical são eles, inclusive depois de anos, eles são os primeiros que vão pro palco com uma estrutura musical que não é comum na MPB naquele momento, com grande orquestra, orquestra sinfônica, e a mistura de elementos, e já escrevendo de uma maneira livre, e o Milton dava essa abertura. Inclusive o Milton fala isso quando ele inaugura o anfiteatro, fala isso, que quando o Wayne Shorter escuta, é o som que ele escuta e é a voz que ele escuta.

Wagner: o que nos levou pra fora do Brasil foi a nossa movimentação e qualidade musical, não foi a nossa poesia. O **Clube da Esquina** não é um movimento, porque o movimento tá embasado na idéia de transformação. Os americanos não entendiam o que estava se cantando. Se fala muito dos Mutantes, mas o Som Imaginário fez um caldeirão. A gente fez uma temporada no teatro da Lagoa, em 71, 72, Milton, Som Imaginário, mais Beto e Lô, e o Wayne Shorter estava no Brasil fazendo show no Municipal com o Weather Report, a primeira formação, e ele ia todas as noites ver esse show nosso. Ele ficou encantado em ver como a gente tocava e como o Milton cantava e ele não entendia nada da letra. Foi isso que chamou a atenção, e nos levou a fazer carreira fora do Brasil. O Milton em primeiro lugar. Eu acho que o Milton foi um revolucionário solitário, apoiado pelas

pessoas que confiavam nele e em quem ele confiava. No caso eu, o Som Imaginário, e as pessoas de quem ele gostava. Ele revolucionou o canto, a harmonia e o ritmo. Naquele momento foi o grande diferencial que tinha na música.

Cybelle: mas nesses começos o seu trabalho de harmonia e ritmo também não estavam juntos com essa revolução do Milton?

Wagner: sim mas o que interessa é quem está apresentando, quem está cantando o movimento. O Milton era o porta voz de uma série de idéias, ele era o grande porta voz, de altíssimo nível. Esse momento foi muito importante na música brasileira. Eu tenho, claro, essa importância, mas eu me tornei um porta-voz mais tarde, fiquei conhecido como instrumentista, maestro, arranjador, orquestrador, e eu comecei a fazer música pra cinema, eu me tornei um porta voz depois que o Milton já tinha enunciado que existia uma música característica de Minas Gerais nessa época.

Denise (esposa) : tem uma coisa que é muito importante. Os letristas do Milton são excelentes, ótimos, são bons letristas, o Fernando Brant, o Márcio Borges e o Ronaldo Bastos, mas eles não criaram o movimento que eles acham que criaram, não têm a importância específica no trabalho do Milton que eles acham que eles têm, porque era uma época de grandes letristas, o Aldir Blanc era um grande letrista, o Gonzaguinha também. Eu acho que tem uma história seguinte: o Clube da Esquina, o Milton, o Som Imaginário, eles sim, revolucionaram .

Wagner: o que influenciou o **Clube da Esquina**, no caso a música de Minas, influenciou toda uma nova geração de músicos brasileiros, e jovens músicos americanos e depois do disco Native Dancer, os músicos americanos começaram a tocar como os músicos mineiros. O jazz tinha uma influência da Bossa Nova, mas o jazz não teve uma influência da Tropicália, nem das letras

mineiras, mas da maneira de tocar de Minas. O Pat Metheny, até hoje toca à mineira, os grupos formados por grandes músicos influenciados pela música de Minas, da nossa geração.

