



Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC- MG
Programa de Pós-Graduação em Geografia:
Tratamento da Informação Espacial

**UMA ESQUINA NO MUNDO: A DIFUSÃO ESPACIAL
DO MOVIMENTO *CLUBE DA ESQUINA*
COMO FENÔMENO ESTÉTICO CULTURAL**

CLÁUDIO SOARES BARROS

Belo Horizonte - MG
2020

CLÁUDIO SOARES BARROS

**UMA ESQUINA NO MUNDO: A DIFUSÃO ESPACIAL
DO MOVIMENTO *CLUBE DA ESQUINA*
COMO FENÔMENO ESTÉTICO CULTURAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial – da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Geografia, Linha de Pesquisa: Estudos Urbanos e Regionais, tendo como Orientador o Prof. Dr. Alexandre Magno Alves Diniz.

Belo Horizonte – MG

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B277e Barros, Cláudio Soares
Uma esquina no mundo: a difusão espacial do Movimento Clube da Esquina como fenômeno estético cultural / Cláudio Soares Barros. Belo Horizonte, 2020.
248 f. : il.

Orientador: Alexandre Magno Alves Diniz

Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Geografia - Tratamento da Informação Espacial

1. Clube da Esquina (Grupo musical). 2. Música popular - Brasil. 3. Geografia cultural. 4. Difusão cultural. 5. Globalização. 6. Fenomenologia. 7. Análise espacial (Estatística). 8. Santa Teresa (Belo Horizonte, MG). I. Diniz, Alexandre Magno Alves. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Geografia - Tratamento da Informação Espacial. III. Título.

CDU: 78(815.11)

Cláudio Soares Barros

**UMA ESQUINA NO MUNDO: A DIFUSÃO ESPACIAL DO MOVIMENTO
CLUBE DA ESQUINA COMO FENÔMENO ESTÉTICO CULTURAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial – da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Geografia, Linha de Pesquisa: Estudos Urbanos e Regionais, tendo como Orientador o Prof. Dr Alexandre Magno Alves Diniz.

Prof. Dr. Alexandre Magno Alves Diniz – PUC Minas (Orientador)

Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira – Escola de Música da UFMG
(Banca Examinadora)

Prof. Dr. José Antônio de Souza de Deus – IGC – UFMG
(Banca Examinadora)

Prof. Dr. Nelson de Sena Filho – Centro Universitário de Caratinga – UNEC
(Banca Examinadora)

Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Teixeira – Programa de Pós-Graduação em Geografia –
UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 25 de março de 2020

Dedicatória

Àqueles que acreditam que a arte e a criação são essenciais para a compreensão do sentido das coisas e da capacidade de transformá-las.

Especialmente minha esposa Conceição, e meus filhos Thiago e Isabela que se tornaram horizontes em minha vida.

À Lenice e Antônio (em memória) por me concederem a oportunidade de compartilhar a natureza de suas sabedorias.

Agradecimentos

À Fundação Educacional de Caratinga – FUNEC – pelo incentivo e apoio.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial pelos ensinamentos e incentivos dados a esta pesquisa, em especial ao Prof. Dr. Oswaldo Bueno Amorim Filho de quem tive o prazer de partilhar o conhecimento acadêmico.

Ao professor Dr. Duval Magalhães Fernandes pelo apoio e pelas preciosas sugestões no encaminhamento da pesquisa.

À Felipe A. C. Borges pelo apoio na construção das Representações Cartográficas (Mapas).

Ao professor Dr. Alexandre Magno Alves Diniz de quem, afinal, tive a sorte e o privilégio de receber as orientações fundamentais para a realização do presente trabalho.

Epígrafe

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

Canção amiga

Milton Nascimento / Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Esta tese aborda o processo de difusão espacial do movimento estético-cultural nomeado *Clube da Esquina*, sendo a sua principal inquietação geográfica a identificação dos caminhos que levaram o *Clube da Esquina*, fenômeno musical surgido a partir da reunião espontânea de um grupo de amigos em uma esquina do Bairro Santa Tereza, na Belo Horizonte dos anos 1960, a se tornar uma expressão musical de projeção internacional. Analisa em quais momentos e por que meios se deu a difusão espacial do movimento, e a partir de quais eventos e conexões, visando demonstrar a importância do movimento cultural *Clube da Esquina* para a contextualização das transformações espaço-temporais relacionada ao seu desenvolvimento, enquanto fenômeno estético cultural. O estudo também reflete sobre as categorias espaciais da Geografia, demonstra as dimensões do fenômeno musical em questão, assim como apresenta considerações sobre as relações entre as representações de identidade regionais, no caso de sua gênese ligada à cidade de Belo Horizonte e seu vínculo conceitual com Minas Gerais, pondo em discussão seus desdobramentos e assimilações em outros domínios culturais. Analisa como as redes geográficas franquearam o processo de dispersão internacional deste fenômeno cultural, sobre os mecanismos de dispersão e difusão caracterizados pelas leituras das dinâmicas culturais, tanto no cenário local, quanto na sua dispersão para além dos domínios da cidade de Belo Horizonte. O recorte temporal adotado como referência situa-se entre os meados da década de 1960, onde se apresentam os primeiros elementos expressivos da gênese do movimento, passando por produções significativas da década de 1970 e, adiante, relacionando referências da produção fonográfica, de eventos e de vínculos criados a partir da afirmação do movimento em escala mundial, buscando discutir a identidade do movimento, assim como sua continuidade e evidência ao longo do tempo histórico. Por fim, o estudo oferece uma reflexão teórica em Geografia para música popular, buscando compreender parte das relações contemporâneas entre as expressões artísticas e o espaço geográfico, especialmente no que diz respeito às formas de articulação espacial, formas de representação do espaço, correlações identitárias e produção de espaços simbólicos e concretos a partir da atividade musical.

Palavras-chave: Geografia Cultural; Fenomenologia; Expressão Cultural; Música; *Clube da Esquina*; Difusão Espacial.

Abstract

This thesis addresses the process of spatial diffusion of the aesthetic-cultural movement named *Clube da Esquina*, its main geographic concern being the identification of the paths that led *Clube da Esquina*, a musical phenomenon that arose from the spontaneous meeting of a group of friends in a corner of Bairro Santa Tereza, in Belo Horizonte in the 1960s, to become a musical expression of international projection. It analyzes at what times and by what means the movement's spatial diffusion took place, and from which events and connections, aiming to demonstrate the importance of the *Clube da Esquina* cultural movement for the contextualization of the spatio-temporal transformations related to its development, as a phenomenon cultural aesthetic. The study also reflects on the spatial categories of Geography, demonstrates the dimensions of the musical phenomenon in question, as well as presents considerations on the relationships between regional representations of identity, in the case of their genesis linked to the city of Belo Horizonte and their conceptual link with Minas Gerais, calling into question its developments and assimilations in other cultural domains. It analyzes how the geographic networks opened up the process of international dispersion of this cultural phenomenon, on the mechanisms of dispersion and diffusion characterized by the readings of cultural dynamics, both in the local scenario, and in their dispersion beyond the domains of the city of Belo Horizonte. The time frame adopted as a reference is located between the mid-1960s, where the first expressive elements of the genesis of the movement are presented, going through significant productions of the 1970s and, later, relating references of phonographic production, events and of bonds created from the affirmation of the movement on a world scale, seeking to discuss the movement's identity, as well as its continuity and evidence throughout historical time. Finally, the study offers a theoretical reflection in Geography for popular music, seeking to understand part of the contemporary relations between artistic expressions and geographical space, especially with regard to the forms of spatial articulation, forms of representation of space, identity correlations and production of symbolic and concrete spaces based on musical activity.

Keywords: Cultural Geography; Phenomenology; Cultural Expression; Music; *Clube da Esquina*; Spatial diffusion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Shuli negroes playing music - Drawn from nature by Richard Buchta. RATZEL, Friedrich. <i>The History by Mankind</i> , 1896, p. 69.....	61
Figura 2 - Drums: 1- Dor; 2- from the Gaboon; 3- Jur - one-eleventh real sire (1 and 2, British Museum - London). Drawn by Richard Buchta. RATZEL, Friedrich. <i>The History of Mankind</i> , 1896, p. 146.....	63
Figura 3 - O álbum "A night in Tunisia" do baterista americano Art Blakey, gravado originalmente no ano de 1958	67
Figura 4 - Capa do Livro <i>The Place of music</i> , The Guilford Press, 1998.....	75
Figura 5 - Capa do Disco <i>Buena Vista Social Club</i>	89
Figura 6 – Parte interna (miolo) do Disco <i>Clube da Esquina 2</i> – de 1978, Milton Nascimento.....	106
Figura 7 - Desenho de autoria de Milton Nascimento que compõe o encarte do disco "Minas" lançado no ano de 1975.....	119
Figura 8 - Capa do disco "Geraes" de Milton Nascimento lançado originalmente no ano de 1976.....	119
Figura 9 - Toninho Horta ao lado de Pacífico Mascarenhas e o monumento em homenagem ao compositor, músico e radialista.	127
Figura 10 – Milton Nascimento se apresentando no II Festival Internacional da Canção de 1967.....	131
Figura 11 - Capa do disco do Festival/ Arte do Cartunista Ziraldo.....	131
Figura 12 - Capa e contra capa do disco <i>Milton Nascimento</i> lançado originalmente no ano de 1967 pela gravadora Codil.....	136
Figura 13 – Fotografia de Milton Nascimento em Nova York	138
Figura 14 - Capa e contra capa do álbum "Courage" lançado originalmente no ano de 1969	138
Figura 15 - Croqui de Localização dos Estúdios Van Gelder – Englewood Cliffs em New Jersey.	140
Figura 16 - Passeata dos 100 mil realizada em junho de 1968, da qual Milton Nascimento participou. Agência Globo - Jornal O Globo.....	142

Figura 17 - Planta da então Cidade de Minas, mais tarde chamada de Belo Horizonte, elaborada por Aarão Reis (1853-1936). Arquivo Público Mineiro. Reprodução.....	146
Figura 18 - Croqui de localização do Condomínio Edifício Levy - Av. Amazonas, nº 333, Centro - Belo Horizonte.....	152
Figura 19 - Conjunto Archangelo Maletta - Fotografia de Luiz Costa - Jornal Hoje em Dia (2001).....	153
Figura 20 - Croqui de localização do Edifício Arcângelo Maletta - Av. Amazonas, nº 333, Centro - Belo Horizonte.....	154
Figura 21 - Croqui de localização de referências espaciais da cidade de Belo Horizonte mencionadas do movimento estético-cultural <i>Clube da Esquina</i>	155
Figura 22 - Página do Jornal <i>New York Times</i> . Matéria do músico e crítico Robert Palmer sobre a influência da música do Clube da Esquina	161
Figura 23 – A Banda Som Imaginário foi uma banda brasileira formada no princípio da década de 1970.....	166
Figura 24 - Disco “Milton”. Gravado em 1970. Milton Nascimento é acompanhado pelo Grupo “Som Imaginário”	168
Figura 25 - Clube da Esquina I. Milton Nascimento e Lô Borges. EMI-ODEON – Fonográfica, Industrial e Eletrônica S.A., 1972.....	172
Figura 26 – Matéria publicada pelo Jornal da Tarde, 9 de março de 1972.....	176
Figura 27 – Matéria do Caderno 2 - O Estado de S. Paulo, 27 de fevereiro de 1998 - Álbum <i>Nascimento</i> ganha o prêmio Grammy de <i>World Music</i>	181
Figura 28 – Capa e contracapa do disco Lô Borges (o “Disco do Tênis”), lançado originalmente em 1972	183
Figura 29 – Capa e contracapa do “ <i>Disco dos quatro no banheiro</i> ”, como ficou conhecido, lançado originalmente em 1973.	184
Figura 30 - Capa e contracapa do álbum “ <i>Terra dos Pássaros</i> ” de Toninho Horta, lançado originalmente em 1979.....	185
Figura 31 – Capa, contracapa e miolo do álbum Clube da Esquina 2 - lançado originalmente em 1978. Foto da Capa: Frank M. Stuclyffe	187
Figura 32 – Fotografia de Milton Nascimento em Tel Aviv - junho de 2019.....	207

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Descrição dos sete Temas de Interesse da Geografia e Música.....	73
QUADRO 2 - Ênfase dada aos estudos em música pela Geografia Cultural renovada nas últimas décadas em cinco áreas.....	80
QUADRO 3 - Demonstrativo das Dimensões Básicas das Redes Geográficas.....	95
QUADRO 4 - Trabalhos científicos sobre a interface Geografia e música no Brasil	96
QUADRO 5 – Levantamento de pesquisas realizadas sobre o movimento <i>Clube da Esquina</i>	99
QUADRO 6 – Marcos Histórico-Geográficos do movimento estético-cultural <i>Clube da Esquina</i> na cidade de Belo Horizonte	155
QUADRO 7 - Quadro de contatos de artistas / músicos / compositores / produtores ligados ao <i>Clube da Esquina</i>	246
APÊNDICE 1 - Planilha de Referências Espaciais – Tese <i>Clube da Esquina</i>	220

