

Canções Feitas na Esquina do Mundo: música popular e trocas culturais na metrópole através da obra do Clube da Esquina¹

Luiz Henrique Assis Garcia²
lhag@ufmg.br

Resumo: *A formação cultural conhecida como “Clube da Esquina”, criada em Belo Horizonte, nos anos 60 e tendo por principal articulador o compositor e cantor Milton Nascimento, caracteriza-se por um conjunto de práticas musicais e opções estéticas que utiliza fontes tão diversificadas quanto o interior de Minas, a música latino-americana e os Beatles, de forma alternativa a outras propostas contemporâneas para a Música Popular Brasileira (MPB), enfrentando os dilemas entre o “nacional” e o “estrangeiro”, o “popular” e o “erudito”, o “tradicional” e a “vanguarda” num contexto de crescimento da indústria fonográfica e internacionalização da cultura. Procuo compreender o complexo fluxo de trocas culturais envolvidas na construção de uma identidade cosmopolita que não descuidou do elemento local, nem o reduziu ao exótico ou ao típico, tomando a “esquina” como uma expressão simbólica dessa síntese.*

Palavras-chave: MPB; Trocas Culturais; Cidade; Clube da Esquina.

Abstract: *The cultural formation known as “the Corner Club” (Clube da Esquina), created in Belo Horizonte in the 60’s and featuring as its main articulator composer/singer Milton Nascimento, congregates musical practices and aesthetical options that use diversified sources such as the Minas Gerais State countryside, Latin-American music and The Beatles in an alternate way when related to other contemporary proposals in the Brazilian Popular Music (MPB) scenario, facing the dilemmas between the “national” and the “foreign”, the “popular” and the “artistic”, the “traditional” and the “avant-garde” within the context of phonographic industry growth and culture internationalization. I seek to understand the complex flux of cultural exchanges implicated in the construction of a cosmopolite identity that neither rejected the local elements, nor reduced them to the exotic or typical, taking the “corner” metaphor as a symbolic manifestation of this synthesis.*

Keywords: MPB; Cultural Exchanges; City; “The Corner Club”.

O objetivo deste trabalho é abordar as trocas culturais promovidas pela articulação entre práticas musicais e formas de sociabilidade urbana no contexto da metrópole Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, identificadas à formação

¹ Parte do conteúdo deste artigo foi publicada anteriormente em espanhol no Anuario de Espacios Urbanos, da UNAM (2003) e também nos Anais do XXIV Simpósio Nacional da ANPUH (2007). O restante é uma adaptação derivada da tese *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*, que defendi em 2007 e ainda está inédita.

² Doutor em História Social da Cultura pela UFMG e Professor Adjunto do Curso de Museologia da ECI/UFMG. Coordena o grupo de pesquisa Observatório de Museus da UFMG, além de ser membro do Centro de Convergência de Novas Mídias – UFMG e colaborador do Mestrado em Gestão Integrada do Território (MGIT) da Univale (MG).

cultural conhecida como Clube da Esquina³. Irei inicialmente abordar e delimitar tal objeto de estudo a partir de uma perspectiva que conjuga reflexões sobre a sociologia da cultura e dos grupos de criadores culturais com o estudo das relações sociais e culturais próprias do espaço urbano. Em seguida, examinarei alguns processos de hibridação (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 19-21) resultantes do intercâmbio com diferentes músicas populares como *rock*, *jazz*, tradições regionais do interior brasileiro, canção latino-americana e bossa nova, entre outros, da forma como se dão a partir desse contexto.

No cenário da MPB das décadas de 1960 e 1970, os músicos do Clube da Esquina adotaram soluções criativas distintas de outros projetos ou caminhos de músicos seus contemporâneos, oferecendo uma proposta de interculturalidade que superava dicotomias tão presentes em seu tempo, entre o “nacional” e o “estrangeiro”, o “popular” e o “erudito”, o “tradicional” e a “vanguarda”, adotando uma identidade cosmopolita sem descartar o elemento local ou reduzi-lo ao “exótico” ou ao “típico”. Esse modo particular de criação coletiva articulou-se a partir de relações experimentadas na cidade e encontra sua síntese simbólica no que denomino “metáfora da esquina”. Como procurarei demonstrar até a conclusão do presente texto, é a partir da “esquina” que se definem os nexos materiais e simbólicos que servem de matéria-prima para as trocas culturais realizadas na feitura das canções do Clube da Esquina.

Uma formação cultural na metrópole

Na conceituação de sociologia da cultura oferecida por Williams, as *formações* são as formas de organização e auto-organização próprias dos produtores culturais, independentes de *instituições* (WILLIAMS, 1992, p. 35). Como explica o autor, a **formação** é uma “(...) associação consciente ou identificação grupal (...) por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p. 68-69). Ao tratar do grupo de intelectuais denominado de *Bloomsbury*, ele observa que “(...) seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer ‘grupo’; segundo diziam, eram principalmente **amigos**, com certas ligações familiares (...)” (grifo meu) (WILLIAMS, 1992, p.79). Algo deste tom diria Fernando Brant: “A transa existe, naturalmente, mas sem essa de bando, **não**

³ Entre os principais membros do Clube da Esquina, cito Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Angelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Fernando Brant, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes.

existe grupo”⁴ (grifo meu). O depoimento de Nelson Angelo sobre a gravação do LP *Clube da Esquina*, em 1972, reforça este argumento:

(...) nada estava definido sobre movimentos; o que rolava era uma convivência de amigos músicos e compositores que se admiravam e, em torno do próprio Milton, trabalhavam suas idéias e ideais daqueles momentos (...) Estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.(...) Havia altos papos na casa do então ‘Bituca’, sobre escolhas éticas e estéticas e os ensaios tinham seu tempo normal, abreviado pelo talento e facilidade geral das pessoas em questão.⁵

Nos depoimentos, a ligação é remetida para além da esfera artística e de estratégias intencionais, para laços familiares e de amizade, fazendo do Clube uma formação *alternativa* em relação a outros tipos que lhe são contemporâneos, como os movimentos musicais, conjuntos ou bandas.

