

Clube da Esquina *versus* Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB

Capa do LP *Clube da Esquina*. Milton Nascimento e Lô Borges. Cafè. EMI-Odeon, 1972, fotografia (detalhe).



Sheyla Castro Diniz

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autora de "... De tudo que a gente sonhou": amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. sheyladiniz@yahoo.com.br

Clube da Esquina *versus* Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB

Clube da Esquina vs. Tropicalism: symbolic conflicts in MPB (Brazilian Popular Music)

Sheyla Castro Diniz

RESUMO

Em 2018, o antológico álbum *Clube da Esquina* completou 46 anos. Seus autores, Milton Nascimento e Lô Borges, não imaginavam que o disco duplo lançado pela EMI-Odeon em 1972 se tornaria nome de um movimento musical, tal como a crítica jornalística e parte da crítica acadêmica trataram de assim legitimar a ampla turma de compositores, músicos e amigos reunida em torno de Milton. Uma das mais criativas e versáteis “formações culturais” atuantes na década de 1970, o *Clube da Esquina* ocupa hoje um lugar de destaque na MPB – para não falar do já conquistado prestígio internacional. Em meio aos processos que conduziram ao seu reconhecimento, um assunto geralmente ignorado pela bibliografia consistiu no fato de que o Tropicalismo foi vetor de alguns conflitos simbólicos que, neste artigo, busco trazer à tona e problematizar.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina; Tropicalismo; conflitos simbólicos.

ABSTRACT

The anthological double album *Clube da Esquina* celebrates its 46 anniversary in 2018. Its authors, Milton Nascimento and Lô Borges, never guessed that a musical movement would be named after their record released by EMI-Odeon in 1972, but journalistic criticism and part of the academic criticism sought to legitimate the group of composers, musicians, and friends around Milton. One of the most creative and versatile “cultural formations” of the 1970’s, *Clube da Esquina* has nowadays a prominent place in MPB – not to mention the already achieved international prestige. In the midst of the processes that led to its recognition, a topic usually ignored by the literature, Tropicalismo was the vector of a number of symbolic conflicts that I bring up and problematize in this article.

KEYWORDS: *Clube da Esquina*; Tropicalismo; symbolic conflicts.



A memória afetiva da MPB há muito tempo já rendeu à *persona* e às canções de Milton Nascimento um valor incontestável. Se por um lado isso independe do Clube da Esquina, por outro, tal reconhecimento é indissociável das figuras emblemáticas de Fernando Brant, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Nivaldo Ornelas, Novelli, dentre várias outras. Fruto de amizades e parcerias cultivadas, inicialmente, na Belo Horizonte de meados dos anos 1960, mas que, na década seguinte, ápice de sua produção, agregou uma porção de artistas mineiros e não-mineiros, o Clube da Esquina não possuía sede tampouco carteirinhas para os seus “associados”. Nunca se constituiu como uma banda nem mesmo como um grupo com integrantes

fixos. Os laços amistosos, a antiburocracia e a informalidade das relações, não menos marcadas por um saliente espírito de coletividade e cooperação mútua, são traços expressivos dessa que compreendo como uma das mais criativas e versáteis “formações culturais” atuante sob o regime militar.

Noção concebida por Raymond Williams, “formação cultural” surgiu da necessidade de contemplar, no âmbito de sua Sociologia da Cultura, círculos, escolas, tendências e movimentos artísticos cujas características são distintas daquelas que regem “instituições culturais”, mais diretamente atreladas ao Estado ou ao mercado. O autor definiu três tipos de formações:

(i) as que se baseiam na participação formal de associados, com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna, e de constituição e eleição; (ii) as que não se baseiam na participação formal de associados, mas se organizam em torno de alguma manifestação pública coletiva, tal como uma exposição, um jornal ou periódico do grupo, ou um manifesto explícito; (iii) as que não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral.¹

A terceira definição é a que melhor se adequa às especificidades e à organização interna do Clube da Esquina. Não havia pretensões de se organizar um movimento ou lançar um manifesto, o que não significa, tal como defende Ronaldo Bastos, que faltasse à turma a “formulação de se fazer um grande disco de maneira diferente”.² Álbum duplo assinado por Milton e Lô Borges, *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972) aludia, com o título, a uma esquina do bairro belo-horizontino de Santa Tereza, sendo, porém, infinitamente bem mais sugestivo das confluências alegóricas que deram origem àquela produção coletiva. Não imune de críticas à época de sua divulgação, o disco seria alçado à estatura de referência matricial da MPB. Em 1995, por exemplo, o jornal *O Globo* o equiparava ao LP *Tropicália ou Panis et circencis*.³ Ambos representariam manifestos de seus respectivos movimentos homônimos.⁴

O enaltecimento do Clube da Esquina a partir de comparações com o Tropicalismo, hoje um lugar comum em trabalhos acadêmicos e, sobretudo, na crítica jornalística, esconde, nas entrelinhas, certos conflitos simbólicos que envolveram direta ou indiretamente as duas manifestações musicais, além de uma dívida latente que a “história da MPB” há pouco tempo teria saldado. Para trazer tais conflitos à tona, remonto ao final da década de 1960, fase de gestação do Clube da Esquina, e ao período imediatamente posterior, quando Milton Nascimento e sua turma dialogam com o vórtice contracultural então em voga. Trato, ainda, de iniciativas mais ou menos recentes que visaram a garantir ao Clube da Esquina um maior reconhecimento no “panteão da MPB”, momento em que o Tropicalismo, vetor de diferenciação, foi, assim como a Bossa Nova, acionado como parâmetro legitimador.⁵

O “boicote tropicalista”

Milton despontou para o grande público em outubro de 1967, quando, tendo ao lado no palco Fernando Brant, defendeu “Travessia”⁶ no II Festival Internacional da Canção (II FIC) da TV Globo, no Rio de Janeiro,

¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 68. Williams desenvolveu empiricamente a noção no estudo *The Bloomsbury fraction*. In: *Idem, Problems in materialism and culture: selected essays*. Londres: Verso, 1980.

² BASTOS, Ronaldo *apud* TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 2000, p. 176.

³ Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, José Carlos Capinan, Torquato Neto *et al.* *LP Tropicália ou Panis et circencis*. Phonogram/Philips, 1968.

⁴ Cf. MIGUEL, Carlos Antônio e FERREIRA, Mauro. Coleção é mesmo o melhor de Milton. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 2.

⁵ Parte deste artigo consiste numa versão revisada e ampliada do trabalho que publiquei nos *Anais do XI Congresso da Brasa* e das análises que desenvolvi no quinto capítulo de meu livro sobre o Clube da Esquina. Ver DINIZ, Sheyla Castro. *Clube da Esquina: disputas por legitimidade no campo artística da Música Popular Brasileira*. *Anais do XI Congresso da Brazilian Studies Association – Brasa*, Champaign-Urbana, Illinois/EUA, set. 2012. Disponível em <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XI/Sheyla-Castro-Diniz.pdf>, e *Clube da Esquina versus Tropicalismo*. In: DINIZ, Sheyla Castro. “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017.

⁶ “Travessia” (Milton Nascimento/Fernando Brant). Milton Nascimento. *LP Milton Nascimento*. Codil, 1967.

⁷ O primeiro lugar foi para “Margarida” (Gutemberg Guarabira), e o terceiro para “Carolina” (Chico Buarque).

⁸ Nascido carioca, mas criado em Três Pontas/MG, Milton e o amigo de infância Wagner Tiso tocavam em festas e bailes pelo sul de Minas com seus grupos Luar de Prata e W's Boys. Já em Belo Horizonte, integraram o Conjunto Holiday, o quarteto EvoluSSamba e, em 1964, além de formarem com o baterista Paulo Braga o Berimbau Trio (encarregado de animar, com samba-jazz e Bossa Nova, as noites da Boate Berimbau, no Edifício Maleta), os dois gravaram com o bossa-novista mineiro Pacífico Mascarenhas o LP *Muito pra frente* (Odeon, 1965), do Quarteto Sambacana. Ver DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da Zona Sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – UFU, Uberlândia, 2010.

⁹ “Morro velho” (Milton Nascimento). Milton Nascimento. LP *Milton Nascimento*, op. cit., 1967.

¹⁰ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992 e *Idem. Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

¹¹ Ao analisar canções de Edu Lobo e Carlos Lyra, ambos envolvidos, no pré-64, com atividades do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), Arnaldo Contier destacou que o nacional-popular, na música, era reinventado politicamente sob diversos ângulos, nos quais representações de folclore e brasilidade eram largamente acionadas. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Para uma análise mais ampla do nacional-popular na produção artística da década de 1960, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹² Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

¹³ Ver DINIZ, Sheyla Castro.

obtendo o segundo lugar.⁷ Não era sua estreia em festivais. Mas foi nesse que o jovem músico, experiente *crooner* e instrumentista pelo interior e na capital de Minas Gerais⁸, conquistou a plateia e os jurados com sua toada ao violão mesclada a samba e *jazz*. Derradeira palavra de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, “Travessia” narrava uma saga de perda e superação, preterindo a metáfora do “dia que virá” pelo enfrentando dos desafios cotidianos: “Já não sonho/ Hoje faço com meu braço o meu viver”. Premiado como melhor intérprete, Milton alcançou ainda a sétima colocação com “Morro velho”⁹. Sobre a melodia e o timbre de seu violão, que simulavam uma viola caipira, a letra retratava o abismo racial e de classe que determinaria o destino de dois meninos.