LISTA DE MAPAS

- MAPA 01** – Representação dos *lugares* referenciais da gênese do movimento *Clube da Esquina*. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020..... 156
- MAPA 02** - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Atividades Culturais desenvolvidas pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020..... 195
- MAPA 03** - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Registros Fonográficos (Estúdios / Ao vivo) representativos desenvolvidos pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020..... 197
- MAPA 04** - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Participações em Festivais, Documentários e / ou Filmes, representativas do movimento desenvolvidas pelos integrantes do *Clube da Esquina* entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020..... 198
- MAPA 05** - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Participações em Shows representativos desenvolvidos pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020..... 199

Sumário

INTRODUÇÃO	17
A expressão estético-cultural <i>Clube da Esquina</i>	17
A expansão que adquiriu o <i>Clube da Esquina</i> : a difusão espacial	19
O <i>Clube da Esquina</i> como objeto de pesquisa: a relevância do estudo	22
Elementos da identidade do <i>Clube da Esquina</i> : sua natureza subjetiva e fenomenológica	24
O caminho metodológico da pesquisa: entre a dinâmica do espaço e seu significado cultural	26
As etapas da investigação: de como descrevemos a difusão espacial e a identidade do <i>Clube da Esquina</i>	29
CAPÍTULO 1 – A PAISAGEM E O LUGAR NA MÚSICA	37
1.1 A Epistemologia da Geografia e a vertente fenomenológica da Geografia Cultural	38
1.2 O lugar e a paisagem como campos de percepção das relações humanas	44
1.3 A Fenomenologia e as representações geográficas	53
CAPÍTULO 2 – A INTERFACE GEOGRAFIA E MÚSICA	58
2.1- A expressão musical como objeto de pesquisa e sua origem na Antropogeografia	58
2.2- A Geografia da música formulada por Georges Gironcourt	66
2.3- A escola de Berkeley e a pesquisa em música pela Geografia Cultural norte americana	69
2.4- Novas formulações para a interface Música e Geografia: a experiência francesa	81
2.5- A interface Geografia e música na América Latina: a experiência cubana do Buena Vista Social Club	87
2.6- Estudos de Geografia e Música no Brasil: a música popular como abordagem	93

CAPÍTULO 3 - A GÊNESE DO MOVIMENTO <i>CLUBE DA ESQUINA</i> : O LUGAR, O CENÁRIO, AS VIVÊNCIAS ENQUANTO PAISAGEM CULTURAL	103
3.1 O <i>Clube da Esquina</i> enquanto fenômeno estético cultural e sua afirmação como movimento	108
3.1 A mineiridade como conteúdo simbólico da música do <i>Clube da Esquina</i>	113
3.2 A proximidade da música do <i>Clube da Esquina</i> como a Bossa Nova	122
CAPÍTULO 4 - TRAVESSIA: O FESTIVAL E OS PRIMEIROS PASSOS PARA ALÉM DAS MONTANHAS DE MINAS	130
4.1 Os primeiros registros e um passo adiante: o disco americano de Milton.....	135
4.2 A transição para a década de 1970: o contexto de transformações culturais e o <i>Clube da Esquina</i>	142
4.3 A cidade é moderna: o aspecto cosmopolita e sua abertura para novas estéticas	145
CAPÍTULO 5 - A AFIRMAÇÃO DO <i>CLUBE DA ESQUINA</i> E A DIFUSÃO PARA ALÉM DOS DOMÍNIOS DE MINAS	158
5.1 A inserção do termo <i>Clube da Esquina</i> e o disco <i>Milton de 70</i>	164
5.2 O “Manifesto” <i>Clube da Esquina I</i> : a inclassificável música de Minas para o mundo	171
5.3 A classificação <i>World Music</i> para a música do <i>Clube da Esquina</i> e os registros essenciais do movimento	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS	208
REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS	218
APÊNDICE	220

INTRODUÇÃO

(...) *Um grande país eu espero / Espero do fundo da noite chegar / Mas agora eu quero tomar suas mãos / Vou busca-la onde for / Venha até a esquina / Você não conhece o futuro / Que tenho nas mãos.*

“Clube da Esquina” – (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges) ¹

A expressão estético-cultural *Clube da Esquina*

O movimento estético cultural a que chamamos *Clube da Esquina* se refere à expressão musical de reconhecida importância no Brasil e no mundo que teve sua origem na cidade de Belo Horizonte, no Bairro Santa Tereza, e que nasceu da relação entre amigos nos meados dos anos de 1960. Esta origem, como veremos adiante, relaciona uma dinâmica cultural diferente e descreve uma trajetória ímpar, tendo seu desenvolvimento gradativo e sua afirmação a partir das conexões que foram construídas ao longo do tempo e, como decorrência, sua construção identitária.

O *Clube da Esquina* nasce a partir da relação de amizade entre um grupo de amigos ambientada na Belo Horizonte no início da década de 1960. É perceptível, que mesmo nos primeiros anos dessa convivência, e sustentada, principalmente, pelos relatos de Márcio Borges², fonte mais próxima à compreensão do desenvolvimento e afirmação do *Clube da Esquina*, toda convivência tenha sido congregada em torno da figura de Milton Nascimento. Este círculo de amizade, a cada ano mais extenso incluiu um número expressivo de pessoas entre músicos, poetas, artistas, e contou com a participação de Márcio Borges, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Flávio Venturini, Tavinho Moura, Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Joice, Novelli, Luiz Alves, Tavito, Nivaldo Ornelas, Robertinho Silva, Carlos da Silva Assunção Filho (Cafi), entre outros, dando origem às parcerias e à produção musical coletiva.

¹ Estrofe da música *Clube da Esquina* originalmente gravada no álbum *Milton* de 1970 com a participação do Grupo Som Imaginário.

² A fonte primária mais essencial a esta pesquisa, sem dúvida, foi o livro de Márcio Borges “*Os sonhos não envelhecem - histórias do Clube da Esquina*”, publicado originalmente no ano de 1996 pela Geração Editorial. Para esta pesquisa foi utilizada a 6ª edição de 2010, publicada pela mesma editora. (Nota do autor).

O ambiente da cidade descrito como ponto de convergência dos integrantes do *Clube da Esquina* compõe de certa forma, a cartografia musical da cidade de Belo Horizonte. Seus vínculos com outras expressões (o cinema, a *Bossa Nova*, o *jazz*, o *rock*), nos permitiram interpretar o cenário urbano como mecanismo propício à gestação de manifestações estéticas. A dinâmica urbana, ao longo da segunda metade do século, especialmente entre os anos de 1960 e 1970, possibilitou a assimilação de influências externas, permitiu-se contaminar por outras expressões que, adiante, comporiam a singular e complexa linguagem musical do *Clube da Esquina*.

O fato de ter sua origem na cidade de Belo Horizonte, fora do eixo Rio – São Paulo, centro de produção mais expressivo da música popular, para onde confluía todo o interesse da indústria fonográfica e onde se estabeleceu parte significativa da produção cultural do país, a princípio poderia parecer um elemento desfavorável ao estabelecimento do *Clube da Esquina*. Mas, ao contrário, podemos relacionar este fato a uma afirmação, adiante, da identidade do movimento e da compreensão de que, sendo “estrangeiro” em relação ao circuito musical, desenvolveu sua música com essa singularidade e autenticidade que, ainda hoje, se afirma.

Enquanto movimento, o *Clube da Esquina* somente foi percebido e referenciado no meio musical a partir da gravação do álbum *Clube da Esquina I* de Milton Nascimento e Lô Borges em 1972. Antes, porém, a música de título homônimo de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges já havia sido gravada no álbum *Milton* de 1970. Talvez a identificação que, hoje, procuramos situar no campo histórico, tenha origem nesta produção, pois este registro contém os primeiros elementos que apresentamos como as características mais marcantes do movimento, sua musicalidade, suas referências locais e sua expansão a partir do vínculo de temas que viriam a projetar suas conexões com o mundo.

Esta identidade do movimento viria a se afirmar ao longo da década de 1970 a partir de inserções de seus integrantes em diversas partes do mundo, seja através de gravações, seja em eventos e shows, seja em menções da crítica especializada que a partir daí passou a observar que uma nova música, singular e inclassificável, estava sendo produzida no Brasil e vinha de Minas Gerais.

A expansão que adquiriu o *Clube da Esquina*: a difusão espacial

O problema da presente pesquisa e a principal inquietação geográfica que inspira este estudo estão relacionados aos caminhos que levaram o *Clube da Esquina*, fenômeno musical surgido a partir da reunião espontânea de um grupo de amigos em uma esquina do Bairro Santa Tereza, na Belo Horizonte dos anos 1960, a se tornar uma expressão musical de projeção internacional. Para tanto foi necessário descrever os aspectos originais do movimento como o vínculo de seus integrantes com os ambientes da cidade de Belo Horizonte, os elementos constitutivos da paisagem de Minas Gerais, seus costumes, seus valores e como todos estes elementos foram traduzidos pelo movimento *Clube da Esquina* em suas músicas, caracterizando sua singularidade. Todos estes ingredientes culturais reunidos comporiam o conjunto de atributos que viriam a ser difundidos e, assim, assimilados nas mais diversas partes do mundo.

Partindo-se desta inquietação, este estudo pretendeu analisar em quais momentos e por que meios se deu a difusão espacial do movimento, e a partir de quais eventos e conexões, visando demonstrar, numa relação hierárquica de intenções, a importância do movimento cultural *Clube da Esquina* para a contextualização das transformações espaço-temporais relacionada ao seu desenvolvimento, enquanto fenômeno estético cultural.

O estudo se propôs, ainda, a refletir sobre as formas de projeção e de assimilação, a partir das conexões e contatos que foram experimentados ao longo do tempo, que possibilitaram esclarecer algumas dimensões do fenômeno musical em questão. Do mesmo modo, pretendeu-se apresentar algumas considerações sobre as relações entre as representações de identidade regionais, no caso de sua gênese ligada à cidade de Belo Horizonte e seu vínculo conceitual com Minas Gerais, pondo em discussão seus desdobramentos e assimilações em outros domínios culturais.

Desde a sua origem o movimento vem construindo vínculos e correspondências com outros movimentos e manifestações culturais nas mais diversas partes do mundo, estabelecendo relações com o conteúdo musical criado por seus integrantes e suas repercussões socioculturais apreendidas nesses diversos ambientes. Essa dinâmica de relações se demonstrou intensa e crescente ao longo das décadas.

Na expectativa de realizar tal proposta foi necessário analisar como as *redes geográficas* franquearam o processo de dispersão internacional deste fenômeno cultural, sendo tal processo recorrente das análises realizadas por alguns geógrafos sobre os mecanismos de dispersão e difusão observados pelas redes geográficas, caracterizados pelas leituras das dinâmicas culturais, tanto no cenário local, a partir de sua gênese, quanto na sua dispersão para além dos domínios da cidade de Belo Horizonte.

Neste aspecto buscou-se identificar os principais atores responsáveis pela produção e divulgação do fenômeno musical *Clube da Esquina*, explorar a espacialidade desses atores e o seu papel na sua dispersão, considerando o fato de que grande parte da produção musical e poética do movimento ficou, ao longo do seu processo de sua afirmação, vinculada à figura de Milton Nascimento. Foi importante relacionar os personagens que tiveram contribuições expressivas para o movimento como letristas, músicos, produtores, fotógrafos, críticos musicais, os quais ao longo de quatro décadas instituíram o *Clube da Esquina* como movimento estético cultural de reconhecida importância para a cultura mundial.

As relações foram construídas a partir de pesquisa histórica da dinâmica de seus integrantes descrita em participações em festivais, em gravações em estúdios fora do Brasil, na elaboração de obras próprias ou participações em gravações de outros compositores. Relacionou, adiante, os vínculos temáticos presentes em obras musicais de autores do *Clube da Esquina* com o conteúdo de manifestações que ocorreram em vários ambientes do mundo concomitantes ao desenvolvimento da produção do *Clube da Esquina*. A Contracultura americana, por exemplo, foi um marco estético importante da década de 1960 que foi afirmado e assimilado adiante e que influenciou a construção poética inserida nas músicas do *Clube da Esquina*. Estas correspondências poderão ser mais bem compreendidas ao longo do presente texto.

Provêm dessa análise argumentações que colocam o movimento como uma importante manifestação estética cultural que, a partir dessa abordagem preliminar, estabelece uma rede de relações com os mais diversos ambientes, grupos e públicos, assumindo a dimensão artístico-cultural que se pretende demonstrar no desenvolvimento da presente pesquisa.

Sendo assim, o desafio de afirmar o *Clube da Esquina* enquanto movimento estético cultural de reconhecido valor para a cultura brasileira se substancia, pois o

Clube da Esquina possui uma dinâmica histórica diferente, que só pôde ser percebida ao longo do processo de sua afirmação, ou seja, não se instituiu como um movimento estético que se balizou em manifestos e proposições documentais.