Irei evitar indicar uma “origem” da formação, num sentido estritamente factual ou cronológico do termo. Até porque, deste ponto de vista, o Clube não “começa” na esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy, onde Milton Nascimento conheceria os irmãos Borges, em 1963. Seria, no entanto, um equívoco “datar” desta maneira a formação, uma vez que sua identidade como “Clube” foi um “fazer-se” através de práticas cotidianas, ao invés de se cristalizar em datas, manifestos ou reuniões inaugurais. E como o Clube esteve sempre incorporando outros participantes e outras tradições musicais, seria inútil tentar uma delimitação precisa de seus componentes ou de um modelo para suas composições. A individualidade e a originalidade da obra gestada por este grupo de músicos será sempre vista como resultado de seu posicionamento diante das possibilidades da criação cultural dispostas em seu tempo.

Recupero aqui as preocupações de autores como Raymond Williams e Néstor García Canclini, que procuraram compreender a cultura sem perder de vista sua referência social e histórica. Williams, sempre determinado a perseguir o movimento das palavras no eixo da história, aponta para a convergência contemporânea dos significados de “cultura”: o antropológico e sociológico de “modo de vida global”, dotado de um sistema próprio de significações, e o especializado das “atividades artísticas e intelectuais” (WILLIAMS, 1972, p. 1992). Tal convergência é crucial para evitar modelos compartimentadores, que reduzem a cultura ao plano intelectual ou ao determinismo material.

⁴ “Conversando no bar com Fernando Brant”. *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n ° 2, mar. 1976.

⁵ Entrevista concedida por Nelson Angelo ao autor via Internet, Maio de 2000.

Para entender o Clube da Esquina enquanto uma **formação cultural**, preciso descrever uma rota um tanto sinuosa – mas necessária – do microuniverso de sociabilidades muito específicas, que se resume numa prosaica esquina, ao macrouniverso dos fenômenos culturais mediados pelos modernos meios de comunicação de massa em escala global. Desde o princípio, fica claro que só podemos viabilizar a nossa discussão encontrando um elemento mediador entre as escalas de observação, e que este só pode ser a cidade – no caso em estudo, Belo Horizonte.

Projetada com a marca de concepções urbanísticas que traduziam a racionalidade, progresso e civilidade identificados ao então implantado regime republicano, a capital mineira nunca esteve livre das contradições próprias da “experiência histórica” da modernidade, e a imagem pretendida de metrópole cosmopolita contrastou com a de cidade provinciana. No período específico que estou abordando, considero importantes os impactos da implementação política e econômica do regime militar no espaço da cidade. Seu projeto econômico de modernização e industrialização, cujo clímax foi o chamado “milagre” do início da década de 1970, provocou crescimento populacional e expansão territorial da Grande BH. Esta “voragem do progresso” produziu não apenas mudanças físicas e sociais, mas transformou (e transtornou) a percepção de seus habitantes, aumentando a concentração da multidão e do tráfego de automóveis. Ao mesmo tempo, a censura e o autoritarismo do regime militar pretendiam esvaziar o espaço público, e as proibições e repressões violentas para reuniões públicas evidenciam o isolamento dos cidadãos como uma intenção política do regime.

Música popular, sociabilidade e a metáfora da esquina

Opto por iniciar a investigação pela própria utilização da expressão “Clube da Esquina” por seus criadores, que remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela passou a ser recoberta de outros significados ao ser inserida em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo é obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão da esquina enquanto representação metaforizada.

Para os próprios participantes, o significado da expressão foi sendo amalgamado por suas experiências e práticas sociais e culturais ao longo do tempo.

Como ponto de referência dentro do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, o “clube da esquina” não passava de “(...) um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua (...) costumavam vadiar, tocar violão, ficar de bobeira (...)” (BORGES, 1996, p. 167). Para Lô Borges, a “esquina” era o “lugar onde acontecia de tudo: música, futebol – peladas homéricas”, um lugar ‘democrático’⁶. Marilton Borges, irmão mais velho de Lô e Márcio, ressalta que o bairro permaneceu como reduto da boêmia e das tradições musicais, característica que viria “(...) a reboque do Clube da Esquina, que se formou em torno das rodas de violão de Lô Borges e Milton Nascimento na confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis (...)”⁷.

Como sugere Arantes, “(...) ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas” (ARANTES, 1994, p.191). Entrecruzamento de duas vias urbanas, em que transitam os habitantes da metrópole, imputando-lhe múltiplos significados a partir da diversidade de suas práticas sociais e visões de mundo, a esquina surge para nós como um espaço que vai sendo recoberto por diversas significações: lugar de brincadeiras na infância, ponto de encontro na juventude, referência de objetivos compartilhados, local de passagem para carros e passantes apressados que se torna a referência lúdica de sujeitos criativos que rompem seu aspecto provinciano com sua intenção universalista. A esquina marca a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela faz-se possível a subversão de um certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a circulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço “aberto”, onde se pode passar ou ficar, espaço que atrai, mas não aprisiona. De caminho, ela se transmuta em destino, para depois tornar-se novamente caminho.

É importante salientar que o espaço da metrópole, além de construído, é disputado. Suas áreas são diferenciadas por modos de apropriação, por usos sociais diferenciados e, muitas vezes, conflitantes. A relação entre o cidadão e a metrópole produz dois fenômenos contraditórios: o estranhamento resultante da perda de referenciais de vida e da emergência de novas situações, e o reconhecimento realizado

⁶ Entrevista concedida por Lô Borges a Pablo Castro e Marcelo Borges em Outubro de 1997.

⁷ “Santa Tereza”. *Caderno Minas - Hoje em dia*, 1/8/99, p.4.

pela “(...) constituição de identidades espaciais que se gestam no plano do vivido” (CARLOS, 1996, p. 66). Desse modo, a criação da “esquina” implicou numa nova forma de apropriação deste espaço da cidade. Ao ligar a expressão “Clube da Esquina”, é possível dizer que o vínculo entre os membros desse clube passa por sua maneira particular de compartilhar significações em relação a este espaço da sua cidade. E mesmo, que é a própria forma com que se relacionam estas pessoas que projeta sobre a esquina seu sentido de ser “sede” de um clube. Esta imagem construída coletivamente se sobrepõe ao desenho urbano, e seu sentido preciso escapa daqueles que não participaram de sua criação.