Wagner: voltando à história inicial, eu fui pra Campinas jogar bola, nessa época, eu estava em Alfenas, e o Milton ficou lá, e eu voltei pra Alfenas e disse pro Milton vamos pra Belo Horizonte, tentar a sorte, e chegamos com uma coisa que a gente já tinha, e ali sim, encontramos os Borges, que moravam no Edifício Levy e começamos a juntar as idéias que os meninos tinham de rock, que a gente ainda não tinha. A gente tinha uma música própria, a gente começou a misturar as coisas com uma geração mais nova, que tinha o rock, nas escadarias do Edifício Levy. O primeiro Clube da Esquina foi a escadaria do Levy, no centro da cidade, depois esse Clube da Esquina foi pra rua Divinópolis, e nessa época quando começaram as reuniões na esquina da Rua Divinópolis eu já tinha vindo pro Rio. Eu cheguei no Rio de Janeiro dois anos antes do Milton, e encontramos lá entre o pessoal o Toninho Horta, que era um menino, que ficava mais ouvindo do que tocando, e quem era mais integrado com a gente era o Paulo Horta que era mais velho, que tocava baixo, e ele trazia o Toninho que já era muito talentoso. Eu e o Milton éramos um pouco mais velhos que Toninho, que Lô, que Beto. E também nos misturamos com o Nivaldo e a turma que fazia música, o jazz e a bossa nova de Belo Horizonte, que também já era uma outra geração um pouco mais velha. Eu e o Milton trouxemos a novidade, porque em Belo Horizonte já se tocava o jazz e a Bossa Nova, e nós trouxemos um outro tempero, porque a gente não tinha essa influência ainda, a gente ganhou essa influência em Belo Horizonte.

E o que aconteceu é que nós tínhamos uma coisa e Belo Horizonte tinha uma outra já, então colocamos aquilo que a gente trouxe e já cresceu a idéia, e a mesma coisa aconteceu quando a gente chegou no Rio. Trouxemos a coisa de Três Pontas e de Belo Horizonte para o Rio .

Minha família mudou de Três Pontas para Alfenas e o Milton foi junto. Ele ficou morando com a minha família e montamos um conjunto. A gente ouvia

rádio, aprendia as músicas pelo rádio, e inventávamos coisas. Juntos também fomos pra BH e depois eu fui pro Rio dois anos antes do Milton. Ele veio pra cá em 67 pra participar do concurso e aí iniciou-se uma outra trajetória.

Cybelle: sobre o Som Imaginário, eu peguei a ficha técnica dos 3 discos e tem um em que praticamente é tudo composição sua.

Wagner: é o disco *Matança do Porco*, o terceiro disco, que é instrumental. Todas as músicas minhas, os arranjos. O Som Imaginário foi criado pra acompanhar o Milton, eu fundei esse grupo pra fazer parte dos shows do Milton, esse era o objetivo. E o que precisava nesse grupo, quais as tendências que a gente queria mostrar: queríamos mostrar a influência do rock, então colocamos Tavito e Zé Rodrix que eram dois jovens que gostavam de rock, um pouco do jazz que a gente aprendeu em Belo Horizonte, que eram representados pelo Luís Alves e o Robertinho Silva, e o grupo foi formado assim, começou com o Laudir de Oliveira que começou como percussionista e depois foi pros Estados Unidos, e a gente colocou o Naná Vasconcellos. Aí começaram os shows chamados *Milton e o Som Imaginário*. De repente na terceira temporada no Rio, eu senti que estava faltando um solista de guitarra, e eu conhecia o Fredera, o Frederiko, e precisava de alguém que tocasse guitarra, principalmente a guitarra distorcida que era o som da época. Então o Som Imaginário é essa junção de coisas. Quando o Frederiko entrou, a partir da terceira temporada, a gente começou a gravar paralelamente ao Milton e ao **Clube da Esquina**, e começamos a fazer as nossas músicas. O primeiro disco mostrava várias influências de rock, teve o segundo disco seguindo a mesma linha do primeiro, mas sem o Zé Rodrix, que era o cantor, e quem assume o canto é o Fredera e o Tavito. Já no terceiro disco não tinha cantor e eu usei o Fredera pra fazer solos de guitarra, pra fazer o que eu queria, porque de canto nessa coisa toda já tinha o Milton, tinha outros. Eu queria revolucionar e mostrar essa coisa de tocar. Compor pra grupos musicais, que era importante ter um negócio desse e por isso o disco *Matança do Porco*, que foi o último do Som Imaginário.