Neste ponto do estudo observamos que a análise do tema cultural, pela vertente das *redes geográficas* de difusão espacial, levaria a abordagem por um campo de delimitação quantitativa, vinculada aos parâmetros da indústria fonográfica, descrita pela incidência e frequência de eventos ligados ao tema, ao número de acessos em rede virtual, etc, que nos revelaria, a princípio, um valor inexpressivo se comparado com outras manifestações culturais ligadas a grupos artísticos ou mesmo a artistas em projeção de mercado, por exemplo. Portanto procurou-se direcionar o interesse do estudo para as análises das dinâmicas espaciais ligadas aos elementos subjetivos e, ao mesmo tempo, ao processo de construção de argumentos que pudessem ser traduzidos enquanto elementos essenciais de afirmação e da dimensão identitária do *Clube da Esquina*.

O recorte temporal adotado como referência situa-se entre os meados da década de 1960, onde se apresentam os primeiros elementos expressivos da gênese do movimento, passando por produções significativas da década de 1970 e, adiante, relacionando algumas referências da produção fonográfica, de eventos e de vínculos criados a partir da afirmação do movimento em escala mundial, que foram analisadas buscando discutir a identidade do movimento, assim como sua continuidade e evidência ao longo do tempo histórico.

Da mesma forma, a projeção linear do movimento, caracterizada pelo contingente de acontecimentos expressivos da trajetória do *Clube da Esquina* nos revelaria um aspecto quantitativo que, ao longo do estudo se revelou incipiente, e, desta forma, descrevemos algumas passagens, registros fonográficos, shows, entrevistas e menções da crítica que posicionaram o movimento como uma expressão musical de destaque no cenário mundial. Portanto o recorte temporal situa a gênese do movimento, nos meados da década de 1960 e apresenta marcos históricos descritos até os dias atuais, visando posicionar uma pequena contribuição à valorização da expressão musical e do movimento cultural *Clube da Esquina*.

Por fim, o estudo busca oferecer uma reflexão teórica em Geografia para música popular, buscando compreender parte das relações contemporâneas entre as expressões artísticas e o espaço geográfico em suas diversas manifestações conceituais, especialmente no que diz respeito às formas de articulação espacial,

formas de representação do espaço, correlações identitárias e produção de espaços simbólicos e concretos a partir da atividade musical.

O *Clube da Esquina* como objeto de pesquisa: a relevância do estudo

A escolha do objeto de estudo sobre o *Clube da Esquina* e sua difusão espacial, vinculando esta abordagem às dinâmicas das ciências sociais, em particular à Geografia, se propôs a apresentar uma leitura peculiar da expressão musical, como um acréscimo aos estudos desenvolvidos sobre a temática musical no Brasil. Trouxe, assim, uma contribuição para a disciplina, uma nova possibilidade de análise das manifestações culturais e suas relações com o ambiente de vivências, as dinâmicas orientadas por seus desenvolvimentos e seus desdobramentos, seja em relação ao espaço, seja em relação à percepção de sua dinâmica construída no tempo histórico.

A interface Geografia e Música, como nova possibilidade de análise das expressões musicais e seu papel na construção das identidades dos povos e como elemento difusionista das culturas, tem sua origem nas pesquisas desenvolvidas pela Antropogeografia³, com objetivos de compreender esta importância e a dinâmica das expressões culturais e, em particular a Música, a partir da sua construção coletiva nos seus ambientes de vivências. Esta interpretação é decorrente dos estudos antropológicos sobre a conceituação do termo *cultura* e de seus desdobramentos. Como resultado dessa empreitada, podemos associar a valorização das expressões e manifestações culturais e suas particularidades, elemento inovador que permitiu compreender as manifestações culturais como únicas e, ao mesmo tempo, compartilhadas a partir de processos histórico-culturais percebidos nas formas de contatos, contágios, disseminações, etc.

A compreensão do valor das expressões culturais e seus aspectos particulares, enquanto possibilidade de afirmação e construção identitária é, também, o aspecto que deriva a escolha do tema do *Clube da Esquina* e a dimensão de sua relevância.

³ A Antropogeografia consiste no capítulo da Geografia, fundado pelo geógrafo alemão Friedrich Ratzel (1844-1904), que estuda as causas da distribuição geográfica das comunidades humanas (raciais, linguísticas, religiosas, políticas, etc), considerando o homem como um ser poderosamente subordinado ao meio geográfico. (Nota do autor).

Desta forma, a pesquisa sobre a difusão espacial do movimento estético cultural *Clube da Esquina*, revelou-se determinante para que se pudesse estabelecer a importância deste no contexto cultural contemporâneo.

Outro aspecto relevante da presente pesquisa se refere ao fato de grande parte da produção científica sobre o *Clube da Esquina*, proveniente de estudos qualificados pela academia, ser de natureza literária, sociológica e histórica, realizada por pesquisadores que voltaram seus interesses para as áreas da literatura, da contextualização histórica e da abordagem jornalística, sendo raras as produções ligadas à ciência geográfica e suas possibilidades de leitura e interpretação das expressões culturais sob o foco metodológico da Geografia que, desta forma, produziria um vínculo original com a produção musical.

A escassez de abordagens, neste caso, torna-se estimulante, pois o presente estudo poderá ter uma importante contribuição para ampliar as pesquisas e temáticas exploradas pelas correntes geográficas que se ocupam dos estudos culturais, como é o caso da Geografia Cultural de viés Humanista.

Vale ressaltar que alguns questionamentos apareceram no caminho. A caracterização do *Clube da Esquina* enquanto movimento estético cultural válido e representativo da cultura brasileira, a princípio parece um tema pouco expressivo. Esta consideração se justifica pela razão de que o *Clube da Esquina*, inevitavelmente e com frequência, tem sido comparado a outros movimentos musicais populares que tiveram grande repercussão local e fora do Brasil: o caso da *Bossa Nova* e do *Tropicalismo*, situando-o hierarquicamente abaixo dos demais ou mesmo, não o reconhecendo como movimento.

Esta comparação, sob os mesmos parâmetros é, no mínimo, injusta. Mas ela parece equivocada, pois existem elementos díspares nesta questão. Ao contrário da *Bossa Nova* e do *Tropicalismo*, o *Clube da Esquina* nasce espontaneamente, sem que se estabeleça para essa gênese, um rol de intenções nobres e revolucionárias, apesar de ter, ao longo de sua produção, elementos de conteúdo comuns às outras expressões, como a valorização da identidade cultural brasileira, a afirmação dos povos e culturas da América Latina e a universalidade alcançada por suas composições musicais.

Deriva dessa escolha temática o fato de que o *Clube da Esquina* se constitui, ainda hoje, num movimento em expansão, em reconhecimento e em reprodução.

Esta dinâmica conceitual e espacial do movimento, também acrescenta relevância ao estudo.

Elementos da identidade do *Clube da Esquina*: sua natureza subjetiva e fenomenológica

A partir da escolha dos propósitos mencionados, a etapa subsequente foi a de realizar o mapeamento da rede geográfica, que permitiu a dispersão espacial do fenômeno musical *Clube da Esquina*, buscando estabelecer para tanto, vínculos temáticos que pudessem criar relações passíveis de serem representadas enquanto componentes característicos da difusão espacial, em se tratando de uma expressão cultural que se estabelece a partir de elementos subjetivos.

Nesse campo de subjetividades, o estudo procurou abranger aspectos importantes relacionados às referências culturais caracterizadas enquanto influências artístico-culturais presentes nas composições e sobre as origens culturais do movimento, articuladas com elementos da cultura brasileira como, por exemplo, o Barroco mineiro que se reporta ao universo da religiosidade popular, também contemplada pelas obras do *Clube da Esquina*. Além disso, o estudo descreve a relação de identificação do movimento com as particularidades relacionadas ao ambiente e às vivências de Minas Gerais caracterizadas enquanto sentido de *mineiridade* que se referem às manifestações culturais que envolvem a religiosidade popular, os costumes, as paisagens e as formas de percepção dessas particularidades pela produção musical.

Portanto, compreender estas conexões espaço-temporais do movimento *Clube da Esquina* a partir dos eventos, menções, vínculos de suas obras e integrantes a acontecimentos e movimentos político-culturais numa escala mundial, descrever e analisar os aspectos subjetivos das relações e das vivências dos integrantes na construção identitária do movimento e a conseqüente dispersão espacial do fenômeno estético musical *Clube da Esquina*, a partir da análise e de metodologias da Geografia Cultural e da Fenomenologia, passou a ser o objetivo mais expressivo desse estudo.

Este aspecto relacionado ao objeto de estudo revelou um caminho metodológico complexo, seguindo uma orientação de investigação que veio a

relacionar as formas subjetivas de compreensão das relações e suas implicações no espaço e no tempo, para vislumbrarmos o seu conteúdo, sua forma enquanto movimento e sua relevância cultural.

Sendo os caminhos diversos e as formas de relacioná-los subjetivas, o presente estudo aproximou-se da corrente fenomenológica da Geografia Cultural, relacionando para esta análise os campos de percepção que nos permitiram estabelecer quais caminhos levaram o *Clube da Esquina* a se tornar uma expressão musical de projeção internacional. Estes elementos foram imprescindíveis para posicionar os argumentos acerca da afirmação do movimento e para a compreensão de sua importância cultural.

O fato de o *Clube da Esquina* possuir uma origem informe e o seu desenvolvimento enquanto movimento estético ter sido construído e afirmado ao longo do tempo histórico instituiu a presente pesquisa um caminho peculiar. Os procedimentos metodológicos utilizados descrevem os aspectos irregulares, informais e, ao mesmo tempo, essenciais do movimento que, ao longo do tempo histórico, permaneceu coerente e contínuo em seus valores fundamentais.

Relacionar ao movimento as suas características mais fundamentais e demonstrar os elementos de sua identidade cultural foi o contingente de atribuições que mais perneou o desenvolvimento da pesquisa, sendo que estes atributos foram, também, determinantes para se construir as argumentações de afirmação e continuidade histórica do *Clube da Esquina*.

Desta forma a confirmação de que o objeto de estudo possui grande relevância e o mesmo pode vir a realizar uma contribuição para a disciplina e, ao mesmo tempo, para a valorização da cultura brasileira a partir da compreensão de que o movimento estético cultural *Clube da Esquina* se caracteriza enquanto expressão cultural componente do patrimônio cultural brasileiro estabelece a importância do estudo e seu aspecto atual.

O caminho metodológico da pesquisa: entre a dinâmica do espaço e seu significado cultural

A abordagem geográfica em sua pluralidade observa que o elemento cultural descreve o ambiente a partir do mundo vivido, das relações que se estabelecem nesse espaço de vivências e é, justamente, a partir dessa dimensão que podemos atribuir a esse espaço o seu significado. Esta pluralidade, aplicável às diversas ciências sociais, tem sido assimilada e explorada pelas investigações realizadas pela Geografia Cultural.

O estudo das expressões culturais vinculadas às suas manifestações em suas origens tem relacionado a significação destas manifestações como um aporte diferencial da análise geográfica. A observação das relações experimentadas e decorrentes das expressões é que resultam no processo de significação do elemento cultural e deste decorre sua afirmação, sua identidade.

O presente estudo vincula-se assim, a esta corrente geográfica e estabelece que uma de suas abordagens metodológicas, a Fenomenologia, cumpre um papel importante para o desenvolvimento das análises dos processos de significação do movimento *Clube da Esquina*.

O campo de estudo sob o saber fenomenológico geraria um enriquecimento mais abrangente ao fazer geográfico, possibilitando uma análise do lugar eminente ao sujeito, à experiência vivida, ao mundo vivido (existências, sentimentos, emoções, percepções, memória e experiências) como relatam diversos autores ligados à esta corrente científica.

Para o nosso propósito em relação à identidade do movimento *Clube da Esquina*, a partir da sua gênese e levando em consideração as manifestações e as relações empreendidas nos diversos ambientes descritos da cidade de Belo Horizonte, foi importante dar sentido, significado a estas manifestações. Analisar o domínio das relações, das vivências que viriam a constituir as bases conceituais do movimento.

Desta forma a temática desenvolvida sobre a difusão espacial do movimento *Clube da Esquina* tem intensões diversas e se apoia no conjunto de temas que caracterizam a identidade cultural do movimento e na possibilidade de construir argumentações que possam situar o pensamento crítico para ponderar sobre algumas considerações que direcionaram a caracterização dos movimentos

musicais no Brasil e dos fatos ou mesmo *verdades* como posições estabelecidas, definitivas. O fazer científico tem esta atribuição fundamental: a de posicionar e construir novas possibilidades e novas visões sobre objetos comuns a vários estudos. Esta pretensão nada mais é do que situar uma nova possibilidade de compreensão e estabelecimento desse objeto de investigação, como acréscimo.

As abordagens fenomenológicas utilizadas nas referidas análises valorizam o aspecto subjetivo das manifestações e das relações que adiante vão imprimir significados à expressão musical e lhe conferem sua identidade. É decorrente dessa análise a formulação do conceito de *paisagem cultural* tão próxima deste estudo. A subjetividade não é comumente abordada em algumas das várias correntes geográficas. A lógica de mercado interpretada de maneira a desconsiderar a dimensão simbólica existente nestas relações e destitui, frequentemente, o significado humano e o sentido àquilo que o cerca.