Em seu livro sobre o Clube, o letrista Márcio Borges nos conta que Lyle Mays, tecladista da banda do jazzista norte-americano Pat Matheny, músicos fortemente influenciados pela música do que para eles é *The Corner Club*, veio a Belo Horizonte na companhia do saxofonista Nivaldo Ornelas para conhecer um simples pedaço de meio-fio:

(...) entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. My God! – exclamou. (BORGES, 1996, p.351)

Os integrantes do Clube evitam fornecer definições precisas, causando uma sobreposição entre o sentido mais específico de formação cultural e outro mais amplo, de congregação de pessoas. O compositor e violonista Nelson Angelo disse que “(...) não poderia definir o que ficou conhecido como Clube da Esquina, mesmo porque a vida ainda continua”⁸.

Em gravações, a primeira vez que a expressão “Clube da Esquina” aparece é no disco *Milton* (EMI, 1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram o “Desafinado” para a Bossa Nova ou “Tropicália” para o Tropicalismo. O que ela oferece são indícios de que a identidade do grupo se baseia na relação coletiva que a esquina corporifica:

Noite chegou outra vez/de novo na esquina os homens estão/
Todos se acham mortais
Dividem a noite, a lua, até solidão
Neste clube a gente sozinha se vê
Pela última vez

⁸ Entrevista concedida por Nelson Angelo ao autor via Internet, Maio de 2000.

À espera do dia naquela calçada
Fugindo de outro lugar⁹

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

Perto da noite estou/o rumo encontro nas pedras/ encontro de vez/ um grande país eu espero/ espero do fundo da noite chegar/ mas agora eu quero tomas suas mãos/ vou buscá-la onde for/ venha até a esquina/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos/ Agora as portas vão todas se fechar/ no claro do dia o novo encontrarei

Como da noite emerge o dia, da solidão dividida emerge a comunidade. Isto fica evidenciado até mesmo na maneira como a canção foi composta, com a melodia de Milton sobre a base harmônica de Lô Borges, depois a letra de seu irmão Márcio. De fato, entendo que a canção tem um desenho meta-narrativo, ao realizar em sua própria estrutura a incorporação de Lô ao clube musical que Milton e seu irmão já integravam. A criação coletiva sempre foi a tônica do Clube, e quase todas as canções foram compostas em parceria. Essa urgência do trabalho coletivo encarna tanto uma posição política quanto estética, porque funciona como elemento mediador para a diversidade da contribuição de cada músico, da mesma forma que assim poderia funcionar na sociedade de modo geral.

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

E no curral D’El Rey/ janelas se abram ao negro do mundo lunar/

⁹ “Clube da Esquina” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges). In: *Milton*. EMI LP, 1970.

mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz/
já é hora do corpo vencer a manhã/ outro dia já vem/
e a vida se cansa na esquina/ fugindo, fugindo pra outro lugar

Interessante que a oposição dia/noite e solidão/encontro mostra-se como uma relação mais sutil e não um choque direto: o dia sucede a noite, deriva dela. A “voz”, o “grande país”, vem do “fundo da noite”. A solidão dividida é que promove o encontro. A esquina, portanto, não está fixada automaticamente na função de ponto de encontro, depende do movimento das pessoas em sua direção. É assim que o letrista Márcio Borges pode se referir ao Clube como uma “concentração única de talentos”, na medida em que as próprias interações e formas de sociabilidade promovidas por seus membros é que foram dando forma ao grupo. Sua música, de uma maneira geral, segue este princípio de não promover oposições simples e diretas, não entrechocar formas musicais opostas, mas encontrar nelas proximidades insuspeitas, encontrar “(...) resistindo na boca da noite um gosto de sol”¹⁰.

Neste ponto, gostaria de ressaltar que a análise das práticas musicais e escolhas estéticas adotadas pelos integrantes do Clube deve ser inserida no contexto de importantes transformações na história da Música Popular Brasileira: do projeto modernizador lançado pela Bossa Nova, passando pela efervescência dos embates em torno do “nacional” e do “popular” durante os anos 1960 – em geral sintetizados pela oposição entre a MPB dita “nacionalista e engajada” e o Tropicalismo, e chegando por fim à consolidação da MPB como categoria que estabelecia o marco de prestígio e “bom gosto” para a Música Popular Brasileira (NAPOLITANO, 2002: 70-72).

Considero a história de sua constituição e consolidação como resultado de trocas culturais que envolveram a negociação das categorias “nacional” e “popular”, a incorporação estética de elementos musicais locais, regionais ou internacionais, a revalorização de certos gêneros e tradições e o re-posicionamento dos compositores em relação ao mercado, contudo sem a perda do prestígio de sua “aura” artística. Os músicos, ainda que em vieses diferentes, compartilharam o entendimento de que a modernização da Música Popular Brasileira não deveria ser refratária em relação à tradição. Por outro lado, estiveram em geral distantes de uma leitura “folclorista”, essencialista e excludente em relação a outras tradições ou inovações. A MPB constituiu uma história e uma geografia, na medida em que ia incorporando sonoridades que

¹⁰ “Nada será como antes”. Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. *Clube da Esquina*. EMI LP, 1972.

remetiam a espaços e tradições negligenciados no projeto da canção moderna iniciado pela Bossa Nova.