Menos afeito às mensagens teleológicas e exortativas, comuns às “canções de protesto”, que a um olhar sobre o “povo” como reserva de autenticidade, nobreza e afetividade, Milton, tão logo surgiu na cena musical do eixo Rio-São Paulo, foi associado ao “nacional-popular”. Em linhas sucintas, o nacional-popular relacionava-se com a construção da memória nacional; pautava-se na valorização do folclore e da cultura popular como categorias que resguardariam a identidade da nação.¹⁰ Embora orientasse setores à direita, esse ideário nutriu em suas várias reconfigurações a perspectiva revolucionária e nacionalista de boa parte do pensamento de esquerda e da produção artística da época, incluindo evidentemente a MPB.¹¹ Sigla instituída naquela “era dos festivais” num nível mais político-ideológico que estético¹², embora o estético não deixasse de ser político, a MPB abarcava canções híbridas tributárias do samba, do baião, das modas de viola, do *jazz*, *samba-jazz* e Bossa Nova, esses e outros gêneros e estilos conciliados a temáticas que exaltavam personagens populares como o pescador e o retirante nordestinos, o miserável do morro carioca, o negro escravizado e as “Marias e violas”.

Temperando ainda mais esse caldo com suas pitadas generosas de “mineiridade”¹³, Milton não passou despercebido aos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Naquele mesmo outubro de 1967, respectivamente acompanhados pelos roqueiros Beat Boys e Mutantes, os dois apresentaram suas primeiras canções tropicalistas no III Festival da MPB da TV Record, em São Paulo. O compositor de “Alegria, alegria”¹⁴ conta que o Gil de “Domingo no parque”¹⁵ já havia lhe chamado a atenção para a originalidade do talento de Milton, ao ouvi-lo, um ano antes, cantar “Cidade vazia”, de Baden Powell e Lula Freire, no II Festival de MPB da TV Excelsior.¹⁶ Caetano, no entanto, admitiu não ter se impactado com o trabalho do “colega recém-chegado”. Na iminência de liderar um “programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo – através da paródia e da autoparódia” –, não viu em Milton nada “muito além de um desenvolvimento daquilo que Edu Lobo já vinha fazendo de interessante, ou seja, um desdobramento da Bossa Nova que abrangia estilizações das formas nordestinas”.¹⁷

Os três primeiros LPs de Milton Nascimento¹⁸ faziam jus, até certo ponto, às impressões iniciais de Caetano. Milton, cuja identificação com Edu Lobo era recíproca, opinou em 1969, reportando-se também aos filhos do ilustre baiano Dorival, Dori e Danilo Caymmi, que

Nós temos uma harmonização, um modo de tocar violão e de cantar. O tipo de música que nós fazemos é a toada. Toada é uma espécie de carro de boi, um negócio que vai desenrolando, uma cantiga. Geralmente a letra é uma estória. A toada é diferente

devido à região. *A de Dorival Caymmi é marítima. A minha tem uma ligação com a da região de Três Pontas/MG. Não a considero regional, a harmonia não tem nada de regional, nem mesmo a melodia.*¹⁹

Para Santuza Cambraia Naves, Milton e Edu Lobo, cujo projeto “não se tratava de uma proposta regionalista, mas da criação de uma linguagem que expressasse o Brasil”²⁰, partilhavam de “certo culto a Villa-Lobos, principalmente ao seu perfil de pesquisador de sons populares”.²¹ Mesmo que as referências constantes a Minas Gerais nas canções de Milton e de seus companheiros do ainda inexistente Clube da Esquina não exprimissem a mesma carga simbólica se comparadas com o paradigma nordestino recorrente ao compositor de “Ponteio”²² e a tantos outros – já que o Brasil subdesenvolvido, naqueles anos 1960, encontrou no nordeste sua representação por excelência²³ –, Milton traduzia os anseios nacionais em temas e sonoridades que iam ao encontro do popular. Tal como seus congêneres, bebia nas fontes do *jazz*, *samba-jazz* e *Bossa Nova*, distanciando-se de uma sonoridade que pudesse ser simploriamente entendida como regional. Também se estende ao Milton de “Travessia” e de “Morro velho” a análise de Marcos Napolitano sobre a estilização do material cultural arcaico por Edu Lobo como tentativa de despertar “a consciência nacional adormecida”, bem como a sua não pretensão de explicitar “o choque do arcaico e do moderno como definidor da historicidade brasileira”²⁴, afinidades que os aproximavam não somente de Villa-Lobos como do modernismo de Mário de Andrade, e os afastavam, substancialmente, do Tropicalismo.²⁵

Exceto Os Mutantes, os futuros tropicalistas Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto e José Carlos Capinan (autor de “Ponteio”, com Edu Lobo) vivenciaram, uns diretamente outros nem tanto, a movimentação político-cultural de esquerda do pós-64. Dela se distanciariam, porém, e especialmente das concepções mais enrijecidas ligadas ao nacional-popular, na medida em que incorporavam às mais novas posturas e canções elementos *pop* e vanguardistas. Resultado de uma mudança dos tempos, o Tropicalismo muito se apoiou, entre outras referências, na arte ambiental de Hélio Oiticica, no Teatro Oficina de José Celso Martinez Correia, no concretismo dos poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, na contribuição fundamental dos maestros e arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella e na habilidade empresarial de Guilherme Araújo. Ostentando *happenings* e visuais excêntricos nos meios de comunicação de massa, os artistas repaginaram a antropofagia de Oswald de Andrade, deglutindo e adaptando traços da contracultura anglo-americana à luz do contexto local. Dialogaram ainda com a *Bossa Nova* e a *Jovem Guarda* e retomaram tradições do cancionário popular que haviam sido desprezadas pela MPB, como os boleros e os sambas-canções, o considerado *kitsch* ou de mau gosto e o exotismo de Carmen Miranda. O grupo não se furtou de criticar o regime ditatorial nem de mobilizar, com tratamentos diferenciados, matérias-primas caras ao nacional-popular, mirando, no entanto, em estruturas mais íntimas e não menos enraizadas na sociedade brasileira: os dogmas comportamentais, a família burguesa e conservadora e a padronização da vida e dos costumes gerada pela industrialização.²⁶

Em suas memórias sobre o Clube da Esquina, Márcio Borges comenta que, nos anos de 1960, “salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo [Bastos], o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando [Brant] permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora

Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960. *Per Musi*, n. 30, Belo Horizonte, jul.-dez. 2017.

¹⁴ “Alegria, alegria” (Caetano Veloso). Caetano Veloso. LP *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1968.

¹⁵ “Domingo no parque” (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Gilberto Gil*. Polygram/Philips, 1968.

¹⁶ Nesse festival de 1966, da Excelsior, cuja canção vencedora foi “Porta estandarte” (Geraldo Vandré/Fernando Lona), interpretada por Tuca e Airto Moreira, Caetano obteve o quinto lugar com “Boa palavra”, defendida por Maria Odette, enquanto que a parceria de Baden e Lula Freire, na voz de Milton, recebeu a quarta colocação.

¹⁷ VELOSO, Caetano. Prefácio. In: BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7. ed. São Paulo: Geração, 2011, p. 17 e 18.

¹⁸ LP *Milton Nascimento*, op. cit., 1967, *Courage* (A&M Records, 1968, gravado nos Estados Unidos) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969).

¹⁹ LOBO, Edu *apud* MELLO, Zuza Homem. *Música popular brasileira: entrevistas*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1976, p. 9. Essa entrevista foi realizada no dia 21 de junho de 1969.

²⁰ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 41.

²¹ *Idem*, *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 45.

²² “Ponteio” (Edu Lobo/José Carlos Capinan). Edu Lobo. Compacto simples. Philips, 1967. Interpretada por Edu e Marília Medaglia, a canção venceu o III Festival da MPB da TV Record (1967), o mesmo de “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (Gilberto Gil).

²³ Essa concepção se encontrava em teses da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e do PCB (Partido Comunista Brasileiro), defensor da revolução nacional, burguesa e democrática como

condição prévia à revolução socialista. Noutros termos, o “Brasil atrasado”, cujo maior símbolo era o nordeste, carecia de modernização para alcançar o “Brasil avançado”, em pleno desenvolvimento. Conhecida como “razão dualista”, essa interpretação reverberou, de modo não normativo, em parte considerável da produção artístico-intelectual em sintonia com o ideário de esquerda. Ver RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”..., *op. cit.*, p. 144.

²⁵ Sobre a conjunção de “arcaico e moderno” no Tropicalismo, ver SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política 1964-1969*. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

²⁶ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*, *op. cit.*, p. 112. Sobre o Tropicalismo, ver ainda, por exemplo, FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2007.

²⁷ Cf. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*, *op. cit.*, p. 216.

²⁸ Chiquito Braga, que chegou a estudar harmonia e contraponto com Moacir Santos, foi precursor de toda uma “escola mineira” de violonistas e guitarristas. Dentre seus alunos estava Toninho Horta.