A importância da abordagem da Geografia Cultural enquanto disciplina plural que possibilitou a interpretação e a análise de diversas construções teóricas sobre os temas abordados pela poética do *Clube da Esquina*, estabelece que estas questões são cruciais para refletirmos sobre a influência que a paisagem natural e cultural exerceram no olhar e na percepção deste grupo de artistas.

As formas de representação espacial do movimento, realizadas a partir do levantamento das inserções relacionadas aos integrantes, suas obras e manifestações, procuraram subsidiar a leitura do processo de construção e afirmação do movimento a partir de sua origem na cidade de Belo Horizonte e, adiante, nas menções que foram sendo posicionadas de sua difusão em diversos locais. Esta representação foi realizada a partir de imagens aéreas dos ambientes trabalhadas com intervenções artísticas para que possibilitassem a valorização dos ambientes e de suas particularidades dentro deste cenário.

Portanto, a difusão enquanto argumento metodológico de análise da expansão do *Clube da Esquina* se revela como uma forma de compreender e dimensionar o quão amplo se tornou o movimento a partir de diversos critérios de análise. Consideramos, neste ponto que o argumento metodológico da difusão se justifica pelo fato de que o conceito permitiria o entendimento das relações culturais e conexões estabelecidas num campo de amplitudes, sem restrições e fronteiras. Veremos, neste caso, que as formulações produzidas a partir da argumentação da difusão cultural irão se diferenciar das leituras aplicadas às descrições de territórios

e domínios específicos de grupos e guetos, onde a noção de fronteira se estabelece e predomina.

Desta forma as leituras realizadas a partir do estabelecimento dos objetivos desse estudo irão contemplar as descrições das formas de difusão experimentadas pelo movimento *Clube da Esquina* em suas diversas modalidades, a saber: a distribuição espacial de atividades, artistas e personalidades musicais, sendo esta corrente de análise com forte influência estadunidense, a descrição dos locais de origem da música e sua difusão, argumento primordial para a compreensão da gênese do movimento e suas particularidades associadas à cidade de Belo Horizonte e à Minas Gerais.

Utilizou de argumentos que possibilitaram descrever algumas formas de expansão, assimilação e reprodução dos conteúdos expressos pela música do *Clube da Esquina* relativos ao seu processo de difusão; o delineamento e aproximação de áreas que partilhem traços musicais comuns como ritmos e linguagens, em diferentes escalas; a abordagem relacionada à tradição regional nos estudos geográficos da música, em que o caráter e a identidade dos lugares são apreendidos a partir das letras, melodia, instrumentação e impacto sensorial da música.

Todas estas abordagens, em grande parte, foram desenvolvidas a partir de concepções da interface Geografia e Música elaboradas por Kong (1995) e Carney (1996), além de outros estudos que contemplam os mesmos propósitos metodológicos desenvolvidos por outras escolas e pesquisadores.

Além das abordagens metodológicas mencionadas acima, o estudo apresenta argumentações acerca do processo de difusão do *Clube da Esquina* que envolvem análises de inserções, menções e pesquisas virtuais que podem dimensionar a importância do movimento e a extensão alcançada nas redes sociais.

Situa-se neste ponto um aspecto importante do estudo no que tange ao estabelecimento de uma rede informacional sobre a difusão espacial do *Clube da Esquina* com a finalidade de demonstrar o legado construído pelo movimento. Como fortalecimento das reflexões posicionadas pela pesquisa coube pensar como deve ser estruturada essa rede estabelecida a partir da disseminação da expressão cultural? Como os atores processaram, mesmo que involuntariamente, as conexões que instituímos como elementos fundamentais da identidade do movimento, já descritos aqui? Estes dados poderão refletir, resguardando os aspectos

comparativos mencionados anteriormente, a percepção da amplitude do movimento numa escala mundial.

Por fim, a interface Geografia e Música, enquanto campo de estudos da Geografia Cultural, nos mostra que a disciplina resguarda e afirma seu aspecto mais primordial: a pluralidade. Esta orientação epistemológica da Geografia conserva sua unidade e busca compreender e apresentar o homem, seu ambiente e sua inventividade, fruto da sua busca incessante de interpretar a natureza e sua percepção do mundo e das coisas.

As etapas da investigação: de como descrevemos a difusão espacial e a identidade do *Clube da Esquina*

Sendo a temática do presente estudo voltada para as expressões culturais e o seu processo de difusão espacial, consideramos, como mencionado anteriormente, o fato de tratarmos de aspectos subjetivos dessa análise. Se intencionamos referir sobre a identidade de um movimento estético, de uma manifestação artística / musical, tratamos de elementos simbólicos e abstratos. Esta característica de estudo, de análise e interpretação em relação ao espaço geográfico nos aproxima do método analítico fenomenológico. A Fenomenologia se apresenta como uma forma de ler e analisar os fatos históricos, um campo de interpretação em que se investigam os processos subjetivos das relações e das composições que se experimentam no ambiente.

A complexidade desse tema será tratada no capítulo 1 e propõe situar alguns conceitos geográficos fundamentais à compreensão das abordagens construídas neste estudo. Os conceitos de *lugar* e de *paisagem*, em suas dimensões culturais, serão tratados buscando demonstrar os aspectos subjetivos e simbólicos que vinculam o indivíduo ao *lugar*, assim como instituem ao *lugar* uma atribuição mais ampla de significados, que elevam a este seu status de *paisagem cultural*.

O conceito geográfico mais fundamental para compreendermos o movimento *Clube da Esquina* em sua origem, que descrevemos neste capítulo 1, se refere à noção de *lugar*. Sua importância é revestida pelo termo que contempla o movimento: a *esquina*. Neste ponto releva analisar o aspecto subjetivo que o conceito descreve. Esta noção subjetiva prescinde de ações que imprimam aos ambientes significações, vivências, experiências para que estes tenham sentido e identidade. A

esquina alcança, no estudo, a atribuição de *paisagem cultural* como iremos demonstrar adiante. As características do *cenário* relativo ao movimento descrevem a “esquina” como extensão simbólica das relações e das impressões associadas posteriormente ao movimento e reconhecidamente assimiladas pelo imaginário popular. Este conceito, importante para a compreensão das expressões culturais e suas relações, revelou ser uma das argumentações mais caras às escolas geográficas como a Escola de Berkeley, nos Estados Unidos, com a ampliação das pesquisas voltadas para esta relação Geografia e Música a partir da década de 1990.

Aproximar este estudo ao campo de análise da Geografia e estabelecer a interface entre esta disciplina e o campo da manifestação musical e poética revela a possibilidade de se construir uma contribuição expressiva para a percepção da importância dos elementos culturais e estéticos, para a análise e compreensão dos processos de criação e suas repercussões.

Veremos que o interesse da Geografia pelo campo de pesquisa ligado às expressões culturais, em especial a criação musical, tem origem associada às investigações empreendidas pela ciência antropológica em busca de compreender e dimensionar a importância das manifestações culturais em diversas partes do mundo, suas particularidades e as formas de disseminação em outras culturas.

A música, enquanto expressão cultural comum ao desenvolvimento das sociedades se caracteriza como manifestação ritual que contempla as mais diversas experiências vivenciadas pelos indivíduos no espaço e no tempo buscando atribuir significados às suas observações e descobertas em relação à natureza. Através da música podemos compreender e analisar a mobilidade dos grupos humanos, pois há na música a capacidade de recompor o movimento de populações, suas origens culturais e sua disseminação em outras culturas. A música, como expressão, permanece no tempo e no espaço ao longo da história ou se modifica levando suas características para outros lugares.

Este caráter de permanência e transformação da cultura humana pode, assim, ser objeto relevante de pesquisa considerando a relevância da manifestação musical para a compreensão das relações estabelecidas no espaço e no tempo pelos mais diversos povos.

Esta origem do interesse também está relacionada à formulação do conceito de cultura que sofreu, ao longo de décadas, acréscimos e variações que buscaram

identificar as manifestações culturais como singulares e como produtos das vivências e relações experimentadas nos diversos ambientes em sociedade.

O sentido das manifestações humanas busca compreender e representar as formas de investigação da natureza e da produção de elementos que, ao longo do tempo, traduzem o significado dessas relações, e tem sido um objeto de estudo muito próximo das ciências humanas. A busca dessa noção tem sido cara aos naturalistas, aos antropólogos, aos historiadores e aos geógrafos. Estabelecer significado às expressões culturais, no sentido antropológico do termo, e associá-lo ao campo de experimentação tem sido um exercício produtivo da pesquisa científica.

Esta temática ocupa os estudos desenvolvidos no capítulo 2 que irá discorrer sobre as investigações originais da Geografia em relação ao tema musical, ligados, por exemplo, aos temas abordados pela Antropogeografia. Estudos desenvolvidos por antropólogos como Alan P. Merriam, Franz Boas, e geógrafos como Friedrich Ratzel, Leo Frobenius, Georges Gironcourt e, adiante, Carl Sauer trouxeram importantes contribuições para a ampliação das pesquisas desenvolvidas sobre a interface Geografia e Música, principalmente no final do século XX.

Grande parte dos estudos desenvolvidos nesta fase original do interesse geográfico sobre a expressão musical se baseou nas teorias difusionistas que teve nas formulações de Friedrich Ratzel seu principal mentor. Esta teoria previa que parte considerável das expressões culturais, especialmente a Música, se caracterizou como componente de reconhecimento de elementos culturais presentes em outras culturas provenientes de contatos, caracterizados como *contágio*, *relocalização*, *difusão hierárquica*, *migrações*, entre outras formas, determinando assim a difusão cultural.

Sendo assim, esta tese se encontra organizada em cinco capítulos buscando descrever e discutir a trajetória histórico-espacial do *Clube da Esquina*, bem como afirmar sua importância para o conjunto das expressões culturais.

A abordagem realizada no capítulo 2 irá demonstrar como a interface Geografia e Música ganhou ênfase ao longo do século XX e propiciou à ciência geográfica a criação de uma disciplina específica para abrigar as pesquisas desenvolvidas nesta área. Veremos que as escolas criadas com esta ênfase nas pesquisas são atualmente responsáveis por grande parte da produção científica na área, se concentrando nas escolas norte americana e francesa. A produção de

pesquisas realizadas na América Latina e no Brasil tem sido ampliada e tem produzido estudos diversificados sobre a interface Geografia e Música.

O campo de pesquisa estabelecido pela interface Geografia e Música teve, ao longo do século XX e mais precisamente a partir da década de 1990, grande profusão e possibilitou a ampliação do número de pesquisas que buscavam relacionar as expressões musicais às abordagens das diversas linhas metodológicas da Geografia, especialmente a Geografia Humanista Cultural.

A atividade de descrição de lugares da cidade de Belo Horizonte, realizada a partir de menções entre os integrantes do *Clube da Esquina*, situa o elemento urbano como componente essencial da sua gênese. Os espaços de convivência articulam os indivíduos e os relacionam, adiante, enquanto coletividade, traçando a cartografia musical da cidade, tendo a *esquina* como seu marco fundamental.

As análises das transformações nos espaços da cidade de Belo Horizonte são partes descritivas da dinâmica de transformações que o espaço de vivências experimenta ao longo do período de afirmação do *Clube da Esquina* e compõe o conteúdo analítico do capítulo pautado por estes conceitos tratados à luz da Fenomenologia e elementares da Geografia Cultural.

A descrição dos espaços vivenciados e mencionados pelos autores como os ambientes de construções das relações experimentadas ao longo do tempo histórico pelos integrantes do movimento cultural é colocada nesse capítulo como argumento construtivo da importância do *lugar* para a compreensão da dimensão cultural adquirida pelo movimento e de que forma esse *lugar* contempla e conserva, durante toda projeção temporal do movimento, sua marca simbólica e suas extensões representativas dos elementos locais garantidos pela construção poética inserida na expressão musical.

Nesta abordagem foram utilizados os procedimentos descritos por KONG, (1995), relativos às temáticas analisadas das interações espaciais de seus integrantes e/ou pelas obras do *Clube da Esquina* que exploram os conceitos de ambiente / ambientação na música, imagens da cidade, paisagens culturais, identidade, etc.

O conjunto dessas abordagens revela-nos a natureza plural da ciência geográfica e sua epistemologia. O cientificismo adotado pela Geografia Cultural nas análises dos processos de difusão cultural, em todos os aspectos descritos, mostra como é importante a valorização das fontes de pesquisa e da dimensão local.

A descrição do processo de difusão da expressão cultural dimensionada através de conexões, nódulos e fluxos gerados a partir de vínculos descritos pelos fatos históricos relevantes da expansão do *Clube da Esquina* no mundo, nos possibilitou compreender em que medida o movimento se difundiu e, noutro aspecto, quais elementos dessa expressão musical foram difundidos.

As diversas formas de representações espaciais aplicadas ao presente estudo buscaram tornar clara e, ao mesmo tempo, didática a expansão do movimento. As formas de representação são muitas, a cartografia, a literatura, a música, os mapas mentais, os croquis e podemos situá-las em suas particularidades e seus aspectos complementares, visando possibilitar que se compreendam as ambientações, as conexões, os nódulos e os fluxos criados nos diversos ambientes mencionados de sua trajetória histórica.