Vale destacar aqui que, ainda que os membros do Clube reconhecessem na Bossa Nova uma importante referência em termos de formação musical, sua ligação com o espaço público problematizaria o aspecto intimista, o confinamento ao apartamento próprio da Bossa. Assim, se esta influência transparece nos ensaios do quarteto Evolussamba – integrado por Milton Nascimento e Wagner Tiso – nas escadarias do edifício Levy e no “quarto dos homens” do apartamento da família Borges, a ela contrapôs-se a valorização das rodas musicais nas esquinas e ruas de Belo Horizonte, e a determinação de transpor para o estúdio a informalidade da cantoria em espaço aberto. Para os membros do Clube, foi o espaço público que passou a exercer a função de meio primordial para a comunicação musical, como lugar de trocas simbólicas, técnicas e afetivas. Isto transparece inclusive na construção de uma iconografia do Clube. São várias as fotografias publicadas em jornais e revistas semanais em que os membros do grupo aparecem na rua, sentados na calçada ou em bares¹¹. Isto também é perceptível no trabalho do fotógrafo Cafí para contracapas e encartes de discos como *Clube da Esquina* e *A página do relâmpago elétrico*.

O uso do bar e da rua como pontos de reunião deixa entrever o papel das formas de sociabilidade urbana. Neste ponto, vale a pena extrapolar o espaço propriamente limitado à esquina, estendendo nosso olhar a outros lugares da cidade que também tiveram sua importância para a formação aqui abordada, como os bares, praças, edifícios, cinemas, entre outros. Tratando do modernismo no Rio de Janeiro, Mônica Velloso ressalta a importância da boêmia para a constituição de um campo intelectual próprio da modernidade, onde se estabelece uma relação ambígua, oscilando entre a esperança e o desencanto. Esse lugar próprio, este “microcosmo”, constitui um canal especialíssimo de sociabilidade, onde se produz um universo específico de gírias, hábitos, gestos e referências, enfim, uma linguagem comum. “É do ‘gueto’ intelectual que saem os acordes da criatividade” (VELLOSO, 1996, p.39). Lembramos também que Walter Benjamin, tratando da boêmia e dos conspiradores profissionais, enxergava

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

propriedades subversivas na bebida: “o vinho transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras” (BENJAMIN, 1994, p. 16).

A leitura do livro de Márcio Borges nos dá igualmente uma boa medida de como os bares sediavam redes de conhecimento interpessoal do meio musical. Este movimento de aglutinação reflete uma máxima então de uso comum: “músico atrai músico”. Nos anos 1960, o edifício *Maletta*, no centro de Belo Horizonte, representava exatamente este tipo de espaço para onde confluíam grupos culturais mais ou menos informais, como cineastas, atores e músicos. Em seus diversos bares a música fluía, e foram palco das primeiras apresentações de Milton Nascimento, no *Sagarana* (WERNECK, 1992, p. 168). Podemos apontar ainda o *Bucheco* – várias vezes mencionado no livro de Márcio Borges – como reduto da boêmia e dos apreciadores de *jazz*. Também o bar *Berimbau*, casa especializada em *jazz* onde se apresentaram Milton, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas (então um dos donos do lugar), servia de ponto de encontro e troca de informações entre os músicos. Tratava-se de ambientes propícios para o contato com as culturas populares e com a vida cotidiana da cidade, ressaltando a importância do hábito boêmio e todo desempenho oral ligado à conversa de bar. O bar (como a rua, a esquina) aparece como espaço de liberdade onde é possível “sonhar e mudar o sentido das coisas” (VELLOSO, 1996, p. 46). Formaram-se assim canais informais nos quais aqueles grupos sociais que estão marginalizados ou politicamente reprimidos (pela censura, por exemplo) encontram vias para manifestar seus anseios.

Um outro espaço da cidade bastante significativo como lugar de encontro era o “Ponto dos Músicos”. Na definição de Márcio Borges: “(...) uma calçada na Avenida Afonso Pena onde os profissionais do ramo se encontravam para fechar contratos de bailes, arregimentar instrumentistas ou simplesmente confraternizar” (BORGES, 1996, p. 65). As práticas de sociabilidade intercalavam-se com outras práticas e relações sociais mais “interessadas”. Mais uma vez os músicos aparecem como indivíduos limítrofes, que se relacionam enquanto “artistas”, “profissionais” e integrantes de um círculo de sociabilidade que, de alguma forma conforma estas duas identidades: “músicos”. O autor nos fala de dezenas de músicos (literalmente) que frequentavam o Ponto dos Músicos, e mostra como a maioria vinha ali ouvir os “papas” como Chiquito Braga e Valtinho Batera, aqueles que, como diria o saxofonista Nivaldo Ornelas, “detinham a informação”.

Segundo Márcio Borges, Toninho Horta era levado por seu irmão desde pequeno para escutar e aprender com o guitarrista Chiquito Braga. Nas imagens utilizadas por Márcio, percebe-se como aquela calçada tornara-se fonte de modernidade e cosmopolitismo, adjetivações sustentadas na referência jazzística que foi fundamental para a formação de músicos que integraram o Clube:

Os dois papas tocavam no Rei dos Sanduíches. O lugar era esquisito, mas os iniciantes como Bituca [apelido de Milton Nascimento] vinham prestar-lhes as reverências, aprendendo modernidade e bom gosto, dinâmica e sentido harmônico. A dupla fazia a gente sentir-se em New York, ouvindo Max Roach e Django Reinhardt (BORGES, 1996, p. 67).

Do ponto de vista da formação cultural, as atitudes consideradas modernas conviveram com o tradicionalismo. Esta ambiguidade em relação ao que era entendido como “moderno”, especialmente ao que subverte a ordem, fica patente na posição de músicos do Clube da Esquina em relação a movimentos como o Tropicalismo. Muitos deles criticavam os “baianos” pelo uso de acordes simples e encadeamentos harmônicos óbvios. O norte ainda era o modernismo sóbrio da Bossa Nova:

O fato é que, para uma mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical (...) do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de consequências mais imprevisíveis (BORGES, 1996, p. 195).

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

Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc.; mas como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63(...), tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada Revolução. O fato de ter gravado com as feras do primeiro time do jazz americano dera a Bituca uma idéia muito precisa da qualidade de som que se curtia em Beagá, naqueles primeiros anos de formação cosmopolita (dentro da província), no Ponto dos Músicos e nas boates de música ao vivo (BORGES, 1996, p.207).