Mas o Som Imaginário retornou depois pra fazer o disco *Milagre dos Peixes*, mas com outra formação e eu fiz parte de todas elas, porque eu é que fundei o Som Imaginário.

Denise (esposa): isso é importante falar. Ele funda, mantém, o grupo é dele, o nome é dele, tudo é dele até hoje. O Som Imaginário era assim: o Wagner resolveu montar um grupo pra acompanhar o Milton e o grupo tomou uma vida própria depois.

Wagner: em todas as formações eu era o líder, e aí não tinha nome e se estreou o show do Milton Nascimento e ah . . . O Som Imaginário. Ah . . . e o Som Imaginário. Não se conseguiu chegar a uma conclusão do nome. Não era nome do grupo, era o nome do show, Milton Nascimento e ah . . . O Som Imaginário. E aí a imprensa diz que Wagner Tiso monta um grupo para acompanhar o Milton e aí fica o nome.

Inclusive evitam falar do Som Imaginário que foi uma coisa da maior importância, foi o porto seguro, foi a estrutura pra todo mundo desenvolver o seu trabalho.

O disco que tem *Sábado* e *Feira Moderna* é o primeiro dos três únicos discos do Som Imaginário. *Feira Moderna* é uma música do Beto e do Lô, que nós defendemos no festival da canção de 69, que a gente não ganhou, e foi a primeira que o Zé Rodrix saiu cantando. E ele só participou desse primeiro disco. Depois ele formou o grupo Sá, Rodrix e Guarabyra, que tinha alguma coisa a ver, tinha o rock rural, não tinha o jazz. O Zé Rodrix é carioca e vive em São Paulo.

Depois a gente se separa e o Som Imaginário volta para fazer o show Milagre dos Peixes, com alguns arranjos do Paulo Moura. Aí é o Som Imaginário com uma nova formação, com o Nivaldo Ornelas, porque a gente já tinha parado com o Milton. Em 1971 houve um racha e o Som Imaginário foi trabalhar com a Gal, e eu fui contra porque queria continuar com a coisa de Minas e alguns dos integrantes estavam envolvidos com a Tropicália e eu queria sair do grupo porque eu não concordava com isso, o Milton disse pra eu não sair. Em 72 eu fui pra

Europa e em 73 voltamos novamente a fazer Som Imaginário e Milton com a formação possível. Alguns já não estavam, eu lembro que o Nivaldo estava. Começava o show inclusive com a música *Matança do Porco*, o disco *Milagre dos Peixes* foi em 73, com um arranjo grandioso.

Os discos do Som Imaginário são cada um uma história. O primeiro é uma história, o segundo já muda completamente, seguindo a mesma história do primeiro e o terceiro muda tudo. O primeiro disco é mais ligado ao rock, ficou mais pop rock no segundo disco e o terceiro é instrumental. A gente partiu pra música instrumental, orquestral, e eu fiz aquele disco com grande orquestra, completa, e aí era música tocada e orquestrada com os músicos tocando livremente, mesmo com a orquestração e já misturavam outras influências do rock, bolero, samba, samba em outros andamentos, usando as progressões de quartas que eu e o Milton já tínhamos trazido de Minas. Era um som altamente experimental. A intenção era a de experimentar novos caminhos, novas tendências, e tinha a mesma intenção de revolucionar que o Milton tinha, mais do que todos os outros elementos do **Clube da Esquina**. Naquele negócio de **Clube da Esquina** a intenção de renovar de fato era do Milton Nascimento. E no caso instrumental, era minha.

As composições do Milton da época estavam longe do que o mercado queria, ele tinha essa intenção de renovação, isso é dele.

Cybelle: no seu trabalho, nas suas composições você foi influenciado por imagens? De imagens mineiras, por exemplo, você pensava uma imagem e fluía um som?