²⁹ “É proibido proibir” (Caetano Veloso). Compacto simples Philips, 1968.

³⁰ Para a fala completa de Caetano no III FIC, consultar o site Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira. Disponível em < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em 10 jun. 2018.

³¹ Ver VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, e CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

³² Cf. NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Varia história*, v. 21, n. 34, Belo Horizonte, jul. 2005, p. 511.

³³ “Sentinela” (Milton Nasci-

achando muito natural o uso de guitarras elétricas”²⁷, instrumento que, num registro mais jazzístico, era habitual a músicos de Belo Horizonte como Chiquito Braga²⁸ e a inúmeros conjuntos, sem falar do *frisson* que provocava em adolescentes como Lô Borges e Beto Guedes, que, fãs dos Beatles, criaram em 1964 a banda *cover* The Beavers. No circuito dos grandes festivais, entretanto, a guitarra tropicalista – emblema, para muitos, do imperialismo ianque – desencadeou as mais acirradas divergências, como aquela protagonizada por Caetano na final paulista do III FIC da TV Globo, em setembro de 1968. Amparado pelos Mutantes ao som de “É proibido proibir”²⁹ – bordão pichado nos muros de Paris no maio francês –, o músico voltou-se contra o plateia estudantil, sob duras vaias: “Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”; tachando ainda o júri de “incompetente” por ter desclassificado “Questão de ordem”, canção de Gil inspirada em Jimi Hendrix.³⁰

Conhecido, esse episódio se somou a outros que culminariam na prisão de Gil e Caetano no ocaso de 1968, e no posterior exílio londrino entre 1969-72, já que, para além de desafetos à esquerda, angariaram inimigos à direita, sendo considerados pelos militares como perigosos agitadores culturais³¹. Nada disso, porém, breiou a consagração do Tropicalismo como marco da MPB, sigla que se dilatava para englobar aspectos até então impensados. O grande palco dessa consagração, não bastasse o III FIC, foi o IV Festival da MPB da TV Record³², sediado em São Paulo em novembro e dezembro daquele ano de 1968 e no qual Milton Nascimento inscreveu uma parceria sua com Fernando Brant.

Como bem a descreveu o letrista, a melodia de “Sentinela”³³, inicialmente de natureza modal, tal qual os cantos gregorianos, lembrava “as missas a que Bituca assistia no interior, as celebrações da Semana Santa”. Sobre seus versos, explicou que se ateuve à “palavra sentinela, que é fazer vigília, ser o guardião de alguém ou algo. No interior, significa também velório”.³⁴ O público universitário teria vinculado a canção ao assassinato do secundarista Edson Luís³⁵, relação prenhe de sentido naquele contexto embora fosse “uma homenagem a seu Francisco”, copeiro do Fórum Lafayette de Belo Horizonte onde Brant estagiava como escriturário.³⁶ Apesar de não configurar um tributo póstumo, pois o homenageado era vivo na época, enalteciam-se, ali, valores aprendidos com um homem negro e simples do “povo”: “Morte, vela, sentinela sou/ Do corpo desse meu irmão/ Que já se vai/ Revejo nessa hora tudo que ocorreu/ Memória não morrerá [...]”. Sustentadas adiante por uma base rítmica típica do samba-jazz, as memórias se convertiam em alerta, e o luto na urgência de resistir política e coletivamente: “Precisa gritar sua força, ê irmão/ Sobreviver, a morte ‘inda não vai chegar/ Se gente na hora de unir/ Os caminhos num só/ Não fugir nem se desviar [...]”.

O romantismo³⁷ e o catolicismo popular mineiro de Milton e Fernando Brant os conduziram até a fase final do evento, quando já não tiveram lugar. “Sentinela”, cujo arranjo ficou a cargo de Dori Caymmi, destoava da agitação festiva e, enormemente, da abordagem tropicalista vitoriosa. Tom Zé com “São, São Paulo, meu amor”, de sua autoria, Gal Costa com “Divino, maravilhoso”, de Gil e Caetano, e Os Mutantes com “2001”, de Tom Zé e Rita Lee, conquistaram respectivamente a primeira, terceira e quarta posições. À fina nata da “ala nacional-popular” coube o segundo, quinto e sexto postos, concedidos, nesta ordem, a Edu Lobo e Marília Medalha por “Memórias de Marta Saré” (Edu e Gianfrancesco

Guarnieri), a Sérgio Ricardo por “Dia de graça” e a Chico Buarque por seu samba “Benvinda”.³⁸ Obviamente que essas classificações não se baseavam apenas na qualidade técnico-musical. Tratava-se, também, de dar visibilidade a determinados artistas e reafirmar suas propostas perante a audiência e os meios de comunicação. Entrevistado por Paulo Vilara, Fernando Brant alegou que “Sentinela” foi boicotada por jurados adeptos do Tropicalismo, que, estrategicamente, conferiram notas zero à canção. Em nota à entrevista, Vilara esclarece que o letrista se referia ao jornalista Paulo Cotrim e ao maestro Júlio Medaglia.³⁹

*Pensáramos em chamar os freis dominicanos para cantarem com Milton, mas as circunstâncias da época não tornaram possível este desejo. Com um arranjo do grande Dori Caymmi, “Sentinela” foi cantada divinamente por Cynara e Cybele. Classificada entre as doze finalistas, não levaria nenhum dos cinco primeiros lugares [...]. A briga entre os tropicalistas e não tropicalistas da plateia – não éramos de nenhuma facção – contaminou ou foi contaminada pelo corpo de jurados. Dois deles deram nota zero, num total de dez, para que não tivéssemos nenhuma chance. Num júri de nove pessoas, dois zeros significaram o fim, a desclassificação. A tristeza de meu parceiro só não o levou ao desespero porque, no dia seguinte, ele embarcou para os Estados Unidos onde gravaria o disco Courage [A&M Records, 1968] [...]. A verdade é esta: no Festival da Record, de 1968, “Sentinela” foi boicotada para que alguma das canções dos tropicalistas ganhasse.*⁴⁰

Testemunha ocular dos festivais da Record, emissora para a qual trabalhava como engenheiro de som, Zuza Homem de Mello confirma o relato. Não havia quórum significativo que respaldasse a apresentação de Milton e das irmãs Cynara e Cybele ante as disputas entre apoiadores e opositores dos tropicalistas. Tanto que, na contramão do júri especial, a “chicolatria” falou mais alto na decisão do júri popular, que escolheu “Benvinda”. Mas ainda que se leve a plateia em conta, “as notas que os jurados torcedores do Tropicalismo atribuíram à ‘Sentinela’ foram determinantes para jogar Milton Nascimento para escanteio”.⁴¹ Paulo Cotrim e Júlio Medaglia não escondiam suas preferências, especialmente Medaglia, divulgador e arranjador de canções tropicalistas cujo papel foi crucial para a legitimação do que se notabilizou como movimento.⁴²

Vencedor do festival e revelação do Tropicalismo, Tom Zé interpretou “São, São Paulo, meu amor”, marchinha roqueira com arranjo de Damiano Cozzella, junto aos grupos Canto 4 e Os Brazões. Com um ou outro ajuste devido à censura, a letra expunha paradoxos da metrópole, em certa medida ignorados pelas duas mil pessoas que lotavam o Teatro Record Centro. O refrão “São, São Paulo, quanta dor/ São, São Paulo, meu amor” perdeu “quanta dor” na voz em coro da multidão.⁴³ Em matéria no *Jornal da Tarde*, publicada após a final, Edu Lobo saiu em defesa de Milton Nascimento. Anos depois, Tom Zé confessaria o quão abalado ficou com a crítica do vice-campeão: “Edu Lobo falou assim: ‘A música do Milton Nascimento é música em qualquer lugar do mundo’; querendo dizer que ‘São, São Paulo...’ era música só aqui em São Paulo [...]. Quando li isso, eu quis sumir de música; comecei a ‘sabotar’ meu trabalho”⁴⁴, referindo-se aos discos que lançou na década de 1970, hoje cultuados, cuja radicalidade experimental o levaria a amargar um longo ostracismo.⁴⁵

Inconformados com o “boicote tropicalista”, Milton e Brant estavam igualmente à procura de reconhecimento naquele campo artístico-musical

mento/Fernando Brant). LP *Milton Nascimento, op. cit.*, 1969.

³⁴ BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Rio, 2005, p. 44 e 45.

³⁵ MACIEL FILHO, Luiz. *Milton Nascimento – 1969 / Abril Coleções* (Coleção Milton Nascimento, v. 8; inclui CD e encarte). São Paulo: Abril, 2012, p. 11 e 12. O secundarista Edson Luís foi morto pela polícia militar em março de 1968, no Rio de Janeiro, durante uma manifestação por melhores condições de alimentação no restaurante estudantil apelidado Calabouço. Após sua morte, que desencadeou protestos e grande comoção nacional, Milton e Ronaldo Bastos dedicaram a ele a canção “Menino”, gravada apenas oito anos depois. “Menino” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos). Milton Nascimento. *Geraes*. LP EMI-Odeon, 1976.