Sua observação deixa entrever que, na capital mineira, uma variedade particular de atitude “moderna” instaurara-se entre os músicos, que posteriormente foi inevitavelmente relacionada pela crítica especializada, e mesmo por alguns pares, à “mineiridade”. Até o final dos anos 1960, os críticos haviam tentado situar Milton e seus parceiros na vertente da MPB que procurava sofisticar a música regional através da elaboração harmônica, enfatizando a dívida com a Bossa e a assimilação “positiva” da toada, enquanto a ala do nacionalismo “purista” condenava-lhes a influência do *jazz*¹². Já na recepção dos primeiros LPs da década seguinte, as resenhas destacam a incorporação definitiva da música internacional, ressaltando o uso de instrumentos eletrificados como evidência de uma “passagem da influência jazzística para a *pop*”. A seguinte fala de Milton, embora citada no artigo de forma a poder corroborar a observação, traz à tona a inconsistência desta oposição: “Eu era sempre apresentado como um compositor ‘sério’ e ‘tradicional’, mas em 1967, em Minas, eu já tocava guitarra”¹³ (grifos meus).

Percebe-se assim, no próprio espaço da cidade, uma tensão entre provincianismo e cosmopolitismo que estará diretamente vinculada às formas de ocupação do espaço e práticas sociais a estas associadas. Vários espaços da cidade (públicos ou privados) foram utilizados como *locus* de articulação dos integrantes do Clube. A “esquina” foi simplesmente o que melhor sintetizou – como “concreto” e como “imaginário” – o conjunto de práticas e opções estéticas que o caracterizam.

Canções na esquina do mundo

Numa cidade entre o mundo e a província, não era de se espantar que a diversidade fosse a tônica da formação musical. Diversidade inclusive das fontes, desde o rádio e o disco, meios industrializados de difusão cultural, à transmissão oral que acontecia nas performances de rua. Belo Horizonte funciona como ponto de interseção entre as tradições musicais associadas ao interior de Minas, à cultura negra, às festas populares de rua e as formas musicais em escala internacional, cuja transmissão está vinculada aos meios de comunicação de massa (discos e rádio, principalmente). A obra produzida pelo Clube pode ser interpretada como a constante busca das afinidades entre estas diversas influências e referências, um processo de sucessivas abordagens da

¹² Ver encarte do LP *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (Reedição histórica, 1987).

¹³ MORAES, Renato de. “A voz da esfinge”. *Veja*, 3/5/1972, p.56.

mesma constatação de proximidade entre diferentes formas de música. Este ambiente de múltiplas influências foi assim descrito por Nelson Angelo:

(...) músicas que rolavam sem parar, nos mais variados estilos: de Ray Charles a João Gilberto, Elvis Presley, Juca Chaves, bandas americanas, e muitas mais, sertanejos e afins. Aliás, em Minas Gerais dessa época ouvia-se música o tempo todo, além de óperas e congadas [que passavam pelas ruas de Belo Horizonte] (...) ¹⁴

Entendo que a compreensão das modalidades de transações operadas na Música Popular Brasileira passa, neste marco, pela delimitação de dois pontos fulcrais: a urbe moderna, com suas formas específicas de interação social, e a indústria cultural, com a articulação dos meios de comunicação massivos e os problemas e possibilidades de produção, distribuição e consumo postos em seu bojo. O próprio espaço físico da cidade se torna, neste sentido, apropriável para fins diversificados, enquanto aos próprios cidadãos se coloca a necessidade de aprender a vivência compartimentada e os múltiplos posicionamentos e usos do espaço urbano e dos objetos. As culturas transladam do campo para a cidade. Os tempos e estilos interpenetram-se, o campo visual torna-se uma miscelânea, os sons misturam-se na sucessão heterogênea das músicas no rádio, na diversidade dos discos e fitas e na mescla no interior da canção. A reprodução massiva das coisas aperfeiçoa-se:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 304).

Este é um bom retrato da relação entre o local e a metrópole cosmopolita: um sistema interurbano e internacional de circulação cultural, que promove a descoleção, o deslocamento e a desterritorialização. A cidade, e mais, seus espaços específicos de interação social e cultural, operam como um contexto polifônico que disponibiliza uma série de estímulos e uma gama de fontes culturais, congregando pessoas das mais diversas origens (geográficas, sociais, étnicas, etárias, etc.), ao mesmo tempo em que lhes oferece meios que viabilizam o diálogo entre as diversas tradições. Néstor García

¹⁴ Entrevista concedida por Nelson Angelo ao autor via Internet em Maio de 2000.

Canclini chama atenção para a variedade de transações possíveis, alertando contra a precipitação das oposições unidirecionadas:

O conflito entre tradição e modernidade não aparece como o solapamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como resistência direta e constante dos setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referência histórica e recurso simbólico contemporâneo (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 257).

Como aponta Marcos Napolitano, a música popular urbana apropria-se de elementos da música erudita, folclórica e do cancionero de domínio público, produzindo uma forma adaptada às necessidades de entretenimento das novas camadas urbanas (NAPOLITANO, 2002, p. 11). É crucial pensar que o “popular” não é monopólio dos setores populares. Ele está disponível como conjunto de significações apropriáveis, se constituindo em processos de hibridação, representando algo dinâmico e vivo, que não é sentido como um frio cadáver do passado morto. Lembro aqui Jesus Martín Barbero, quando considera o popular “lugar de mestiçagens e reapropriações” (MARTÍN BARBERO, 1997, p. 149).