O capítulo 3 se ocupou da gênese do movimento e da descrição da trajetória do *Clube da Esquina* através de menções de fatos históricos relevantes que pudessem demonstrar a importância do movimento para a música de maneira geral. Personagens, fatos históricos, cronologia de eventos significativos, foram relacionados para demonstrar a difusão espacial dessa expressão estética.

Para esta abordagem, que concerne à descrição de como se estabelece historicamente o que descrevemos como movimento estético cultural de significativa importância para a música popular brasileira, utilizamos o livro do letrista Márcio Borges – “*Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*” da edição de 2010, publicado originalmente em 1996 pela Editora Geração. Além desta fonte primária foram utilizados importantes trabalhos de pesquisas, entre artigos, dissertações e teses como: (GARCIA, 2000, 2006, 2007, 2010, 2012, 2017), (DINIZ, 2007, 2010, 2012, 2015, 2017), (VILELA, 2010) (PARANHOS, s/d), (COELHO, 2010), (VITENTI, 2010), entre outros.

O levantamento descrito no Quadro 4 deste estudo contempla um número expressivo de publicações em torno do tema do *Clube da Esquina*. A diversidade de abordagens descreveu desde a gênese do movimento, passando por seu desenvolvimento na cidade de Belo Horizonte e da menção de seus lugares referenciais, o aspecto relativo à *mineiridade* presente nas letras, o vínculo com a *Bossa Nova*, as proximidades com o tropicalismo, a censura e a resistência ao regime militar no Brasil, as influências externas e as formas de disseminação da música em outros ambientes, nos permitiu construir argumentações que

possibilitassem a compreensão da dimensão alcançada pelo movimento estético-cultural *Clube da Esquina* e da sustentação de sua importância para a música popular brasileira.

Este levantamento foi de grande importância para o desenvolvimento do estudo, pois através dos elementos descritos da evolução do movimento, foi possível perceber o que, de fato, foi difundido através da música do *Clube da Esquina*. A relação dos elementos constitutivos dessa expressão, descritos através de suas trajetórias históricas, incluiu uma série de elementos que fizeram parte da narrativa das músicas do *Clube da Esquina* e que foram disseminados para o mundo, a saber: seu vínculo com a tradição religiosa barroca, a paisagem de Minas, a mineiridade enquanto vivências, fazeres, as paisagens naturais, as montanhas, as paisagens construídas, a descrição dos ambientes da cidade de Belo Horizonte, a esquina...

O capítulo 4 produziu a análise do levantamento dos fatos históricos relacionados, principalmente, à ascensão artística de Milton Nascimento, a partir de sua participação no II Festival Internacional da Canção, no ano de 1967 e os desdobramentos desse evento. Descreve, também, as maneiras pelas quais o grupo identificado como *Clube da Esquina*, se aglutina em torno da figura de Milton e como esta coletividade passa a ser uma de suas marcas mais fundamentais.

Descreve as primeiras produções fonográficas de Milton, que procurava incluir o coletivo do *Clube da Esquina*, e as primeiras experiências realizadas além dos domínios de Minas Gerais e do Brasil. Aponta as primeiras conexões nessa dimensão espacial e estabelece os vínculos temáticos de construção e afirmação da identidade do movimento estético cultural. Neste sentido esta descrição inclui uma análise das referências espaciais mencionadas da cidade de Belo Horizonte e de como estes *lugares* passam a ser referenciados enquanto representação cartográfica do movimento, situando nessa argumentação a *esquina* em questão: o encontro das ruas Paraisópolis e Divinópolis no bairro de Santa Tereza.

O capítulo 5 e último, situa a afirmação do movimento estético cultural do *Clube da Esquina* a partir do que consideramos o *manifesto* do movimento que se refere ao álbum *Clube da esquina I*, gravado no ano de 1972 por Milton Nascimento e Lô Borges, que incluiu definitivamente o coletivo do movimento e projetou para o mundo *uma música diferente que vinha de Minas*. Além desse aspecto o capítulo descreve as conexões que foram estabelecidas ao longo dessa experiência musical,

suas repercussões e de como a música do *Clube da esquina* passa a ser assimilada e partilhada em diversos ambientes no mundo. Inclui neste rol de influências a contracultura americana e as matrizes musicais da época: o rock, o jazz, a música latina e, claro, suas raízes ligadas à *Bossa nova*. Expõe, ainda, a afirmação do movimento ao longo de cinco décadas e o seu aspecto atual, descrevendo as formas de compartilhamento de seu universo musical.

A essência do que está sendo difundido no mundo e as características do movimento foram aspectos determinantes do estudo que nos permitiram dimensionar sua importância e revelar aspectos de sua identidade cultural. A menção dos processos que incluíram as conexões, os nódulos, os fluxos e a variedade de redes geográficas de disseminação dos ingredientes característicos do movimento nos permitiu caracterizar esta importância numa escala mundial.

O contingente de dados e referências nos possibilitou mapear este processo de difusão, buscando caracterizar a difusão espacial do movimento através de uma linguagem diversa de representações espaciais, buscando propiciar ao estudo um caráter didático.

A preocupação maior, como finalidade, foi produzir argumentações que pudessem afirmar a importância do movimento estético cultural *Clube da Esquina* para o mundo. Esta importância, como veremos, tem fortes ingredientes identitários, como elementos característicos do movimento que tiveram sua origem no ambiente de vivência de seus integrantes, no ambiente mineiro e todos os contingentes culturais mencionados ao longo da pesquisa sobre seu cenário e suas vivências, as tradições e valores assimilados e difundidos nas músicas e, ao longo do tempo histórico, compartilhados em diversas partes do mundo por todos aqueles que se identificaram com o movimento e seu conteúdo, e, assim, passaram a fazer parte do *Clube*.

Para tanto foi necessário incluir as representações gráficas espaciais (Mapas) que pudessem demonstrar geograficamente a dinâmica espacial construída pelo movimento estético-cultural *Clube da Esquina* durante esta trajetória histórica. As representações gráficas se basearam no levantamento de atividades, eventos, registros e manifestações expressivas selecionadas ao longo de cinco décadas como forma de caracterizar e compor o conjunto de referências que possibilitaram o reconhecimento do movimento como uma expressão estética válida e relevante da música popular brasileira.

Adiante iremos descrever aspectos da pesquisa que envolvem reflexões sobre a Epistemologia da Geografia e a vertente fenomenológica da Geografia Cultural.

CAPÍTULO 1 – A PAISAGEM E O LUGAR NA MÚSICA

(...) “É diante de nossa existência indivisa que o mundo é verdadeiro ou existe; essa unidade e essas articulações se confundem, o que significa que temos do mundo uma noção global cujo inventário não se esgota jamais e que fazemos nele a experiência de uma verdade que antes transparece ou nos engloba do que se deixa deter ou circunscrever por nosso espírito”.

Claude Lefort ⁴

A tarefa mais fundamental do presente estudo consiste na percepção da dimensão espacial alcançada pela expressão artística. A complexidade desta tarefa orienta-nos para que tenhamos como ponto de partida a singularidade e a individualidade dos espaços estudados, partindo do princípio de que as expressões culturais experimentam processos de afirmação e assimilação por meio do contágio, da disseminação de forma orgânica, ou seja, sem as regras restritas da observação, mas, essencialmente, pelo uso possível das diversas interpretações acerca do comportamento social dos seus atores no espaço.

A aproximação com o campo de estudos alcançado pela Geografia Humanística Cultural na atualidade apresenta novas formas de investigação dessa modalidade de estudos e surge pela necessidade de inserção de novas e diferentes problematizações que foram colocadas no cotidiano, exigindo, também, novas perspectivas de interpretação.

As relações experimentadas nos diversos ambientes de vivência de forma cotidiana, a princípio desprovidas de propósitos preestabelecidos criaram elos, vínculos e referências na medida em que o tempo histórico se projetou e possibilitou, assim, o estabelecimento da expressão enquanto manifestação estética ou movimento estético.

O sentido estético alcançado e projetado pela expressão artística estabelece que se relacionem as diversas formas de compreensão dessa dinâmica a partir de sua gênese propondo compreender como tais relações operaram no espaço de

⁴ LEFORT, Claude. Prefácio da obra “A prosa do mundo” de Maurice Merleau-Ponty. São Paulo: Editora Cosac Naify, p. 05, s/d.

origem, de quais formas e a partir de quais elementos alcançou outros domínios, sendo referenciada pelas suas qualidades presentes na expressão musical.

A música como veremos adiante, aparece como um elemento cultural capaz de traduzir e projetar os modos de vida, a percepção dos indivíduos e as formas das relações sociais de determinado grupo. Essa capacidade de transcendência da música, enquanto elemento interpretativo e difusor das culturas compõe argumento fundamental para que se possam estabelecer as lonjuras alcançadas pela expressão artística, seu significado e sua identidade.

Esta caracterização do objeto de estudo, a expressão artística, os campos de domínio e as formas de leitura, interpretação e representação da mesma, se aproximam da metodologia de análise característica da Fenomenologia através dos argumentos situados pela Geografia Cultural.

A exposição dos conceitos relativos a essas análises como as noções de *lugar* e *paisagem*, formulados para o propósito de interpretação das vivências relacionadas às experiências trocadas nos ambientes originais das manifestações culturais, será determinante para a compreensão dessa dinâmica.

1.1 A Epistemologia da Geografia e a vertente fenomenológica da Geografia Cultural

“o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; estou aberto ao mundo comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19).

Os conceitos geográficos aplicados ao presente estudo se referem à vertente humanística da Geografia Cultural que, atualmente, se apresenta como uma das correntes desta disciplina com grande evidência sendo aplicada, principalmente, no campo das representações que, anteriormente, foram negligenciadas ao longo da evolução do pensamento geográfico. O campo de pesquisa que se utiliza dessas representações tem valorizado alguns conceitos fundamentais do pensamento

geográfico e, desta forma, trouxeram para a Geografia reflexões complexas ligadas às novas metodologias de análise e interpretação dos fenômenos culturais, a partir do estudo de seus aspectos simbólicos.

A geografia cultural, inserida na vertente humanística, tem origem nos estudos sobre paisagem de Otto Schlüter e August Meitzen no final do século XIX e início do XX, e de Carl Sauer a partir da década de 1920, sendo retomados posteriormente com o movimento de renovação da geografia na década de 1970. Atualmente tem em Paul Claval seu principal expoente. Este geógrafo francês está ligado à renovação dos estudos culturais. Estuda as relações entre a cultura e a vida social, a transmissão dos conhecimentos e regras de conduta, a relação do indivíduo com a sociedade e também as articulações e relações entre cultura e poder (COSTA & ROCHA, 2010, p. 38).

O crescente interesse relacionado aos estudos culturais trouxe para a Geografia uma renovação. Segundo CLAVAL, 2001, p. 53, a nova corrente aparece como um dos componentes indispensáveis de toda *démarche* geográfica. Insistindo sobre o sentido dos lugares, sobre a importância do vivido, sobre o peso das representações religiosas, torna indispensável um estudo aprofundado das realidades culturais. É necessário conhecer a lógica profunda das ideias, das ideologias ou das religiões para ver como elas modelam a experiência que as pessoas têm do mundo e como influem sobre sua ação.

É possível perceber na ciência geográfica, em sua cronologia epistemológica, a evolução de seu pensamento associada ao desenvolvimento da história da ciência de maneira geral. É relevante destacar que esta evolução das possibilidades de pesquisas em Geografia, situou algumas pontuações que delimitaram as novas perspectivas de abordagem sobre o estudo do espaço.

São essas interações sociais e subjetivas que a fenomenologia atrelada à Geografia Humana se interessa em suas análises espaciais. Considerando alguns aspectos da relação fenomenologia/geografia, coloca-se em evidência a aproximação do pesquisador com o objeto estudado. Partindo desse pressuposto, pode-se dizer que a geografia assume um caráter fenomenológico desde sua episteme, pois os estudos embasados pelo positivismo tinham cunho intencional quando se observava as paisagens e logo, as descreviam. Para a fenomenologia, esse termo “intencionalidade” é diferente do que se realmente entende, pois se expressa no sentido de intenção sobre alguma coisa: significa “consciência de” algo, ou seja, a consciência estaria direcionada para um determinado objeto. Pode expressar também, experiência de algo, o que poderia confirmar o lado fenomenológico da ciência geográfica (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 47).

A revolução qualitativa envolvendo questões sociais, dentro da perspectiva geográfica, se deu a partir da década de 1970 com a Geografia Crítica, quando esta absorveu grandes paradigmas contextuais marxistas. Neste período, a preocupação com a subjetividade do homem abriu possibilidades, mesmo que limitadas, como subsídio para estudos do espaço vivido e das relações ali experimentadas.

A ciência geográfica, definida pelo viés do espaço vivido, não tenta criar leis, nem observar regularidades generalizadoras. Seu ponto de partida é, ao contrário, a singularidade e a individualidade dos espaços estudados. Ela também não procura avançar resultados prospectivos e normativos, como as ciências ditas racionalistas. Seu objetivo principal é fornecer um quadro interpretativo às realidades vividas espacialmente. A objetividade não provém de regras estritas de observação, mas do uso possível das diversas interpretações na compreensão do comportamento social dos atores no espaço (GOMES, 1996, p. 320).