³⁶ BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Liana Fortes, op. cit.*

³⁷ Romantismo como visão de mundo que se volta para o passado em busca de valores que, supostamente desprezados pela modernidade capitalista, poderiam transformar o presente histórico. Ver LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. Sobre a predominância do romantismo na arte engajada dos anos 1960, no Brasil, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, op. cit.*

³⁸ Cf. MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3. ed. São Paulo: Ediota, 34, 2003.

³⁹ Cf. VILARA, Paulo. *Palavras musicais – letras, processos de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral. Belo Horizonte: s./ed., 2006, p. 97.

⁴⁰ Fernando Brant, *apud idem*, p. 68.

⁴¹ MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais, op. cit.*, p. 325 e 328.

⁴² Além de textos elogiosos veiculados na imprensa da época, Medaglia foi arranjador da “canção-manifesto” do Tropicalismo, “Tropicália” (Caetano Veloso). LP *Caetano Veloso*. Phonogram/Philips, 1968.

⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dkPhDVFxrXo>. Acesso em 13 jul. 2018.

⁴⁴ Tom Zé. In: SANTOS, Carla Regina Gallo. *Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*. Documentário, 45 min., São Paulo, 2000.

⁴⁵ Ver, por exemplo, FREIRE, Guilherme Araújo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas, 2015.

⁴⁶ ANHANGUERA, James. *Corações futuristas: notas sobre música popular brasileira*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978, p. 118.

⁴⁷ Cf. SOUSA, Artur de. O mundo vai cantar no Rio. *Manchete*, n. 808, 14 out., Rio de Janeiro, 1967, p. 19.

⁴⁸ Cf. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 201.

⁴⁹ O Som Imaginário contava com Wagner Tiso no piano, Zé Rodrix no órgão, vocal e flautas, Frederica na guitarra, Tavito nos violões, Luiz Alves no baixo, Robertinho Silva na bateria e, em sua primeira formação, com Laudir de Oliveira, substituído por Naná Vasconcelos na percussão. Além de acompanhar Milton e outros intérpretes no início dos anos 1970, como Gal Costa, Sueli Costa e Jards Macalé, o Som Imaginário lançou três LPs pela EMI-Odeon: *Som Imaginário* (1970), *Som Imaginário - A nova estrela* (1971) e *A matança do porco* (1973).

marcado por vaidades e disputas político-ideológicas, sem que, todavia, pretendessem se projetar como membros de um grupo, que, aliás, com o nome Clube da Esquina, em 1968, não existia. Para James Anhanguera, Milton fora

*utilizado por um punhado de oportunistas que, no auge da disputa contra os tropicalistas, queriam à viva força encontrar em algum valor jovem suficiente autenticidade brasileira para poderem ter apoio nas suas argumentações de nacionalismo musical [...]. Milton não entrou na onda em que o queriam meter: dois anos depois já ele se apresentava de colete de couro com o Som Imaginário, apostando na conjugação de todas as sonoridades que o haviam influenciado desde os tempos em que, em Minas, com Wagner Tiso, agora tecladista do seu conjunto, cantava rocks num grupo chamado W's boys. [...] Clube da Esquina [álbum de 1972] foi outra bofetada bem dada nos que teimavam em expressar seus receios pela influência da música estrangeira no Brasil e, creio, que nem Milton Nascimento nem Caetano e Gil se ofenderão se disser que esse duplo LP é um dos mais ousados trabalhos tropicalistas que se fizeram.*⁴⁶

De fato, Milton com a sua “mistura empolgante de moda de viola e jazz”⁴⁷ satisfazia aos que apostavam na modernização da MPB sem que fossem “deturpadas as nossas raízes”. Isso, porém, não isenta o músico dos caminhos estéticos pelos quais optou naqueles anos de 1960. Quando adere ao rock, ele não o faz para revidar “oportunidades”. Antes, demonstrava estar sintonizado com as transformações socioculturais da virada da década. Milton e companheiros lidaram com aspectos explorados pelos tropicalistas, como, por exemplo, o legado dos Beatles e a herança cultural latino-americana. Não há por que, todavia, igualar manifestações, contextual e musicalmente, bastante específicas. O Tropicalismo viveu sua fase intensa de 1967 a 1968⁴⁸, e traços como o *kitsch*, o pastiche e a paródia, sobretudo articulados através dos arranjos inorgânicos, e não raras vezes reveladores das contradições de um Brasil progressista e atrasado, em quase nada se assemelham ao amálgama sonoro do Clube da Esquina. Leituras como a de James Anhanguera tendem, ainda, a abafar dissonâncias contraculturais, fomentadas, principalmente, por seus pares jornalistas.

Disputas contraculturais

Lançado em 1970 pela EMI-Odeon, o LP *Milton* surpreendeu o meio artístico-musical e jornalístico. Embora o músico não rompesse totalmente com algumas abordagens que lhe foram caras até então, em seu repertório havia agora guitarras e teclados ensandecidos. O perfil do “novo Milton” desenhado na capa anunciava a proposta de antemão: um homem negro de lábios protuberantes e cabelos eriçados à *la Back Power*; e, sobre o peito, um colete colorido e colares de ossinhos aludiam às indumentárias de guerreiros africanos. Contando com o auxílio imprescindível da banda Som Imaginário, formada no ano anterior para acompanhá-lo no disco e em shows⁴⁹, Milton Nascimento afirmava sua negritude ao assumir essa caracterização igualmente afinada com o ideário hippie e contracultural.

Fenômeno que nos remete inevitavelmente aos Estados Unidos de meados da década de 1960, a contracultura abarcou multifaces naquele país: contraposição à guerra do Vietnã e ao serviço militar obrigatório, reivindicações de minorias por direitos civis, pacifismo, comunitarismo,



misticismo, defesa do uso livre de drogas, críticas à sociedade de consumo e à racionalização da vida social, dentre diversas outras. Para parcelas de jovens estadunidenses, que no auge do movimento hippie celebraram festivais emblemáticos como o *Monterey International Pop* (1967) e o *Woodstock* (1969), essa gama de aspectos traduzia formas de combate a um sistema beligerante e imperialista.⁵⁰

Assim como ganhou características idiossincráticas na França ou Inglaterra, a contracultura no Brasil do início dos anos de 1970 não consistiu numa mera projeção ou importação do que se passara no chamado primeiro mundo. Conjunto polissêmico de experiências, práticas e valores que eclodiu inicialmente com a Tropicália – incluindo não só a música, mas também o cinema, o teatro e as artes visuais –, a contracultura à brasileira sob o período mais obscuro do regime militar (1969-1974)⁵¹, ao mesmo tempo em que esteve intimamente atrelada ao quadro político, sociocultural e econômico local, prenunciava um processo ainda incipiente de mundialização⁵², algo que Milton Nascimento já indicava na faixa de abertura de seu LP.

Com música de Lô Borges, “Para Lennon e McCartney”, na voz de Milton, exibia a influência da dupla à qual endereçava desde o primeiro gesto harmônico. As estrofes de Márcio Borges sugeriam o quão alheia seria a juventude que viveu o advento da contracultura anglo-saxã em relação ao que enfrentava a “geração AI-5” no Terceiro Mundo, ou, literalmente, no “lixo ocidental”, haja vista o Estado autoritário que, paradoxalmente modernizador, cerceava liberdades políticas e individuais. Complementando a ideia, o refrão de Fernando Brant não deixava de aproximar realidades *a priori* tão distantes. Da perspectiva de quem falava da periferia do capitalismo, encadeava o local e o global, selando aquele recado de mineiros para os dois Beatles mais célebres: “Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas, agora, sou cowboy/ Sou do ouro/ Eu sou vocês/ Sou do mundo/ Sou Minas Gerais”. A canção chegaria aos ouvidos dos tropicalistas exilados, conforme Gilberto Gil contaria a Milton muito depois: “Eu lembro que, em Londres, nós recebemos aquele seu disco da capa psicodélica, que tem ‘Para Lennon e McCartney’. [...] A gente ouvia muito”.⁵³

Ademais de outra faixa de verve roqueira e contracultural, “Alunar” (Lô e Márcio Borges), cujos versos criticavam sutilmente o conservadorismo da “tradicional família mineira”, o LP *Milton* exaltava figuras negras anônimas em “Pai grande” (Milton Nascimento) e “Maria, três filhos” (Milton e Fernando Brant), a primeira repleta de ruídos vocais e percussivos com seu arranjo experimental e a segunda ritmicamente polimétrica antes que desembocasse num samba-jazz. Inusuais ao cancionário popular, critérios como estes diziam muito da singularidade composicional de Milton⁵⁴, que no disco incluiu ainda, para citar poucos exemplos, uma versão melancólica de “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e uma parceira sua, “Canto latino”, com o letrista e cineasta moçambicano radicado no Brasil, Ruy Guerra.

Criado originalmente para a trilha sonora do filme *Os deuses e os mortos*⁵⁵, “Canto latino” se iniciava com um *cluster* à maneira de recursos utilizados para gerar suspense na sonoplastia do cinema. Sobre o acompanhamento instrumental livre e o andamento lento, Milton entoava as estrofes introdutórias em recitativo, para, em seguida, apoiar-se na percussão e no ritmo harmônico de seu violão, que, junto ao timbre e à melodia da flauta, teciam em alguma medida elos idiomáticos com a música tradicio-

⁵⁰ Ver ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972, e MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

⁵¹ Ver DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016, e DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

⁵² Ver ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Relacionada com o abalo das fronteiras da “memória nacional”, a contracultura apontava para o processo de mundialização que se afirmaria a partir dos anos 1980. Ver igualmente DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais, op. cit.*

⁵³ Gilberto Gil. In: HOLANDA, Lula Buarque de e JABOR, Carolina. *A sede do peixe*. Documentário-musical, 70 min., Rio de Janeiro, EMI, 1998.