Claro que as interações entre as trocas culturais não são dadas em si, não ocorrem simplesmente e não instalam automaticamente zonas de limiaridade. Para contar a história da cultura brasileira e da música popular, é preciso entender os músicos como mediadores que viabilizaram, através de escolhas e práticas, uma enorme gama de transações culturais. Os membros do Clube, nas suas trajetórias diversas, constituem mediadores culturais interessantes pela diversidade que articulam. Milton Nascimento, criado em Três Pontas, profundamente marcado pela música religiosa e os festejos populares, tinha, no entanto, um piano em sua casa (sua mãe adotiva, Dona Lília, tinha sido aluna de Villa Lobos) e discos de música clássica, e foi também se aproximando do *jazz* e da Bossa Nova através do rádio (trabalhara até como disquete-jóquei) e tornou-se músico de baile, junto com Wagner Tiso, ainda em sua cidade. Beto Guedes era filho de um compositor e instrumentista de choro e seresta, Godofredo Guedes, que ainda fabricava instrumentos artesanalmente. Vindo de Montes Claros, no norte do estado, em sua adolescência em Belo Horizonte tornou-se guitarrista de uma banda que executava os sucessos dos *Beatles* em restaurantes, programas de rádio e televisão. Lô Borges

chega a ressaltar a maior facilidade de Beto para aprender as músicas do quarteto de Liverpool. Sua formação de choro, com uso constante de acordes perfeitos, de sétima maior, tocando com palheta e dedeira, facilitava na hora de “tirar de ouvido” os *rocks*, onde alguns destes mesmos elementos estão presentes. Neste caso, foi exatamente esta fonte de informação musical “tradicional” que permitiu sua aproximação com o elemento “moderno”. Lô também aponta que os *Beatles*, dentro do contexto maior dos movimentos da “juventude”, eram uma referência comportamental, influenciando-lhes na vontade de tocar em bandas, tocar no palco, usar cabelos compridos e experimentar drogas¹⁵.

Desse modo, os integrantes do Clube procuraram descobrir formas comuns, aproximando o local e o global, o que era classificado como “tradicional” e “moderno”. Já vimos que a guitarra elétrica não era novidade em Belo Horizonte. Dentro de sua formação “aberta”, o “estrangeiro” não representava qualquer inconveniente, como também não aparecia como fonte de informações necessariamente chocantes, surpreendentes. Esta convivência tornava-se possível no próprio espaço da cidade, na medida em que este viabilizou o encontro de músicos com trajetórias de vida e formação musical diversas. Ao fazer uma crítica do que chama de noção reacionária do lugar, Doreen Massey fala sobre a formulação de um sentido global do lugar “voltado para fora”, entendendo-o não como uma fronteira definida para o local, mas como “encontro” construído a partir de uma “constelação particular de relações sociais” que articulam local e global (MASSEY, 2000, p. 178). Nesse sentido, o lugar é conjuntural e relacional. Sua concepção pode ser utilizada para caracterizar a “esquina”, uma vez que propõe o lugar como resultado de interações em processo, que não opõe interior e exterior (a “esquina” define e é definida pelo “mundo”) e comporta várias identidades. Singulares, mas não fixas. Milton Nascimento, certa vez, escreveu o seguinte:

(...) penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós. O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar (...)
(BORGES, 1996, p. 358).

A interseção local/global é chave no entendimento das propostas estéticas e das diversas fontes que informam a obra do Clube da Esquina. Preocupados em

¹⁵ Entrevista concedida por Lô Borges a Pablo Castro e Marcelo Borges em Outubro de 1997.

produzir uma música que fosse universal e ao mesmo tempo particular e local, já anunciavam em “Para Lennon e McCartney” (L. Borges, M. Borges e F. Brant): “Mas agora sou cowboy/ sou do ouro, eu sou vocês/ sou do mundo, sou Minas Gerais”¹⁶. Esta canção é emblemática, não só pela letra, anunciando a conexão local/global mediada por aqueles que desconheciam o “lixo ocidental”, mas pelo arranjo e harmonia, talvez uma das mais poderosas traduções da influência dos *Beatles* e do *rock* na Música Popular Brasileira (baixo descendente nos acordes em Lá menor, guitarra-base marcante, *riff* de baixo no refrão, solo de guitarra com alguma distorção).

Naquele contexto, a eletricidade representava um índice de internacionalização. Ao ser lançado o LP *Milton*, em 1970, o resenhista destacou a utilização de novos instrumentos e sons, apontando a incorporação definitiva da música internacional: “Milton Nascimento, o sereno criador de ‘Travessia’, parte agressivamente no LP em diversas direções musicais com férteis e agradáveis resultados (...)”¹⁷. Isto, porém, não lhe rendeu uma classificação como roqueiro ou tropicalista, apesar de faixas como “Para Lennon e McCartney” ou “Durango Kid”, em que a influência do *rock* era evidente. Tampouco uma classificação de “comercial”. Milton, ao contrário, era classificado como “misterioso” e “incompreensível”. E, de fato, como explicar a presença de “Felicidade”, clássico de Jobim e Vinícius de Moraes, neste mesmo disco? E a perplexidade de Jaguar, ao ver o pessoal do Som Imaginário¹⁸ conjunto que atuara no disco “(...) num embalo de sambão que me pegou de surpresa(...)”¹⁹.

Foi com o emblemático álbum duplo *Clube da Esquina* que houve um aprofundamento da proposta de trabalho coletivo. A “metáfora da esquina” ia acumulando significados. Nas faces internas do álbum, um verdadeiro mosaico de fotografias que misturam conhecidos, familiares, músicos e gente da rua, mais a poética imagem de uma nuvem no céu (remetendo à canção “Nuvem Cigana”). O mosaico traduz bem o que era proposto musicalmente: uma combinação plural de sonoridades e referências musicais que iam do regionalismo ao *jazz*, do samba tradicional ao *rock* progressivo, da Bossa Nova à canção latino-americana. Em termos composicionais,

¹⁶ LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.

¹⁷ “Milton”. *Veja*, 25/03/70, p.70.

¹⁸ Em sua primeira formação, o grupo era composto por Wagner Tiso (Piano), Luiz Alves (Baixo), Tavito (Guitarra Base), Frederyko (ou “Fredera”, Guitarra Solo), Robertinho Silva (Bateria) e Zé Rodrix (Órgão Elétrico e Voz).