Wagner: sempre, eu sempre compus através de imagens, tanto composição quanto orquestração. Eu sempre penso numa imagem, numa cena, e é por isso que a minha música foi muito aceita pelos cineastas, fiz muita trilha sonora pra cinema, porque a minha música, mais do que melodia e harmonia, ela tem imagem. Eu compunha em cima de imagem, eu penso numa imagem e faço um musical daquilo. Inclusive as músicas não têm um tamanho definido. Elas podem ser muito

longas ou curtas. Embora eu saiba fazer canções eu nunca fui muito afeito a canções, eu gosto de musicar as coisas, botar música em idéias. E para mim, que mexo com orquestração, isso é muito importante.

Cybelle: então nos discos *Clube da Esquina I* e *II* você fez os arranjos e orquestrações?

Wagner: arranjos no primeiro disco *Clube da Esquina.* Eu fiz muita coisa tocada pelo Som Imaginário, com as idéias do Milton e fiz uma orquestração em *Nuvem Cigana.* Em *Ao Que Vai Nascer* eu fiz a direção do grupo. E no segundo *Clube da Esquina* a minha participação já não tem o Som Imaginário, tem muita gente tocando e eu fiz uns quatro ou cinco arranjos de orquestra. Este foi um Clube geral. No primeiro é mais o Som Imaginário, o Lô , o Beto, o Milton e o Toninho tocando, fundamentalmente, além de outros. O segundo disco não tem um grupo básico, mas tem todo mundo tocando e eu tenho umas quatro orquestrações, eu regia os arranjos e a orquestra. Eles me passavam a música e eu colocava o colorido na música. O arranjo é a roupa, é muito importante.

Cybelle: eu estou trabalhando o **Clube da Esquina** enquanto resistência nos anos 70, porque enquanto vocês estavam fazendo coisas aqui, tinha muita gente fora do país.

Wagner: Caetano e Gil, Chico também estava fora, e nenhum de nós se exilou ou foi exilado, porque eles estavam de olho no Tropicalismo. A gente tinha a nossa influência do comportamento do Tropicalismo, mas a nossa coisa era musical eles não estavam se importando com isso e a gente ficou como resistência, fazendo música de qualidade no Brasil. Era um período terrível de repressão, tinha a censura, o disco *Milagre dos Peixes* de estúdio não tinha letra, todos nós sentimos. Nas viagens nossas a gente era sempre vigiado. Em São Paulo eu fui preso por causa da maneira como eu estava vestido, em São Paulo me penduraram

pelo cabelo, pra eu confessar o que eu não tinha pra confessar, os letristas eram censurados, e música não se censura. Na letra dá sempre pra procurar alguma coisa.

O Som Imaginário tinha uma maneira Tropicalista de se vestir, um tocava vestido de baiana, outro de smoking sem sapato, outro vestido de padre, o Tavito de vestido de Durango Kid, eu de roupa de carnaval, com roupa de tirolês, e a maioria dos shows era assim, principalmente a fase com a Gal em 71. Depois quando a gente voltou a Minas a gente ficou normal. A fase baiana já com um comportamento Tropicalista. Depois voltamos com o Som Imaginário normal, mineiramente, mostrando música. Teve algumas influências do disco "Sgt. Peppers". Quem tem muita foto dessa época é a Lizzie Bravo. Ela foi casada com o Zé Rodrix.

Foi uma caminhada muito boa. A gente parou a nossa colaboração efetiva, eu e o Milton, logo após o Coração de Estudante na época das diretas. Foi um dos últimos trabalhos que eu fiz como diretor musical do Milton, depois disso eu parti para a minha carreira, colaborando eventualmente.

Do trabalho do Beto Guedes eu participei de 90% dos arranjos dos discos dele, menos os últimos. O Nivaldo fez um disco e me chamou pra fazer um arranjo. O Lô eu fiz uns 40% dos discos dele. Todo o repertório do Beto, conhecido, tirando o disco "A Página do Relâmpago Elétrico", eu fiz tudo. Eu era o arranjador do pessoal.