⁵⁴ Ver DINIZ, Sheyla Castro. *Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960, op. cit.*, e VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov. 2010.

⁵⁵ GUERRA, Ruy. *Os deuses e os mortos*. Longa-metragem, 97 min., Daga Filmes, 1970. Milton Nascimento e Som Imaginário se encarregaram da trilha sonora do filme, que acabou deixando de fora “Canto latino”.

⁵⁶ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...*, op. cit., p. 233.

⁵⁷ Ver <<http://www.museuclube-da-esquina.org.br/museu/depoimentos/lo-borges/>>. Acesso em 2 mai. 2018.

⁵⁸ O circuito universitário perdurou de 1971 a, aproximadamente, 1975. Idealizado por Benil Santos – empresário de Milton Nascimento entre 1973 e 1974 –, o circuito consistia em promover em *campi* universitários, dentro e fora do eixo Rio-São Paulo, shows com artistas ligados à MPB. Como nota Marcos Napolitano, “era um circuito comercial de baixo custo de produção e uma opção de trabalho numa época de censura”. NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 112.

⁵⁹ Ver A voz da esfinge. *Veja*, n. 191, São Paulo, 3 maio, 1972, p. 55e 56.

⁶⁰ Ver VELOSO, Caetano. Prefácio. In: BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...*, op. cit., p. 18.

⁶¹ Gravada no álbum *Clube da Esquina*, a hermética “Ao que vai nascer” (Milton Nascimento/Fernando Brant) teve sua letra parcialmente modificada devido aos cortes da censura.

⁶² NASCIMENTO, Milton apud MOHERDAUI, Wilson. Milton Nascimento. *O Bondinho*, n. 39, São Paulo, 14-27 abr. 1972, p. 28.

nal da América Andina. A letra de Ruy Guerra, bem ao gosto do Cinema Novo, do qual fora expoente, traçava vínculos entre “povo e revolução”, “dia que virá e luta armada”. O desfecho, conforme Márcio Borges, “rimava ‘maravilha’ com ‘guerrilha’. Por precaução, Bituca passou a cantar com reticências...”⁵⁶, como se nota no disco: “A primavera que espero/ Por ti irmão e hermano/ Só brota em ponta de cano/ Em brilho de punhal puro/ Brota em guerra e maravilha/ Na hora, dia e futuro/ Da espera virar...”.

“Canto latino” antecipava certo pendor pan-latino-americano recorrente a Milton Nascimento depois da famosa canção com Fernando Brant “San Vicente”, gravada no álbum duplo de 1972. Assinado por Milton e Lô, *Clube da Esquina* embaralhava ainda mais fontes tidas como regionais, nacionais e estrangeiras. O sentimento de latinidade, o iberismo de “Dos cruces” (Carmelo Larrea), o samba de Monsueto e Ayrton Moreira “Me deixe em paz”, revisitado com a participação de Alaíde Costa, ou o congado mineiro disfarçado de “samba em três” em “Cravo e canela” (Milton e Ronaldo Bastos), conviviam lado a lado com a psicodelia de “Trem de doido”, com o rock progressivo em “Um girassol da cor de seu cabelo” (Lô e Márcio Borges) ou senão com “canções de estrada” mais rentes ao pop rock, como “Tudo o que você podia ser” (dos mesmos autores), “Trem azul” (Lô e Bastos), “Da janela lateral” (Lô e Brant) e, a mais política dessa safra roqueira, “Nada será como antes” (Milton e Bastos).

Várias dessas canções foram compostas em Mar Azul, recanto da praia de Piratininga, em Niterói, onde Milton, Lô e Beto Guedes moraram por mais ou menos seis meses, recebendo com frequência os demais artistas e amigos da turma. Formou-se ali, numa grande casa alugada, uma espécie de incubadora para o álbum duplo, com direito a banhos de mar, garrafas de bebidas esvaziadas e ácido lisérgico.⁵⁷ Tendo como público majoritário estudantes e hippies, Milton e Som Imaginário marcaram presença numa porção de festivais marginais pelo Brasil e no circuito universitário⁵⁸, apresentando-se também em espaços de renome no Rio de Janeiro, como o Teatro Opinião e a Boate Sucata, e noutros sem tradição como o Teatro Fonte da Saudade, onde estrearam com o álbum *Clube da Esquina*. Os jornalistas não demoraram em apontar desequilíbrios na montagem desse espetáculo.⁵⁹ Da plateia, porém, recém-chegado de Londres, Caetano Veloso teria se impressionado com o que viu e ouviu.⁶⁰

Se Caetano, por seu turno, rendia-se à nova fase de Milton Nascimento, este andava categoricamente aborrecido com os críticos, com as dificuldades impostas pela censura⁶¹ e com uma leva de artistas que, de volta ao Brasil, “acha tudo lindo e nem sequer toca no nosso nome”.

*Uma coisa que me magoa é que fiquei quase dois anos trabalhando sozinho aqui no Brasil, enquanto todo mundo estava fora, dizendo que não tinha condição de trabalhar aqui. Eu e o Som Imaginário aguentamos a barra, levamos muito ferro, mas saímos por aí e abrimos as portas para muitas coisas. Agora todo mundo volta, acha tudo lindo e nem sequer toca no nosso nome. Não foi mole esse tempo todo. Inclusive, quando começamos a formar o conjunto, o pessoal dizia que não existiam músicos no Brasil. E o negócio era só a pessoa descer do seu pedestalzinho que achava logo. [...] Isso eu não escondo e não perdoo: nesses dois últimos anos, o que existiu aqui de sólido foi Milton Nascimento e o Som Imaginário. O resto foi consequência.*⁶²

Evidentemente, entre 1969 e 1971, “o que existiu aqui de sólido” não se restringiu a Milton Nascimento e Som Imaginário. Para ficar somente

entre músicos abarcados pela MPB, Gal Costa e Os Novos Baianos, por exemplo, alcançaram projeção igualmente significativa no seio da cultura jovem, engrossando a movimentação daquele período estigmatizado pelas teses do “vazio cultural”.⁶³ Mas o que me interessa sublinhar, nessa citação, é a alusão a Caetano Veloso e a Gilberto Gil, por mais que outros como Edu Lobo e Chico Buarque – que, na mira da censura, sobretudo Chico, partiram para o exterior no pós-68 à procura de melhores condições de atuação – possam estar incluídos nas queixas subentendidas. Caetano e Gil, exilados desde 1969, regressaram em definitivo em janeiro de 1972, isto é, três meses antes dessa entrevista à revista *Bondinho*. Enquanto a imprensa “séria” e “alternativa” vertia homenagens aos baianos, Milton, que permanecera no Brasil apesar da instabilidade dos tempos e dos convites que não faltaram para que investisse numa carreira internacional, exteriorizava sua indignação para com a desvalorização de seu trabalho – ao menos era assim que ele presumia.

Em fevereiro de 1972, *O bondinho* havia publicado longas entrevistas com os tropicalistas mais célebres. A edição especial de número 34 disponibilizava uma prévia do que Gilberto Gil lançaria no LP *Expresso 2222*.⁶⁴ Anexado à página 33, um compacto contendo as canções “O sonho acabou”, “Oriente” e “Expresso 2222” tematizava a sensibilidade mística e contracultural que o músico vivera no exílio.⁶⁵ Na capa da edição, além disso, via-se em letras garrafais a palavra “transbunde”, inventada por Caetano para expressar seu êxtase ao se dar conta da importância do carnaval da Bahia e de Carmen Miranda.⁶⁶ Mescla de “transcendência” e “desbunde”, o neologismo dava ainda mais impulso à guinada de comportamento e mentalidade de parcelas da juventude da época. Correspondente d’*O Bondinho*, Bernardo Kucinski relata que Hamilton Almeida Filho, repórter que realizou a entrevista com Gil⁶⁷, “foi ao encontro dos baianos [referindo-se também aos Novos Baianos] e trouxe para a redação toda uma nova filosofia de vida, a proposta do transbunde, da liberação total. [...] A redação foi viver em comuna, numa casa no bairro da Lapa [São Paulo], como uma grande família, onde praticava amor livre, tomava muito ácido, discutia Wilhelm Reich e a nova filosofia de Roberto Freire, procurava a vida integral; discutia muito e trabalhava muito”.⁶⁸

Desbunde (ou curtição), gíria de origem pejorativa e acusatória, já que fora inicialmente empregada por militantes da luta armada para rotular companheiros dissidentes, consistiu num dos nomes mais corriqueiros dados à contracultura no Brasil, mascarando não raras vezes seu potencial contestatório sob o regime político repressor. Ambivalente, para uns o desbunde era o que havia de mais nocivo à moral e aos bons costumes da “tradicional família brasileira”; para outros, um modismo juvenil inconsequente e irresponsável, sinônimo de escapismo, individualismo, alienação e negligência política. E para aqueles que o assumiam radicalmente, um movimento anárquico e antiburguês, relacionado com a vida hippie e comunitária, com as experiências psicodélicas, com a atitude *drop-out*, com a curiosidade por religiões orientais, e também indígenas e afro-brasileiras, e com a antipsiquiatria, a recusa de explicações históricas totalizantes e o despreendimento de tabus envolvendo o corpo e a sexualidade.⁶⁹

Com suas *mises-en-scène* provocadoras e um tanto andróginas, Gil e Caetano ornavam a ideia desde o Tropicalismo. Embora o exílio os tenha “redimido” perante setores da esquerda, quando desembarcaram no Rio de Janeiro, deixando Londres para trás, os dois foram considerados arautos

⁶³ O termo foi cunhado pelo jornalista Zuenir Ventura, em julho de 1971, na revista *Visão*. Em seu diagnóstico, no qual detectava o declínio do nacional-popular e de experiências formais de vanguarda, “vazio cultural” não indicava uma ausência propriamente dita. Tratava-se de um “vazio-cheio”, cheio de iniciativas artísticas triviais e/ou que exprimiam sensações de “falta de ar, sufoco e asfixia”. Ver VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁶⁴ Gilberto Gil. *Expresso 2222*. LP Phonogram/Philips, 1972.