¹⁹ “Show Gal Costa e Som Imaginário”. *O Pasquim*, n° 83, 4-10/02/1971, p.15.

observamos a rica variedade obtida pela alternância entre os parceiros, com Milton e Lô atuando com todos os letristas que então faziam parte do grupo: Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Márcio Borges, e também juntos na parceria instrumental “Clube da Esquina nº 2”, canção que reeditaria o modo de construção da “irmã mais velha”, inclusive porque acabaria recebendo, anos depois, uma letra feita por Márcio.

A variação das formações para execução de cada faixa foi consequência de um ritmo de trabalho nada rígido. A liberdade dos músicos executarem quaisquer instrumentos (inclusive os que não eram sua especialidade) permitiu que Lô Borges aparecesse tocando surdo em “Cravo e Canela”, Beto Guedes tocando baixo e carrilhão em “San Vicente”, Nelson Angelo ao piano em “Pelo Amor de Deus”, e assim por diante²⁰. A atuação nas faixas dependia da própria ordem de chegada no estúdio. Quem levantasse mais cedo ia para a primeira sessão, para depois para “tomar uma cervejinha”²¹. O aspecto lúdico da criação musical aparece como um elemento constitutivo da identidade do Clube, enquanto força socializadora. A reunião, os coros, instauram climas associados aos festejos de rua, à praça, a ocasiões importantes da cultura popular, a lugares em que a música desempenha um papel simbólico bem diverso do mundo da mercadoria. É preciso frisar que estes recursos utilizados para denotar a informalidade e o “clima de rua” eram bem dosados, limitados ao contexto da gravação que os exigisse. Estes formatos de execução e gravação subversivos, em que os músicos trocavam de instrumentos ou as vozes eram de “qualquer um” conviveram com o apreço ao apuro técnico e com configurações mais convencionais.

Na obra do Clube da Esquina a tradição pode passar a ser a fonte da inovação, e se transfigura inclusive através dos recursos modernos que estão disponíveis neste novo contexto. Para os ouvidos educados na linearidade da melodia, no esquematismo dos arranjos, nos padrões do “bom gosto”, o que o Clube apresenta não é o “mau gosto”, o *Kitsch* ou brega valorizados pelos tropicalistas, mas um “outro gosto” sem fronteiras, em que vozes se tornam instrumentos e instrumentos cantam, em que o improvisado (o imprevisto) se faz estrutura. A valorização do improvisado remete tanto à influência jazzística quanto às formas musicais brasileiras populares, como o samba-de-roda. Aqui é o tradicional que ocupa o espaço da vanguarda. Daí os elementos modernos e tradicionais entrarem em sintonia quando identificados pelo privilégio à

²⁰ Encarte do LP *Clube da Esquina*. EMI, 1972.

²¹ Entrevista concedida por Toninho Horta ao jornalista Chico Pinheiro no programa *Espaço Aberto*, canal GNT, 1999.

criatividade e espontaneidade dos músicos, pelo posicionamento inusitado dos instrumentos nos arranjos ou pela importância conferida à *performance* coletiva.

A lista de “participações especiais” em discos do Clube é uma ótima evidência dos encontros que promove a partir do “lugar” criado na “esquina”: Clementina de Jesus, Alaíde Costa, Naná Vasconcelos, Mercedes Sosa, Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo Jobim, Paulo Moura, grupo Água, corais infantis, vozes infantis (Telo, Nico, Kiko etc.), enfim, uma lista interminável. Ao mesmo tempo, seus integrantes tocaram em discos de músicos dos mais diversos estilos: Gal Costa, João Bosco, Chico Buarque, Wayne Shorter, Ella Fitzgerald, Elis Regina, só para citar alguns. Isto é particularmente evidente na área das “vozes”, onde a informalidade aparece na formação do coro denominado “o povo”, o que significava incluir também os não-músicos, que não “sabiam” cantar. Conhecidos e desconhecidos, nomes, sobrenomes e apelidos, misturam-se nos arranjos vocais, e o regente de um dos coros é o contra-regra Ivanzinho. Em 1976, Milton Nascimento expressou sinteticamente de que maneira as práticas e até acontecimentos casuais foram ajudando a tornar mais consistentes as opções estéticas do Clube:

Quando gravamos *Minas* eu já estava com vontade de fazer o *Geraes*, mas há um ano ainda era muito cedo. 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 têm mais de cinco anos – bem antes da chamada *americanidad* estar na moda. Mas as coisas começaram a se concretizar quando Fernando Brant fez a letra de “Promessas do Sol”, falando dos índios(...) mas quase ao mesmo tempo fui à PUC assistir a um show do Macalé e Moreira da Silva, e para abri-lo apresentaram os meninos do grupo Água, que me emocionaram demais. Eles são amadores, tocam para conseguir dinheiro e continuar viajando. E só andam por vilarejos, pelos *pueblos* todos dessa América. (...) Na mesma época eu soube que várias músicas minhas estavam sendo gravadas na Venezuela e no Uruguai. Tudo ia convergindo para o que a gente queria fazer (...) (ANHANGUERA, 1978, p. 215-216).

A “esquina” ganhava definitivamente a dimensão do “mundo”. Entretanto, no cenário musical nacional da década de 1970 essa identidade muitas vezes era sobrepujada pelo enquadramento regionalista que então vicejava. De fato, no meio da crítica musical impressa não consegui encontrar qualquer definição satisfatória no que diz respeito ao Clube da Esquina nesse período. Seus integrantes eram vagamente referidos dentro das tendências então reconhecidas pela crítica, como “mineiros”

agrupados em torno de Milton Nascimento ou considerados apenas revelações de festivais locais²². Ele mesmo reagiu a este tipo de situação, afirmando: “Eles não são músicos que me acompanham, já que tocamos juntos há muito tempo e sou apenas o solista do grupo”²³. Justo na segunda metade daquela década, quando a música cosmopolita do Clube da Esquina promoveu novos encontros transculturais, inclusive com a gravação dos discos *Native Dancer*, de Wayne Shorter com Milton Nascimento, gravado em 1975 e *Milton*, em 1976²⁴, nos Estados Unidos. Curiosamente, apesar de alguns equívocos, encontrei uma melhor percepção no artigo de um crítico norte-americano que considera o Clube “(...) um grupo único de artistas que têm tido um importante impacto no jazz e na música popular, não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos e na Europa”²⁵. O autor prossegue buscando uma caracterização da música produzida pelo grupo e tenta mapear influências e misturas, que vão do folclore africano, europeu e brasileiro ao *jazz* moderno e ao *rock* dos anos 1960. Mas constata que não há um rótulo para classificá-la. Consegue identificar um trabalho coletivo, mapeando compositores e instrumentistas, mas ao mesmo tempo consegue ressaltar suas diferenças. E, por fim, sentencia: as distinções de gênero tratadas como algo dado para os norte-americanos, simplesmente não se aplicam ao caso, pois os músicos de Belo Horizonte (pois ele ignora os vínculos diversos dos músicos com o interior do Estado) “tornam as categorias irrelevantes”.