A proposta fenomenológica, não muito comum na Geografia até meados da década de 1970, passou a ser um campo de estudos valorizado por esta ciência, ressaltando conceitos relacionados às abordagens fenomenológicas do espaço, que é uma categoria de análise fundamental da ciência geográfica.

A Geografia Humanística aparece como tendência e apresenta novas formas de investigação ao pesquisador. Ela surge pela necessidade de inovações e diferentes problematizações que são postas no cotidiano, direcionando fatos geográficos mais significativos na atualidade e que exigem novas perspectivas de interpretação. Esta tendência, através da abordagem fenomenológica, tem como foco relacionar numa visão antropocêntrica do mundo, o homem e seu espaço ou, mais genericamente, o sujeito e o objeto. Ela vem para trabalhar com a experiência, ou seja, o espaço vivido e existencial do indivíduo, que serão considerados sobre diferentes perspectivas, principalmente os valores que o indivíduo adquire no cotidiano (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 44).

Enquanto fenômenos estes conceitos aproximam o argumento geográfico ao campo de estudos da Fenomenologia, vertente filosófica que se insere na investigação das representações humanas procedentes das relações dos indivíduos nos ambientes a partir dos valores e das trocas culturais que se operam nestes.

Podemos observar que a ação da Geografia Cultural, ao abordar os aspectos relacionados às experiências e as vivências dos indivíduos em sociedade, considera a importância dessas relações e estabelece que estas se constituam como um

campo subjetivo de análise que os qualifica como fenômenos culturais. Enquanto fenômenos estes objetos de estudos se revestem de significações que permitem aproximar nossa análise de noções como identidade, valor, afetividade e poética.

As práticas humanas, objetos extensivos de estudos, capazes de nos aproximar do campo da compreensão dos fenômenos e de interpretar suas dinâmicas ao longo do tempo nos mais diversos ambientes do mundo, possibilitou às ciências, entre elas a Geografia Cultural, entender estes fenômenos levando em conta suas complexidades e suas relações que envolvam as naturezas das relações humanas e seus significados. Sobre esta consideração é relevante o testemunho de Pierre George:

(...) "a contradição inicial está na recusa em considerar a geografia como uma ciência humana e como uma ciência única ... ", e que em seu trabalho *A ação do homem e o ambiente geográfico* (1970) escreveu: "... poderíamos definir geografia como o estudo de dinâmica do espaço humanizado. Nós persistimos em considerar a personalidade da geografia como uma ciência humana, persuadido que o seu próprio significado com respeito àquela das ciências da Terra é considerar sempre os fenômenos de todos os tipos estudados por ela em relação à presença e ação de atividades humanas na Terra". Para George, como para muitos outros geógrafos, o campo está abandonado de geografia quando você deixa o espaço marcado pela pegada perceptível da presença do homem; isto é, para o espaço ser geográfico deve ser ordenado, organizado de maneira sensível pelo homem (CAPEL, 2009, p. 18, tradução nossa).⁵

Conhecer esta dinâmica das relações humanas experimentadas no ambiente de vivências e de significações, através de uma prática científica de investigação, nos remete ao campo epistemológico da Geografia, considerando a Epistemologia como um campo da filosofia cujo objetivo consiste em estudar as formas de construção do conhecimento científico, bem como do alcance de seus resultados.

O período atual da história humana, que coincide com a passagem do milênio, testemunha vários fenômenos e processos relevantes para a

⁵ Más concreto es el testimonio de Pierre George que en 1961 escribía que "...el contrasentido inicial reside en el rechazo de considerar la geografia como una ciencia humana y como una ciencia única...", y que em su obra sobre *La acción del hombre y el medio geográfico* (1970) escribió: "...podríamos definir la geografia como el estudio de la dinámica del espacio humanizado. Persistimos en considerar la personalidad de la geografía como ciencia humana, persuadidos de que su propia significación con respecto a la de las ciencias de la Tierra consiste en considerar siempre los fenómenos de toda clase estudiados por ella en relación con la presencia y la acción de las actividades humanas sobre la Tierra." Para George, como para otros muchos geógrafos, se abandona el campo de la geografía cuando se sale del espacio marcado por la huella perceptible de la presencia del hombre; es decir, que para que el espacio sea geográfico ha de estar ordenado, organizado de forma sensible por el hombre (CAPEL, 2009, p. 18).

humanidade. Entre eles, um dos mais significativos tem sido a difusão de uma nova maneira de encarar e de valorizar o ambiente no qual vivemos. Com intensidades e ritmos diferentes, porém de modo irreversível, a tomada de consciência do novo relacionamento entre os homens e seu meio ambiente alcança cada continente, região, país e província do mundo. No meio acadêmico e intelectual em geral e nos mais diferentes organismos de pesquisa cujo objeto é a superfície da Terra, as novas indagações penetram em vários campos do conhecimento, resgatando tradicionais temas de reflexão e de investigação (às vezes prematuramente negligenciados), ou introduzindo novas teorias e novas abordagens (AMORIM FILHO, 1996, p. 136).

A percepção que propõe a análise fenomenológica sobre o significado que se atesta aos lugares pelas relações subjetivas que neles se experimentam, estabelece que o produto que provém dessa percepção, no caso a música, a expressão estética, se traduziria, em um grande nível, como identificação com o *lugar*. Daqui podemos estabelecer, também, um sentido de cumplicidade da obra de arte no sentido de que sua criação reporta aos termos da ressonância e da repercussão, ou seja, as formas diversas com as quais interagimos com a criação no sentido da assimilação, da interpretação e, principalmente, da contemplação da criação artística.

“Já que uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia (neste caso a canção, poesia e melodia) pretende ir tão longe, descer tão profundamente, deve ultrapassar, por razões de método, as ressonâncias sentimentais com que, mais ou menos ricamente - quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema (canção) - admitimos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. [...] Parece que, por sua exuberância, o poema (a canção) desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma” (BACHELARD, 1979, p. 187).

As diversas formas de apreensão da obra de arte, neste caso a expressão musical, demonstra que sua repercussão, de certa forma irregular (orgânica) e imensurável, caracteriza o processo de difusão da mesma sob o sentido da assimilação com esta natureza afetiva descrita.

Neste sentido, para a Fenomenologia, esta intenção significaria a relação de consciência que o indivíduo tem com o objeto, ou seja, ela reconhece a realidade e a verdade de determinados fenômenos, as formas / o aspecto de como elas aparecem a quem as observa. As coisas não apenas existem, mas também se manifestam a si mesmas como o que elas são. A *paisagem* é um exemplo clássico desta análise, pois ela tem um modo de se manifestar diferentemente no espaço. Descrições como estas, ajudam o indivíduo a entender ainda mais o conhecimento humano em todas as suas formas e formalidades, e também ajuda a compreender os diferentes modos em que se pode estar relacionado ao mundo em que se vive, ou ainda, em que o sujeito faz parte (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 45).

No campo da Fenomenologia como método de abordagem, são os sujeitos que determinam o objeto, pois ela parte do pressuposto de que os sujeitos constituem a realidade, que é singular do próprio sujeito. Essa é uma possibilidade metodológica muito acessada pelas ciências humanas, e a partir da Geografia a Fenomenologia chega à categoria da percepção, ou seja, a percepção do indivíduo em seu entorno, destacando sua subjetividade. Neste sentido, pode-se dizer que os sujeitos determinam o objeto e os objetos constituem os sujeitos.

Para tanto, o objetivo do método fenomenológico é descrever a estrutura integral da experiência vivida, os significados que essa experiência tem para os indivíduos que a vivenciam. Em contrapartida ao positivismo, que pretende descobrir causas e estabelecer leis, a fenomenologia utiliza a percepção para apresentar os dados/informações como se apresentam (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 45).

Segundo SUERTEGARAY, 1999, p. 30, pode-se dizer que o método fenomenológico consiste em descrever o fenômeno, aquilo que se apresenta imediatamente. Propõe-se a descrever os fenômenos da experiência. Esta descrição implica em exclusão de crenças e preconceitos, colocar-se no lugar de, ou seja, procurar captar o sentido e significado dado pelos atores, agentes, grupos envolvidos, ao vivido. Exige, também, o reconhecimento da variabilidade e da complexidade do fenômeno que está sendo descrito. Ao descrever não se busca as regularidades, indica-se as ambiguidades e a complexidade, procura-se a estrutura de significados. Nesta forma de conhecer, a interpretação é sempre aberta à reinterpretção.

O método fenomenológico não é nem dedutivo, nem empírico, na medida em que consiste em esclarecer o que se dá para nós, não explica por meio de leis, mas apenas vê, imediatamente, o que se acha ante a consciência. Assim, temos que a Fenomenologia diferencia-se do Positivismo, na medida em que este confunde o ver com o visível empírico. Para os que trabalham com a Fenomenologia, cada objeto sensível possui uma essência, por isso são concebidos como fenômeno (SUERTEGARY, 1999, p. 30).

Dessa forma podemos pensar os sujeitos das pesquisas não apenas como meros informantes dos dados necessários para a comprovação da pesquisa, mas que estes sejam também reconhecidos enquanto autores, pois a experiência vivida por eles será a principal fonte de interpretação de nossas reflexões. Assim como Merleau-Ponty, podemos pensar que...

“todo universo da ciência é constituído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual é a expressão segunda” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 19).

Decorrente da atividade de percepção das relações dos atores nos ambientes de vivência estabelece a manifestação das intenções e, a partir daí, relaciona o produto dessa interação. O campo de abrangência dessas relações deverá ser ampliado no ritmo da ampliação das relações e do sentido alcançado por esta abrangência, através do que podemos compreender como difusão dessas experiências pela assimilação e pelo contágio.

Conceitos fundamentais para proceder a essa análise e para situar as formas de estabelecimento da expressão cultural no seu ambiente de origem relacionam as noções de *lugar* e de *paisagem*, buscando compreender as diversas maneiras de interpretar e representar a dinâmica das relações e seus desdobramentos.

1.2 O *lugar* e a *paisagem* como campos de percepção das relações humanas

A valorização da temática cultural aproximou a análise geográfica de conceitos fundamentais da disciplina como o *lugar* e a *paisagem*. Estes conceitos,

interpretados à luz do argumento cultural, considerando seus aspectos subjetivos, remetem a que se contemplem as relações experimentadas nos ambientes de vivências e, assim, considera elementos imateriais construídos nestas relações.

Enquanto conceitos fundamentais da Geografia o *lugar* e a *paisagem* estabelecem importantes noções das relações empreendidas pelos indivíduos nos mais diversos ambientes e relacionam as conexões que se configuram através de um processo cultural de identificação e de disseminação, sendo este processo dinâmico e contínuo.

Dessa forma podemos situar os embasamentos fenomenológicos da análise geográfica estruturada em três pilares fundamentais: *espaço*, *paisagem* e *lugar* os quais estarão diretamente atribuídos ao mundo-vivido, conforme destaca SUERTEGARY (2005, p. 30):

[...] o espaço é vivido, experienciado. A superfície limitante do espaço experienciado é a paisagem. Finalmente temos o conceito de lugar; este constitui o centro de significados expressando, não só a localização, mas o tipo de experiência com o espaço.

Neste caso a superfície limitante do espaço, dada pela fragmentação e pela configuração da escala de análise e percepção, vincula o objeto de estudo e suas manifestações nos lugares e destituem deste o seu aspecto meramente locacional e fornece elementos de conexões que estabelecem novos vínculos e possibilidades.

O atributo mais essencial da ciência geográfica, sem dúvida, é o *espaço*. O espaço está para a Geografia assim como o *tempo* está para a História. As duas noções se completam e se tornam imprescindíveis para proceder às diversas investigações que fazemos do mundo e de todas as suas coisas. O *espaço* se refere ao ambiente, ao *lugar* e o *tempo* ao deslocamento da dimensão que abarca todas as experiências humanas neste. Complementam-se. Estas duas noções, a princípio, são abstratas, pois são dimensões que necessitam de significação para tomarem forma, adquirirem sentido, aplicabilidade. As experiências, as vivências e as práticas dos homens é que instituem a estas noções sua fundamentação. O *espaço* e o **tempo** aplicáveis à percepção da dinâmica das relações humanas é que constroem o sentido das suas existências.

Enquanto conceito geográfico Carl Sauer talvez tenha sido o primeiro a expandir a noção de *lugar* para além deste sentido estritamente locacional. O estudo do espaço para Sauer se aproximava e se vinculava ao conceito de *paisagem cultural*, no qual "a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural é o resultado". Este conceito de *paisagem cultural* incorporava fortes elementos subjetivos, e esses elementos remetiam ao conceito de *lugar* (HOLZER, 1999, p. 68).

Pensamos que o aspecto plural da abordagem geográfica estabelece que o objeto de estudo, a expressão estética se refira ao campo das composições afetivas, como assimilações de conceitos e ideias caracterizadas por empatia e aproximação e, desta forma, nos remete às análises que reportam aos elementos simbólicos e as atribuições dadas aos seus significados.