⁶⁵ Lançado pela Phonogram como prévia ao LP *Expresso 2222*, o compacto, que trazia também uma composição pré-tropicalista de Gilberto Gil, “Felicidade vem depois”, era comercializado exclusivamente junto ao número 34 d’*O bondinho*. Sobre o LP *Expresso 2222*, especialmente o misticismo e a contracultura na canção “Oriente”, ver DINIZ, Sheyla Castro. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia da canção ‘Oriente’ (Gilberto Gil, LP *Expresso 2222*, 1972). *Música Popular em Revista*, ano 3, v. 2, Campinas, jan./jun. 2015.

⁶⁶ Cf. MOHERDAUI, Wilson. Inventando um verbo novo, transbundar (Entrevista com Caetano Veloso). *O Bondinho*, edição especial, n. 34, São Paulo, 3-16 fev. 1972, p. 10 e 11.

⁶⁷ ALMEIDA FILHO, Hamilton. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo (Entrevista com Gilberto Gil), *idem*.

⁶⁸ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 126. Roberto Freire, jornalista, psicólogo e ex-militante da Ação Popular (esquerda católica), criou, em 1970, a Somate-rapia, baseada em Reich e em técnicas de teatro e capoeira.

⁶⁹ Para uma fonte da época sobre o desbunde, ver HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Para uma discussão mais atual, ver DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais*, *op. cit.*

⁷⁰ TAPAJÓS, Ronaldo. Apesar de tudo, Milton. *Rolling Stone*, n. 4, Rio de Janeiro, 21 mar. 1972, p. 7.

⁷¹ FILHO, Ibanez. Clube da Esquina. *Rolling Stone*, n. 6, Rio de Janeiro, 18 abr. 1972, p. 33.

⁷² NEVES, Ezequiel. Toque. *Rolling Stone*, n. 35, Rio de Janeiro, 29 dez. 1972, p. 2. Para outras críticas do *Rolling Stone* ao álbum *Clube da Esquina*, ver SBERNI JR., Cleber. *Imprensa e música no Brasil: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Franca, 2015.

⁷³ Ver FILHO, Ibanez. Clube da Esquina, *op. cit.*, e NEVES, Ezequiel. Toque, *op. cit.*

da “cultura do desbunde”, algo que a imprensa contracultural não vislumbrava com tamanha propriedade na música de tantas fusões e tampouco na aparência modificada do principal ícone do “grupo mineiro”.

*Milton aparentemente estava aberto para mudanças. Mas não sabia muito bem como nem o que mudar. Pintou com uma roupa colorida, muitos colares, equipamento elétrico, tentando englobar à sua imagem todos os modismos quentes do momento – e por algum tempo a fórmula colou. [...]. Parecia decidido a conquistar uma posição proporcional ao seu talento, admitindo o consumo, mudando a imagem do negro tímido para a de um artista ligado, sabendo das transas. Mas alguma coisa estava errada ou faltando – logo ficou claro que grande parte das mudanças era só uma tentativa de colocá-lo up-to-date, e não o resultado de um processo interior do próprio Milton.*⁷⁰

Datada de março de 1972, essa foi apenas uma dentre várias outras avaliações negativas do *Rolling Stone*, periódico de matriz estadunidense que, fundado no Brasil no final de 1971, dedicava-se ao rock nacional e internacional e à MPB denominada “pós-tropicalista”. Na revista cujo editor era Luiz Carlos Maciel, “guru da contracultura brasileira”, o jornalista Ibanez Filho notabilizou-se como implacável detrator de *Clube da Esquina*. Para ele, o álbum duplo se reduzia a um “ótimo compacto” graças a não mais que cinco das 21 músicas. “Milton Nascimento e Cia ilimitada” insistiriam em rebuscar o material popular com “harmonias complexas e arranjos ‘villalobianos’”. Tal “erudição” lhe soava pedante e cansativa; a voz de Milton, “estranha e exagerada”. Quanto a Lô Borges, este não passaria de mero coadjuvante, “o que pode ser facilmente visto como mediocridade”.⁷¹

*“Os discos de Milton Nascimento nunca apresentaram nada de realmente inventivo. Suas limitações sempre foram bem claras [...], o resultado, as suas músicas, não convencia [...]. O que parecia definir sua obra era uma necessidade de, na sequência harmônica, passar de um acorde com sétima e nona para outro ainda mais dissonante”. Foi Ibanez Filho quem escreveu isso, aqui mesmo no RS. Ele comentava Clube da Esquina, cujo lançamento provocou os maiores commotions. Reproduzi o que ele escreveu porque concordo inteiramente [...]. Realmente, não tenho saco para a música do Milton. Coloco Clube da Esquina na vitrola e não consigo gostar de nada. Acho de uma chatice mastodôntica. E acho o mesmo de seus seguidores.*⁷²

Redator do *Rolling Stone*, o jornalista e produtor Ezequiel Neves reprisava e reforçava a opinião ácida do colega. Ao contrário das resenhas em que não poupavam elogios aos tropicalistas, ambos os colunistas detectavam em Milton Nascimento resquícios do nacional-popular e das “toadas mineiras” requintadas, que, para eles, seriam provas de um “conservadorismo” estético e político ainda renitente.⁷³ Em junho de 1972, Milton foi convidado pela revista para que pudesse responder às críticas publicadas a seu respeito. Indagado se o Tropicalismo ofuscou sua toada, o músico, apesar de tangenciar a pergunta, pois não tocou no assunto “Tropicalismo”, aproveitou para rechaçar aquele rótulo vinculado à sua *persona*, rótulo que o próprio não desmentia em relatos dos anos de 1960, mas que agora buscava desatá-lo de certo caráter regional: “Se alguém for analisar bem o que eu estava fazendo... Não era nada daquilo que os moços estavam desfazendo aí [no *Rolling Stone*], dizendo que era toada mineira. O que faço não tem nome”. Insatisfeito, o entrevistador tomou a

aguerrida “Canto latino” para ilustrar o que seria uma “proposta regionalista”, contrastando-a com “Para Lennon e McCartney” e com “canções de estrada” que lhe pareciam “desbundantes”.

Rolling Stone: “Para Lennon e McCartney” é uma coisa mais violenta. [...] E parece que você quebrou a linha. “Canto latino” é uma coisa, assim... Mais direta, quase que regionalista [sic]. Por que essa quebra? Houve quebra?

Milton Nascimento: “Canto latino” é uma música que fiz com Ruy Guerra, para um filme que ele ia fazer [...]. Então, o negócio está dentro do sistema lá do filme. [...].

Rolling Stone: Queria que você me traçasse a linha de união dessas músicas de estrada [“Tudo que você podia ser”, “Trem azul” e “Nada será como antes”] com “Canto latino”. Parecem ser duas coisas diferentes. Estrada parece ser uma coisa, assim, mais desbundante, mais porra louca...

Milton Nascimento: Não é diferente. Pois esse negócio que você diz, o desbundado, se você ouvir bem, não vai achar isso, não. [...] Eu sou contra o desbunde. Quer dizer, o cara pode partir pra qualquer coisa... A liberdade dele desde que não esqueça o que está se passando [...].

Rolling Stone: Quando eu estive em Salvador, conheci muita gente boa, que estava nessa. E estava consciente das coisas.