Acordes finais

Concluo que, em sua própria definição, em sua forma de organização interna, nas práticas dos músicos que o integram, o Clube propôs, através da metáfora da “esquina”, construída a partir da própria experiência de seus integrantes enquanto cidadãos, rupturas em relação às maneiras disponíveis de articular socialmente a produção cultural. Sua “abertura” implica a disposição de incluir informações estéticas descolecionadas desde fontes tão diversificadas como a cultura popular do interior de

²² “Minas Gerais: edição especial”. *O cruzeiro*, 1971, p.79.

²³ KUBRUSLY, Maurício. “O som de Milton Nascimento”. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 19/11/1978, p. 4-5.

²⁴ Além de músicos do Clube acostumados a tocar com Milton, como Toninho Horta (violão 12 cordas, guitarra elétrica) Novelli (baixo) e Robertinho Silva (bateria e percussão), destaca-se a presença de jazzistas norte-americanos como Wayne Shorter (saxofone soprano e tenor) e Herbie Hancock (piano) e músicos brasileiros residentes nos EUA, como os percussionistas Airto Moreira e Laudir de Oliveira.

²⁵ PALMER, Robert. “Eastern Brazil exports influential pop to the world”. *The New York Times*, May 4, 1986.

Minas, o *jazz*, o *rock* ou a música latino-americana. Implica também o costume de incluir músicos e poetas em trânsito a partir de diversas procedências em seus discos e amalgamá-los ao Clube, fazendo com que adotassem sua informalidade e seu impulso criativo. Mais além, ela incluiu as vozes de crianças, velhos, contra-regras, amigos, afirmando a música como produção dinâmica ligada ao urbano e ao popular. Neste sentido, o Clube permanece aberto a quem “quer chegar”, ou seja, acessível do ponto de vista de uma coletividade que não se limita espacial, social e temporalmente. Trabalhamos com uma formação cultural, que acreditamos ser possível delimitar historicamente, e com uma faceta “misteriosa”, aquele quinhão da atividade criativa que se mantém além de esforços puramente “explicativos”. O Clube da Esquina não deixou de existir, ele permanece sempre como possibilidade.

Referências

- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n ° 23, 1994, pp. 191-203.
- “Arte e artistas”. In: *O cruzeiro*. Rio de Janeiro. n ° 11, 17/03/1971.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CARLOS, Ana Fani A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- “Conversando no bar com Fernando Brant”. *De Fato*. Belo Horizonte, ano I, n ° 2, mar. 1976.
- ENCARTE do LP *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Codil, 1967 (Reedição histórica, 1987).
- ENSAIO fotográfico de Juvenal Pereira para *O cruzeiro*, realizado em Diamantina, 1971.
- ENTREVISTA concedida por Nelson Ângelo ao autor via Internet, Maio de 2000.
- ENTREVISTA concedida por Lô Borges a Pablo Castro e Marcelo Borges em Outubro de 1997.
- ENTREVISTA concedida por Toninho Horta ao jornalista Chico Pinheiro no programa *Espaço Aberto*, Rio de Janeiro: canal GNT, VHS, 1999.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980). FAFICH/UFMG, 2007 (tese de doutorado).

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Na esquina do mundo: trocas culturais e música popular na cidade contemporânea In: Anais do XXIV Simpósio Nacional da ANPUH, 2007, São Leopoldo, 10p.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. De novo en la esquina los hombres están: prácticas musicales y sociabilidades urbanas. Anuario de Espacios Urbanos. UNAM, México, v.2002, pp. 231 - 252, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 1997.

GUEDES, Beto. *A página do relâmpago elétrico*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1977. 1 CD digital, estéreo. 5426942.

HOLANDA, Lula Buarque de; JABOR, Carolina: *A sede do Peixe*, Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, VHS, 70 min., 1998.

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

MARTÍN BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antônio (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000, pp.177-185.

“Milton”. *Veja*, 25/03/70, p.70.

“Minas Gerais: edição especial”. *O cruzeiro*, 1971, p.79.

MORAES, Renato de. “A voz da esfinge”. *Veja*, 3/05/1972, p.56.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. EMI/ODEON, 1970. 1 CD: digital, estéreo. 8304332.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 2 discos: 33½ RPM, microsulco, estéreo. MOAB 6005/6.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1973. 1 CD: digital, estéreo. 7907902.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1974. 1 CD: digital, estéreo. 8304302.

- NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo.
- NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 8304282.
- NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Los Angeles: A&M Records, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 314543485-2.
- NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. EMI/ODEON, 1978. 2 discos: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo. 164 422831/2.
- PALMER, Robert. “Eastern Brazil exports influential pop to the world”. *The New York Times*, May 4, 1986.
- “Santa Tereza”. *Caderno Minas – Hoje em dia*, 1/8/99, p.4.
- SHORTER, Wayne (featuring Milton Nascimento). *Native dancer*. Los Angeles: Columbia, 1975. 1 CD, digital, estéreo, 2-046159.
- “Show Gal Costa e Som Imaginário”. *O Pasquim*, n° 83, 4-10/02/1971, p.15.
- SOM IMAGINÁRIO, O. *Som Imaginário*. EMI/ODEON, 1970. 1 CD: digital, estéreo.
- VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1972.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.