O espaço geográfico de Dardel, não é, então, o espaço da carta, não é também o espaço puramente relacional da geometria (...). É o mundo da existência, um mundo que agrupa certamente as dimensões do conhecimento, mas, também e sobretudo, aquelas da ação e da afetividade. A Geografia está implicada no mundo vivido, o mundo ambiente da existência cotidiana dos homens. (Neste caso), o espaço não é nem objetivo, nem homogêneo, mas, como diz Dardel, ele é sempre "solidário de uma certa tonalidade afetiva" (p. 47). Este espaço é marcado por valores heterogêneos e provido de direções significantes. (...) A Geografia não leva em consideração a natureza, mas as relações dos homens com a natureza, relação existencial, que é, ao mesmo tempo, teórica, prática, afetiva, simbólica, e que, justamente o que é um mundo (BESSE, 1990, p. 139).

Assim, a noção de *lugar* não se refere somente ao local. Seu atributo, sua qualidade está na extensão do seu sentido quando este passa a relacionar as experiências humanas, os sentimentos, os afetos, a poética, a música, e contempla todas as expressões que lhe possam garantir seu status de *lugar*.

As noções de *espaço* e *lugar* surgem como conceitos chaves na Geografia Humanística. O *lugar* é aquele em que o indivíduo se encontra ambientado, no qual está integrado. O *lugar* não é toda e qualquer localidade, mas aquele que tem significância afetiva para uma pessoa ou grupo de pessoas (CAVALCANTI, 1998). Um dos principais geógrafos que discutem o conceito sobre a ótica da percepção é Yi-Fu Tuan, na obra "Topofilia". Conforme Tuan (1980), o termo *topofilia* é definido como o elo afetivo entre a pessoa e o *lugar*, é um termo concreto como experiência pessoal vivida. O autor considera a percepção, as atitudes e os valores envolvidos na relação entre os seres humanos e o meio ambiente.

Todos esses conceitos aproximam-nos da percepção do *lugar* enquanto aspecto determinante para a compreensão da dinâmica da construção do sentido do

espaço, como dito, especialmente caracterizado pelas vivências e experiências construídas neste. Estas definições assemelham-se a outras enunciadas por Yi Fu Tuan:

"Todos os lugares são pequenos mundos: o sentido do mundo, no entanto, pode ser encontrado explicitamente na arte mais do que na rede intangível das relações humanas. Lugares podem ser símbolos públicos ou campos de preocupação *"fields of care"*, mas o poder dos símbolos para criar lugares depende, em última análise, das emoções humanas que vibram nos campos de preocupação" (TUAN, 1983, p. 181). "(...) o lugar é uma unidade entre outras unidades ligadas pela rede de circulação; (...) o lugar, no entanto, tem mais substância do que nos sugere a palavra localização: ele é uma entidade única, um conjunto "especial", que tem história e significado. O lugar encarna as experiências e aspirações das pessoas. O lugar não é só um fato a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado." (TUAN, 1983, p. 187).

Outro dado fundamental na concepção de mundo vivido diz respeito às interconexões dos elementos geográficos. O mundo vivido é o mundo dos espaços interrelacionados, ou seja, conectam-se no mundo vivido as dimensões natural, social e cultural. E mais, o mundo vivido também se funde com os espaços da imaginação e da projeção. É um espaço concreto, porque vivido é único e não único, persistente e mutável, faz parte de nós e está à parte de nós. O mundo vivido, sendo a expressão de nossas experiências, está associado a sentimentos de prazer ou desprazer. Sob esta perspectiva, estes dois conceitos foram criados: *Topofilia* e *Topofobia*, indicando experiências confortantes ou não, respectivamente (SUERTEGARY, 1999, p. 31).

A compreensão da dimensão simbólica dos *lugares* enquanto rede de articulações entre os indivíduos, ou acerca do estabelecimento de conexões temporais entre eventos e pessoas e o produto gerado por esta relação, como a música, por exemplo, nos permite analisar o conjunto dessas relações como determinantes para dimensionar a trajetória histórica da produção estética.

Se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de estórias-até-então, lugares são, portanto, coleções dessas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu caráter será um produto dessas intenções, dentro desse cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito (...) Este é um entendimento de lugar _ como aberto (...) como um tecer de estórias em processo, como um momento dentro das geometrias do poder, como uma constelação particular, dentro das topografias mais

amplas de espaço, e como em processo, uma tarefa inacabada (MASSEY, 2008, p. 190).

Dessa forma o caráter mais essencial que podemos perceber da relação entre os indivíduos e o *lugar* passa a ser o produto, que dessa relação é decorrente; é este produto que dá significado às vivências. Deles, os produtos, frutos da capacidade inventiva dos indivíduos, da imaginação, é a que atribuímos entidades, monumentalidades aos *lugares*.

Para Cosgrove, a imaginação é considerada aquilo que dá significado ao mundo e pode ser considerada uma categoria central nos estudos da Geografia Cultural, uma vez que possibilita analisar as relações socioespaciais dos indivíduos com os lugares e o coletivo. (...) O lugar é presente, é passado e é, também, futuro. Possui características relacionais ao sujeito que o constrói, seja pela lembrança passada, pelo devaneio ou pelo capricho da imaginação, que pode ocupar tempos diferentes e caracterizar lugares distintos (COSGROVE, 2000, p. 48).

A partir destas considerações, passamos a observar a dinâmica desse ambiente e a percepção que se faz dos fenômenos resultantes da natureza dialógica das relações entre as pessoas e os lugares.

Sobre o tema do *lugar*, Anne Buttmer (1976) nos forneceu uma ponte entre a Geografia e a Fenomenologia. Segundo a autora, a Fenomenologia vê cada pessoa como tendo um “lugar natural” considerado como o ponto inicial de seu sistema de referências pessoais. Este “lugar natural” é definido pela “associação de espaços circundantes (*surrounding*)”, uma série de lugares que se fundem em “regiões significativas”, cada uma delas com uma estrutura apropriada e orientada em relação a outras regiões.

... Os fenomenologistas afirmam teoricamente que esses ambientes *environments / worldt* têm um papel dinâmico na experiência humana, mas, inclusive na prática, eles implicitamente submetem este dinamismo ao diálogo no qual aos agentes humanos atribuem significado (BUTTNER, 1976, p. 284).

A vertente fenomenológica que a presente pesquisa apresenta justifica-se pelo fato de que a expressão cultural e seu processo de difusão expõem condições de análises subjetivas próprias de se reconhecerem em qualquer fenômeno passível

de ser interpretado pelo homem. Dessa forma o método descreve a dinâmica das relações e o processo de assimilação orgânica da expressão estética.

Os fenomenologistas, explicou Buttimer (1985a), avaliaram que os procedimentos científicos originam-se de uma “atitude naturalística” que observa, classifica e “explica” os fenômenos postulados a priori. Tal pensamento pressupõe a existência de um mundo exterior esperando ser examinado. Mundo, para o fenomenologista, é o contexto dentro do qual a consciência é revelada. Não é um mero mundo de fatos e negócios, mas de valores, bens e ações. Está pautado em tempos pretéritos e direcionado para o futuro; é um horizonte compartilhado, embora cada indivíduo possa construí-lo de um modo singular. Uma vez consciente do mundo vivido na experiência pessoal, um indivíduo deveria apreender os horizontes compartilhados do mundo de outras pessoas e da sociedade como um todo. Falando de modo geral, o termo *lebenswelt* poderia ser definido como um “horizonte abrangente de nossa vida tanto individual quanto coletiva” (MELLO, 2005, p. 35).

A experiência compartilhada no ambiente das vivências estabelece, assim, uma espécie de contágio que se manifesta na forma da assimilação, baseada, principalmente, no universo afetivo e no processo da identificação. Demonstra assim que nossa construção no mundo deve abranger certo tipo de repercussão neste mundo, individualmente ou de forma coletiva.

Dotado de uma expressão existencial e coletiva, o lugar – somatório das dimensões simbólicas, emocionais, políticas, culturais e biológicas (Buttimer, 1985a) – tornou-se o conceito-chave com vistas a desvelar tais geografias. Para seu entendimento, algumas manifestações culturais são ricas em relatos pessoais e depoimentos de escritores ou compositores oriundos das mais diversas procedências que falam de suas experiências diretas com seu grupo social e lugar, ou que comungam e se solidarizam com outras camadas sociais e lugares. Especificamente com respeito à música popular, a geógrafa ressaltou a força e os significados registrados nos discursos melódicos que emergem do íntimo, da alma dos letristas a partir de suas vivências, concepções e solidariedade, longe da dicotomia sujeito-objeto. Neste sentido, lembra que muitas poesias e canções modernas são carregadas de emoção sobre o sentido de lugar (1985b) (MELO, 2005, p. 37).

O sentido que produzimos da percepção da expressão estética, a canção ou o poema, caracteriza a dinâmica e a amplitude alcançada a partir do contato, da assimilação e da composição no sentido da apreensão afetiva desta. Revela assim que o *lugar* da gênese se multiplica ou se projeta para outros ambientes para que possa ser percebido por uma nova coletividade.

Inferir pensar que a percepção dos lugares estaria associada, de forma tênue, às diversas interações e compartilhamentos que se estabelecem nestes e que, ao

longo do tempo atribuem aos ambientes uma característica de cenário, compostos por um conjunto de elementos individuais e compartilhados, coletivos.

A Geografia Humanística, inspirando-se na fenomenologia, transpõe o dualismo cartesiano e propõe um modo de conhecer a intersubjetividade ou o intermundo, no qual há um esforço de incorporação de diálogo entre indivíduos e a “subjetividade” de seu mundo (Buttimer, 1985a). Cada pessoa, como se sabe, está rodeada por “camadas” concêntricas do lugar vivido, da sala para o lar, para a vizinhança, cidade, região e para a nação. Além disso, pode haver “lugares privilegiados”, qualitativamente diferentes de todos os outros, tais como o lugar de nascimento ou do primeiro amor e, ainda, certos redutos da primeira cidade visitada e mesmo lugares tornados vívidos por meio da comunicação literária ou visual (MELLO, 2005, p. 36).

Os aspectos particulares dessa subjetividade, tomados em conjunto a partir do diálogo entre os indivíduos atribuem o significado contextual, relacionado e intimamente ligado aos elementos socioculturais que o momento impõe às relações e designa certa lógica que possa permitir sua compreensão adiante por meio das análises e interpretações, como procedemos agora.

No bojo deste contexto, a Geografia Humanística, a partir dos preceitos fenomenológicos, critica o obstáculo entre o mundo da ciência e o mundo vivido pleno de geografias existenciais e coletivas ou intermúndio. Neste particular, esta tendência examina e mesmo privilegia as experiências vividas pelos indivíduos e grupos sociais contemplando a maneira de agir, bem como sentimentos, projeções, angústias, entendimentos e delírios das pessoas em relação a seus lugares (MELLO, 2005, p. 36).

Desta forma os sentidos dos termos *paisagem* e *lugar* seriam complementares, pois resultariam da atribuição de significado ao ambiente a partir das experiências dos indivíduos e da menção de identificação e referência a esse ambiente.

Na medida em que são experienciadas diretamente como atributos do mundo-vivido, paisagens, assim como espaços e lugares, constituem as bases fenomenológicas da realidade geográfica e representam sentido dos nossos envolvimentos com o mundo. Conquanto, convém lembrar que sob a perspectiva da experiência não há limites rígidos entre as categorias espaciais e nem a relação entre elas é constante: "Lugares têm paisagens, paisagens e espaços têm lugares" (RELPH, 1979, p. 16). Embora, comumente, esses significados possam se sobrepor, há algumas nuances que diferenciam teoricamente as três noções espaciais (CABRAL, 2000, p. 40).

Particularmente na Geografia temos diferentes interpretações fenomenológicas. Tomando como ponto de partida o conceito de espaço geográfico, é possível dizer que, de forma mais generalizada, o foco de atenção dos geógrafos humanistas (assim denominados os que trabalham com Fenomenologia, representações e cultura) é o mundo vivido. Este é entendido como o mundo das experiências e do sentido que damos a elas em nosso cotidiano. Portanto, o mundo vivido é um mundo subjetivo. Três conceitos são fundamentais nesta perspectiva, são eles: *espaço*, *paisagem* e *lugar*. O *espaço*, diferentemente das concepções já expostas, não é concebido geometricamente, o espaço é vivido, experienciado. A superfície limitante do espaço experienciado é a *paisagem*. Finalmente, temos o conceito de *lugar*; este constitui o centro de significado expressando, não só a localização, mas o tipo de experiência com o mundo (SUERTEGARY, 1999, p. 31).

O impacto das filosofias fenomenológicas influenciou-as significativamente: o mundo que o indivíduo percebe jamais é objetivamente dado. É preciso fazer um esforço para retornar às sensações e desconstruir aquilo que nossa educação nos ensinou; então, e só então, é possível, através de uma descrição crítica e minuciosa das sensações, compreender as coisas como elas são e penetrar na sua verdadeira natureza. [...] Não é este o momento de lembrar que a paisagem é criada pelo observador e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que ele lhe dá? A liberdade que tem o geógrafo de se deslocar para multiplicar os ângulos não elimina essa dimensão subjetiva. (CLAVAL, 2004, p. 48).