Milton Nascimento: Pois então: “Canto latino” é uma realidade, bicho! Não está desligada do restante das músicas, não.⁷⁴

Milton Nascimento não compactuava com os sentidos pejorativos e acusatórios da gíria desbunde. Ao refutá-la nessa direção, reafirmava seu compromisso para com o “engajamento” e a “ação política”. Mesmo sendo “Canto latino” uma canção criada para um filme e com letra de Ruy Guerra, ela não estava desligada do restante das músicas, haja vista que a metamorfose de Milton se deu na continuidade. Heterogênea, a turma do Clube da Esquina costurou itinerários que iam desde aproximações da luta armada até as posturas hippie e *drop-out*. Lô Borges, por exemplo, não tardou em “botar o pé na estrada” após o lançamento de *Clube da Esquina* e de seu “Disco do tênis”⁷⁵, gravado na sequência: “Virei hippie, fui parar em Arembepe [oásis baiano do desbunde]”.⁷⁶ Antes disso, porém, ele conta que, em Mar Azul, onde compôs várias canções do álbum duplo, descobriu de modo inusitado o destacamento do exército situado nas redondezas: “Eu e Ronaldo [Bastos] estávamos viajando de LSD quando ouvimos uns tiros de canhão. Ronaldo entrou em pânico, pois ele tinha participado de algumas coisas da resistência à ditadura, tinha escondido preso político”.⁷⁷ Ou, então, Márcio Borges, que, na comunidade hippie em que morou no bairro carioca de Santa Teresa, em 1973, deu abrigo para o guerrilheiro da Ação Popular Marxista-Leninista José Carlos da Matta Machado, assassinado naquele mesmo ano pelos militares.⁷⁸

Por mais que Milton e seus parceiros compartilhassem torrencialmente de valores e práticas contraculturais, as investidas do jornalismo alternativo demonstram que uma noção ambivalente e às vezes muito estreita e dicotômica de contracultura queria se impor como a única verdadeira.



⁷⁴ Milton Nascimento: zangado com o *Rolling Stone*, ele confessa que não está satisfeito. ‘Se eu fosse dar os nomes’ – diz ele – ‘eu tinha que dar muitos’. *Rolling Stone*, n. 10, Rio de Janeiro, 13 jun. 1972, p. 12 e 13.

⁷⁵ Lô Borges. *Lô Borges*. LP EMI-Odeon, 1972. O disco, resgatado por Lô em diversos shows realizados no ano de 2017, ficou conhecido como “disco do tênis” por conta de seu tênis surro e surrado estampado na capa.

⁷⁶ *Estado de Minas*, 13 jan. 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=kPMcSh5ORXE> >. Acesso em 15 jan. 2017.

⁷⁷ BORGES, Lô *apud* TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo*, op. cit., p. 152.

⁷⁸ Ver BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem...*, op. cit.

⁷⁹ Ver SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 128 e 129.

⁸⁰ VELOSO, Caetano. In: *Que caminho seguir na música popular brasileira?* *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, Rio de Janeiro, maio 1966. Do debate participaram Caetano Veloso, José Carlos Capinan, Ferreira Gullar, Nara Leão, Gustavo Dahal, Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros.

⁸¹ Ver NAPOLITANO, Marcos. "Seguindo a canção" ..., *op. cit.*

⁸² Fernando Brant em entrevista concedida à autora. Gravação digital, 60 min., Belo Horizonte, 30 jul. 2010.

⁸³ Edu Lobo. In: NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 266.

⁸⁴ Ver DINIZ, Sheyla Castro. Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: relações e diálogos estético-musicais na Música Popular Brasileira. *OuvirOuVer*, v. 11, n. 1, Uberlândia, jan./jun. 2015.

⁸⁵ Ver SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁶ "Saudosismo" (Caetano Veloso). Gal Costa. *Gal Costa*. LP Phonogram/Philips, 1969.

⁸⁷ Refiro-me aos discos *Milton Nascimento* (Codil, 1967), *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969), *Milton* (EMI-Odeon, 1970), *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972, em parceria com Lô Borges), *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973), *Milagre dos peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974, em parceria com a banda Som Imaginário), *Minas* (EMI-Odeon, 1975), *Gerais* (EMI-Odeon, 1976) e *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978), sendo que todos eles registraram a participação profícua dos artistas identificados como o "pessoal do Clube da Esquina".

⁸⁸ Ver MIGUEL, Carlos Antônio e FERREIRA, Mauro. Milton lembra os ataques da crítica. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1995, p. 1.

⁸⁹ Cf. Márcio Borges em entrevista concedida à autora. Gravação digital, 60 min., Belo Horizonte, 29 jan. 2011.

Não por acaso, em seu ensaio "Abutres", de 1972, Silviano Santiago observava que o desbunde, também chamado indiscriminadamente de "arte da curtição", já havia "ocasionado cisões homéricas e irre recuperáveis". Dentre elas, citava a que envolveu "o pessoal que gosta dos baianos-que-voltam e os que são fãs do Milton Nascimento-que-ficou".⁷⁹ Nem tão homéricas ou irre recuperáveis, razão pela qual, talvez, pouco interessaram aos analistas, as querelas que, no início dos anos de 1970, tiveram "baianos" e "mineiros" como pivôs rondaram em torno de um modelo de contracultura à brasileira.

Tensões na "linha evolutiva": legitimando a memória e quitando a dívida

Em 1966, durante um famoso debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, Caetano Veloso havia esboçado a sua perspectiva sobre a "linha evolutiva da MPB". Para ele, seria preciso retomar as melhores conquistas da Bossa Nova, acima de tudo João Gilberto, o grande renovador do samba moderno que emergiu nos anos 1930. Repudiando as críticas de que sustentava um pensamento saudosista e "evolucionista", Caetano insistia na necessidade de se compreender, emotiva e racionalmente, o "que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la".⁸⁰

O músico almejou colocar em prática esse seu projeto ao liderar o Tropicalismo, levando ao extremo, segundo a análise de Marcos Napolitano, uma tentativa às vezes muito contraditória de crítica cultural.⁸¹ A ideia de "linha evolutiva" exprimia uma vontade comum de modernização da música popular. Passando quase sempre pela Bossa Nova, mas presente com outros matizes estéticos na gama de debates que marcaram os anos 1960, ela continua sendo mobilizada a fim de reparar discursos hegemônicos sobre a MPB: "O Tropicalismo foi uma coisa muito mais de marketing do que de música. Até Edu Lobo fala que, musicalmente, na linha de evolução, depois da Bossa Nova foi o Clube da Esquina!".⁸² A opinião de Fernando Brant vai realmente ao encontro da de Edu Lobo. Entrevistado por Santuza Cambraia Naves em 1999, Edu não se deu ao trabalho de elaborar uma resposta para "qual teria sido o maior mérito do Tropicalismo", preferindo, diante de tal pergunta, demarcar sua preferência.

*A preocupação formal que existia na Bossa Nova não existia no Tropicalismo [...]. Na verdade, quando explodiu a história do Tropicalismo, eu estava bem mais interessado no Clube da Esquina. Acho que é um equívoco o fato de que, quando se fala de música aqui, dos movimentos, de uma maneira geral, fica sempre Bossa Nova, Tropicalismo... Não é bem assim, há várias nuances. E uma delas, como movimento organizado e que tinha uma forma definida e novas ideias musicais, foi com certeza o Clube da Esquina. Esse movimento importantíssimo dos mineiros foi mais um grande desenvolvimento da Bossa Nova, bem parecido com a Bossa Nova, de certa maneira, porque tinha uma preocupação harmônica muito grande.*⁸³

Seguramente herdeira da Bossa Nova, a complexidade harmônica do Clube da Esquina proveio da assimilação e fusão de diversas outras escutas. Toninho Horta, o músico mais bossa-novista do grupo, cuja constante busca por coesão e equilíbrio em suas composições e interpretações permite considerá-lo quase que o "João Gilberto" do Clube da Esquina, inventou

harmonias sofisticadas ao lançar mão de melodias oitavadas *eblockchords*, o que se deve, em larga medida, às técnicas de guitarra de jazzistas estadunidenses como Wes Montgomery.⁸⁴ Já o Tropicalismo, por mais que tenha adotado atitudes antropofágicas *à la* Oswald de Andrade, deglutindo, sem síntese, o arcaico e o ultramoderno⁸⁵, não se furtou de procedimentos formais que remetiam à Bossa Nova. Caetano Veloso o confirmaria em “Saudosismo”. Na voz de Gal Costa em 1969⁸⁶, letra e arranjo estabelecem relações isofórmicas com o estilo inaugurado no final dos anos 1950. As estridências e distorções sonoras que se ouvem na conclusão acusam que, em estrito diálogo com os versos, “aprendemos com João pra sempre a ser desafinados”.

Tecer comparações hierárquicas sobre qual das duas manifestações musicais teria “atualizado” a Bossa Nova soariam sempre arbitrárias. Atento, apenas, para o fato de que a canção bossa-novista, modelo de requinte e de modernidade para toda uma geração de compositores, surtiu desdobramentos distintos no Tropicalismo e no Clube da Esquina, sendo ainda hoje, tal como se pode notar, matéria de disputa. Amparado, mesmo que implicitamente, pela ideia de “linha evolutiva”, Edu Lobo, cujas propostas convergiam muito mais para as de Milton e seus companheiros que para as dos tropicalistas, procurava, em sua declaração, enaltecer um grupo musical até então pouco contemplado por estudiosos da MPB, porém cuja autenticação como “movimento” estava prestes a se sedimentar.

Em 1995, quase todos os discos de Milton Nascimento lançados entre 1969 e 1978⁸⁷ foram remasterizados em CDs no estúdio londrino Abbey Road, alterando, conforme o próprio Milton, o repertório de seus shows.⁸⁸ Em 1997, ao lado de Lô Borges, Beto Guedes e demais artistas vinculados à turma, Milton realizou uma porção de apresentações para comemorar os 25 anos do álbum *Clube da Esquina* (1972). Foi em meio a esse *revival* – que não deixa de ter relação com o centenário de Belo Horizonte, celebrado em 1997 – que Márcio Borges lançou, em 1996, *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina, que, em 2011, chegaria à sétima edição. O livro, que nas palavras do autor é um “romance de geração”⁸⁹, foi responsável por aguçar a curiosidade de pesquisadores⁹⁰, tornando-se uma fonte fundamental ou complementar para os interessados na vasta produção cultural do país sob a ditadura.

O sucesso de *Os sonhos não envelhecem* certamente impulsionou Márcio Borges a idealizar, em 2004, a Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, organização sem fins lucrativos empenhada a divulgar e revitalizar a memória grupo. Presidido pela Associação, o Museu Clube da Esquina, que apesar do nome funcionava apenas em formato *online*, reuniu um vasto acervo sobre a produção e as trajetórias cruzadas dos artistas.⁹¹ As inúmeras fotos e depoimentos hospedados no site foram posteriormente organizados e publicados em obras de caráter iconográfico e biográfico⁹². Destaque-se, ainda, materiais como um gibi de histórias em quadrinhos baseado no livro de Márcio⁹³ e um guia turístico de Belo Horizonte, indicando os locais onde os músicos e os letristas frequentavam no início de suas carreiras ou exerciam suas profissões.⁹⁴ Em parceria com a prefeitura e outros apoiadores, a Associação se encarregou de fixar em bares, esquinas, casas, prédios residenciais, praças e parques placas explicativas, informando a relevância desses recantos da cidade para os “sócios” do Clube da Esquina. Ao registrarem versões de um passado, espaços tão plurais acabaram se transformando, também, em “patrimônio museológico”.⁹⁵

⁹⁰ O primeiro trabalho acadêmico sobre o Clube da Esquina de que se tem notícia data de 1998. Ver VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Poética) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998. Antes disso, porém, a produção musical de Milton e parceiros recebeu a atenção de Charles Perrone, pesquisador estadunidense. Ver PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song*: MPB 1965-1985. Austin: University of Texas Press, 1989, cap. 4.

⁹¹ O Museu *online* Clube da Esquina (<http://museuclube-daesquina.org.br/>) encontra-se, há algum tempo, fora do ar. Até pelo menos 2013, o Museu aguardava a liberação de uma sede física na Praça da Liberdade, ponto turístico de Belo Horizonte. O projeto, que não se concretizou devido à anulação de recursos e burocracias, tinha por objetivo catalogar o acervo e possibilitar aos visitantes um espaço voltado para consultas e pesquisas.

⁹² Como, por exemplo, ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração americano: 35 anos do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax, 2008, e BORGES, Márcio (org.). *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, 2012.

⁹³ FERREIRA, Laudo e VIÑOLE, Omar. *Histórias do Clube da Esquina: histórias em quadrinhos*. São Paulo: s./ed., 2011.

⁹⁴ MUSEU CLUBE DA ESQUINA. *Guia turístico de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina*. Belo Horizonte: s./ed., 2005.

⁹⁵ Ver DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 27, Uberlândia, jul.-dez., 2013. Para uma discussão específica sobre o Museu Clube da Esquina e as placas instaladas na cidade Belo Horizonte, ver GARCIA, Luiz Henrique Assis e VIANA, Julianne Paranhos. O Museu Clube da Esquina e os lugares da cidade: breve reflexão sobre ações museológicas no espaço urbano. *Museologia e Patrimônio*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2016.

⁹⁶ Fernando Brant em entrevista concedida à autora..., *op. cit.*

⁹⁷ VELOSO, Caetano. Prefácio. In: BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ *Idem*, *Verdade tropical*, *op. cit.*

⁹⁹ Ver, por exemplo, CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UnB, Brasília, 2007.

No entendimento de vários sujeitos e dos próprios protagonistas, o Clube da Esquina carecia de valorização satisfatória por parte não só da história da música popular como da mídia.

Essas e outras iniciativas lograram “retirar” a turma e sua produção musical de certa posição à margem dos movimentos canônicos da MPB, notadamente o Tropicalismo. Sendo igualmente uma “formação cultural” – porém talvez mais próxima da segunda acepção de Raymond Williams –, o Tropicalismo já contava com consagradores de peso desde o fim dos anos de 1960, dentre eles o empresário Guilherme Araújo, o maestro Júlio Medaglia ou mesmo uma figura do porte de Roberto Schwarz, que, embora criticasse a arte tropicalista em seu famoso ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, publicado originalmente, em 1970, na revista francesa *Lestemps modernes*, colaborou para se despertasse sobre o “grupo baiano” a atenção de intelectuais.

Noutras palavras, a chancela de movimento conferida ao Tropicalismo, tendo em mente que seu surgimento se deu num momento de grande efervescência político-cultural de esquerda, não dependeu tão somente do fenômeno estético em si ou da potência dos meios de comunicação de massa, sendo em parte devedora de sujeitos sociais respeitados nos campos artístico e acadêmico. Quanto ao Clube da Esquina, a consagração nesses termos viria juntamente à mobilização deflagrada a partir da década de 1990. Como bem lembrou Fernando Brant, “até o Caetano, no livro do Marcinho, admite que quem avançou na música popular brasileira foi o pessoal de Minas”.⁹⁶ No prefácio que assina para *Os sonhos não envelhecem*, Caetano se redime e quita, por fim, a dívida histórica. Os “mineiros”, diz ele,

*traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores, cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza [...]. E Milton Nascimento foi – é – o polo, o elemento catalizador, o próprio lugar de inspiração do movimento. [...] Orgulho-me de não ter me entregue a um repúdio puro e simples do que era diferente de mim. E de, por isso, poder hoje ter um diálogo enriquecedor com essa diferença. O que me levou a isso foi minha reverência pela música: Milton sempre foi obviamente para mim um músico muito maior do que eu.*⁹⁷

Caetano se pauta em traços identitários atribuídos ao “povo mineiro” para fundamentar sua avaliação. Gestado num universo sociocultural supostamente caracterizado pela paciência e desconfiança, o Clube da Esquina, levando adiante lições da Bossa Nova, teria concomitantemente sintetizado, com profundidade, as propostas “arriscadas e duvidosas” anunciadas pelo Tropicalismo. Seja como for, tal prefácio acrescenta valor simbólico ímpar ao livro de Márcio Borges, lançado, a propósito, no ano anterior ao *Verdade tropical* de Caetano.⁹⁸ Considerado com unanimidade um dos “monstros sagrados da MPB”, o tropicalista goza há bastante tempo do *status* de “intelectual público”, sendo constantemente consultado sobre assuntos de cunho político e cultural.⁹⁹ Ronaldo Bastos, que nos anos de 1990 acusava o antigo parceiro Milton de omitir a importância da turma que

agregou¹⁰⁰, garantia que, “fora eu, o único cara que fala do Clube da Esquina de uma maneira apropriada é o Caetano Veloso, que é tropicalista”.¹⁰¹

Sobrepondo-se às disputas e controvérsias da “era dos festivais”, bem como àquelas outras disseminadas em torno de um modelo de contracultura, tais falas fizeram parte do processo que avalizou o Clube da Esquina como movimento musical, processo do qual participaram jornalistas, fãs, meios de comunicação, pesquisadores e artistas. *Os sonhos não envelhecem*, o Museu Clube da Esquina, o álbum duplo de 1972 elevado a manifesto e as comparações com a Bossa Nova e com o Tropicalismo consistiram em peças-chave de uma luta pelo reconhecimento. Movimento para uns¹⁰², e para outros uma turma de compositores e amigos cuja criatividade e grandeza musical dispensam rotulações, ninguém há de discordar que o Clube da Esquina já gravou o seu nome, em alto e bom som, na história de nossa música popular, seja ela escrita pela imprensa ou, embora em menor quantidade, por intelectuais. Por ora, aguardemos ansiosos mais um capítulo dessa história: um documentário sobre o Clube da Esquina que, além de registrar relatos de artistas da nova geração influenciados por Milton e companheiros, promete a presença da tropicalista, outrora “musa da contracultura brasileira”, Gal Costa.¹⁰³

Artigo recebido em setembro de 2018. Aprovado em novembro de 2018.

¹⁰⁰ Ver MIGUEL, Antônio Carlos. Racha no Clube da Esquina. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro 20 jun. 1994, p. 1.

¹⁰¹ Ronaldo Bastos em depoimento ao Museu *online* Clube da Esquina. Disponível em <<http://museuclubedoesquina.org.br/museu/depoimentos/ronaldo-bastos/>>. Acesso em 21 jan. 2011.

¹⁰² Ver VILELA, Ivan, *op. cit.*

¹⁰³ Ver Milton Nascimento grava documentário sobre Clube da Esquina com depoimentos de Gal Costa e Maria Gadú. *G1*, Blog do Mauro Ferreira, 11 set. 2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/09/11/milton-nascimento-grava-documentario-sobre-clube-da-esquina-com-participacoes-de-gal-costa-e-maria-gadu.ghtml>>. Acesso em 11 set. 2018.