No caso do produto gerado por este fenômeno das relações e de seus aspectos subjetivos relacionados ao ambiente, este se refere ao contingente de reciprocidade e de vínculos criados e assimilados adiante e que, propõem descrever os sentidos e os significados dessas relações.

A linguagem é muitas vezes ambígua, entrecortada de valores, símbolos, alegorias e metáforas. Os geógrafos da corrente humanística não lidam com aspectos precisos ou concretos. Por muito tempo, a ciência espacial excluiu de suas abordagens os laços de vizinhança, o estoque de conhecimento, a agradabilidade, a topofobia, a fixação nos espaços e lugares, as experiências cotidianas e os elos que unem as pessoas ao meio ambiente. A fenomenologia empenhada em desbravar os meandros dos significados e da qualidade de vida humana no mundo vivido (Buttimer, 1979) serve como via para a compreensão de tais geografias (MELLO, 2005, p. 38).

Dessa forma o sentido da projeção espacial que o indivíduo estabelece no tempo a partir de sua inserção no mundo descreve sua geograficidade, ou seja, o

conjunto de interações sociais e subjetivas que este possa construir nesta rede de relações.

A Geograficidade é a dimensão espacial da experiência humana que se revela necessária desde o nosso nascimento. São as respostas que damos às nossas vivências. Sua complexidade e seu domínio tendem a se ampliar com o tempo. Tempo, por sua vez, constitui a referência a um transcurso, o da nossa existência. Tempo diz respeito à ideia de identificação de passado, presente e futuro em relação a alguém, ou seja, ao sujeito geográfico. A noção de tempo e de espaço, portanto, não existem *a priori*, constituem o sentido dado à nossa existência e, a partir dela, o sentido dado à construção da natureza e da cultura (SUTERGARAY, 1999, pp. 30 – 31).

Mesmo com a uniformização das técnicas e também da vida material, fato comum nos dias atuais, os estudos culturais não desapareceram, pelo contrário, o que se observa é a sua retomada, agora, com ênfase nas representações, outrora negligenciadas.

As abordagens relativas às orientações geográficas descritas ao longo do estudo são, em grande parte, voltadas para os aspectos humanos ora tratadas como mais elementos da natureza física, ora enquanto classe social que produz um espaço a partir de suas relações sociais.

Sendo assim, o homem com suas experiências pessoais do *lugar*, com sua percepção e experiências em relação a ele, com suas vivências carregadas de sentidos, foi pensado pela Geografia, mas, adiante esta visão passou a ser sufocada pelas críticas de que esta seria uma análise subjetiva e individual do mundo, e à ciência não interessaria. Retornou-se, então, a discussão mais racional, onde o homem foi tratado enquanto população, povo, classe, recursos humanos (SUTERGARAY, 1999, pp. 30 – 31).

Dessa forma podemos inferir que o presente estudo se reveste de concepções e análises voltadas para a compreensão da identidade do movimento estético cultural *Clube da Esquina* a partir das relações construídas e descritas por seus integrantes ao longo do tempo histórico, das vivências e das trocas processadas nos ambientes descritos dessa relação como aporte básico da constituição desse fenômeno estético cultural e que estabelecem a este suas características mais expressivas e ressaltam seus valores mais fundamentais: a afetividade e a música.

1.3 A Fenomenologia e as representações geográficas

O conceito de “mundo vivido”, ou “*Lebenswelt*” que dá suporte teórico a esta abordagem geográfica é proveniente da Fenomenologia, estudado inicialmente por HUSSERL (1970), que o definiu como conjunto de coisas, valores, bens e mitos inerentes a um mundo subjetivo. Considerando o fato cultural como portador de sentido e gerador de significados, variando de pessoa para pessoa. Para ele, o mundo é construído na troca de significações, intermediado por mensagens que resultam no ser social (KOZEL, 2005, p. 7285).

As relações que o indivíduo estabelece com o mundo a partir de sua inserção neste e, adiante, da vivência e do contato que mantem com outras pessoas neste ambiente provem de uma noção particular. Esta particularidade em relação ao seu movimento nos lugares demonstra sua originalidade e seu processo natural de construção identitária. Toda esta trajetória pode ser descrita e apreendida ao longo do tempo histórico de maneira real e como contingente de sua projeção imaginária. A parcela de elementos reais e imaginários será caracterizada pelos vínculos, análises e interpretações dessa construção. Alguns desses elementos são caros à percepção da dimensão alcançada por esta construção. Sua particularidade deixa de pertencer ao indivíduo e passa a ganhar novos planos, outros domínios.

A imagem como resultado da percepção e análise geográfica sempre foi um produto capaz de transmitir informações sobre os atributos dos espaços e uma forma particular e original de comunicação e representação do espaço e ambiente vivido e subjetivo.

Segundo KOZEL, 2005, p. 7284, a Geografia sempre esteve associada às imagens. Num primeiro momento com o sentido de transmitir informações sobre os espaços desvendados, e posteriormente como forma de comunicação/representação do espaço físico, mensurável ou do espaço vivido subjetivo, passando a ser denominados “Mapas” quando os registros impressos são apresentados num suporte plano bidimensional. Esses registros eram praticados entre os grupos humanos desde a mais remota época, pela necessidade de referenciar suas rotas, caminhos e territórios, integrando o cotidiano, o vivido e as práticas socioculturais, que ao longo dos tempos, foram incorporando novos valores.

A partir da década de 80, a comunidade cartográfica vem repensando essa abordagem, o que fica evidenciado nas produções científicas das últimas décadas. Dentre os vários autores partidários dessa vertente, destacamos HARLEY (1991) que desde a década de 1990 tem defendido a importância do reconhecimento de todo e qualquer tipo de representação como uma forma de linguagem das diferentes civilizações. Sobretudo por unir o objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão à aproximação, permitindo assim redimensionar e ressignificar a imagem e o “olhar”. É neste sentido, mesmo as sociedades europeias ao desprezar os aspectos simbólicos, míticos, psicológicos na elaboração dos mapas eram contraditórias, pois os mapas sempre se constituíram a partir da percepção e representação de imagens mentais e dos espaços reais (KOZEL, 2005, p. 7284).

As diversas formas de compreender este fenômeno, projetado pelo indivíduo nos lugares, possibilita-nos realizar suas representações como formas de demonstrar sua projeção e sua dinâmica, na tentativa de possibilitar o registro gráfico do que se estabeleceu no campo das subjetividades.

A espacialidade da cultura permite que a expressão mapas de significados não seja apenas uma metáfora, sendo possível elaborar mapas de significados que ampliem o escopo da cartografia geográfica. Os mapas não se limitam às representações com base em dados estatísticos, mas podem incluir também representações gráficas de tudo aquilo que é lembrado, imaginado e contemplado (...) material ou imaterial, real ou desejado, do todo ou da parte (...) vivenciado ou projetado (COSGROVE, 1999, p. 2).

Na Geografia, esses estudos originam-se com a *Geografia Comportamental e da Percepção*, e *Geografia Humanística* atualmente apontando em direção a *Geografia das Representações*, com aporte humanístico-cultural perpassado pela Fenomenologia e teorias sociais. Esse enfoque busca entender os processos que submetem o comportamento humano, tendo como premissa que este é adquirido por meio de experiências temporal, espacial e social, existindo uma relação direta e indireta entre as representações e as ações humanas, ou seja, entre a representação e o imaginário, revolucionando a gênese do conhecimento. Esse “olhar” resgata pesquisas desenvolvidas sobre a percepção do meio, associadas ao comportamento e ação humana, como as desenvolvidas por DARDEL (1952). Na contemporaneidade esse enfoque é retomado por diversos autores, tendo em vista desvendar as ações desenvolvidas pelos seres humanos e seu reflexo na organização social (KOZEL, 2005, p. 7290).

Sendo assim, o que se constrói no mundo e tudo que devém dessa relação passa a ter significado e sentido para atribuir ao conjunto de menções, lembranças,

fragmentos, produtos, o caráter de expressão. Mesmo se constituindo de elementos subjetivos a expressão estética assume a dimensão material, passível de ser compreendida em sua extensão.

Cada indivíduo tem sua própria relação com o mundo em que vive e conseqüentemente uma visão muito particular dos lugares e territórios. O que segundo FREIRE (1995) acontece porque “tais mapas articulam o real e o imaginário, definem cartografias e não podem ser desvendados pela razão”. Essas representações, contudo, advêm do simbólico, de uma construção mental decorrente da apreensão de significados, que raramente podem ser desvendados pela razão, sendo que o termo “representação” é definido como o processo pelo qual são produzidas formas concretas ou idealizadas, dotadas de particularidades que podem também se referir a um outro objeto, fenômeno relevante ou realidade e o termo “imagem” refere-se a uma forma de representação explícita por uma pessoa ou grupo sobre um determinado fenômeno; tratando-se, portanto, de uma categoria particular e singular advinda da representação do “real visível” ou do vivido (KOZEL, 2005, p. 7289).

Dois conceitos essenciais à ciência geográfica e que, neste caso, se apresentam enquanto procedimentos elementares para a análise do recorte e da dimensão subjetiva alcançada pela expressão se referem também ao *espaço* e à *escala* que, aliados, possibilitam realizar tal projeção.

A escala é uma projeção do real, mas a realidade continua sendo sua base de constituição, continua nela. Como o real só pode ser apreendido por representação e fragmentação, a escala constitui uma prática, embora não intuitiva e não refletida, de observação e elaboração do mundo. Não espanta a polissemia do termo, sua utilização com significados específicos em diferentes áreas do conhecimento (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 47).

Nesse sentido a continuidade da percepção seria decorrente da mudança na escala e esta não dependeria do recorte gráfico e sim das transformações qualitativas e dinâmicas que apresentam entre os macros e micros espaços, justificando determinados fenômenos.

O espaço como realidade relacional emerge a partir da articulação social entre pessoas e objetos. Essa relação é marcada por um processo de modelagem simbólica no plano do conhecimento num determinado meio. Como lembra Merleau-Ponty: O espaço não é um meio contextual (real e lógico) sobre o qual as coisas estão colocadas, mas sim o meio pelo qual é possível a disposição das coisas. No lugar de pensarmos o espaço como uma espécie de éter em que todas as coisas estariam imersas, devemos concebê-lo como o poder universal de suas conexões (NASCIMENTO & COSTA, 2016, p. 49).

As pessoas constroem o sentido de espaço, não somente pela atividade consciente do pensamento teórico, mas, sobretudo pelo conhecimento intuitivo do espaço que passa a ser expresso. Ao criar as formas do mundo, estabelece sentidos que expressam elementos culturais e sociais, produtos de seu entendimento sobre o espaço vivido, percebido, sentido, amado ou rejeitado.

MERLEAU-PONTY, (1962) reconhecendo a ambiguidade deste conceito ressalta que assim como a natureza acha seu caminho para o centro da vida pessoal e torna-se ligado a ela, também os padrões de comportamento interligam-se aos da natureza, apresentando-se na forma de um mundo cultural... .

“Não tenho apenas um mundo físico, não vivo apenas no meio da terra, ar e água, tenho de mim estradas, plantações, cidades, ruas, igrejas, implementos, um sino, uma colher, um cachimbo... Algumas maneiras de experiência ou de vida podem achar seu lugar... na paisagem através da qual eu vagueio. O mundo cultural é ambíguo, mas está presente”.

Em sua visão, o real e o simbólico se misturam, se interpenetram, fazendo com que o mundo cultural tenha inúmeras e diversas formas, e nós integramos a este contexto por intermédio de nosso corpo, nossos sentidos, movimentos e linguagens (KOZEL, 2005, p. 7289).

Fatos históricos determinaram mudanças no ritmo de vida da humanidade, marcando também alterações na organização do espaço. O homem move-se no ritmo do meio, do espaço onde vive. As grandes navegações do século XVI, a revolução industrial, o surgimento da energia elétrica, e a revolução tecno-científica, são eventos que marcaram a história determinando novos ritmos de vida às populações.

Nesse sentido, cabe ressaltar que as interpretações também são estabelecidas por diferentes prismas, em direção ao representativo/ simbólico, que se situam na base da relação *sujeito/ signo/ imagem*.

Enfim o sentido das representações geográficas, dentre tantas possibilidades, demonstram como são construídas e projetadas as experiências humanas nos seus ambientes de vivências e revelam a extensão dessas relações ao ponto de permitir que compreendamos e sintamos a importância dos fenômenos culturais.

Dessa relação do objeto de estudo, o fenômeno estético, a expressão cultural, com o sentido da sua representação poderemos projetar adiante a discussão do processo de difusão espacial do movimento cultural Clube da Esquina, considerando sua abrangência nos sentidos da dispersão e da assimilação.

Porém, antes de passarmos para esta abordagem veremos como se estabelece a interface Geografia e Música.

CAPÍTULO 2 – A INTERFACE GEOGRAFIA E MÚSICA

2.1- A expressão musical como objeto de pesquisa e sua origem na antropogeografia

Na elaboração do presente trabalho de pesquisa o levantamento de um quadro teórico que pudesse revelar o contingente de proposições relacionadas à interface Geografia e Música foi uma preocupação inicial e um dos objetivos mais fundamentais. Esta etapa de levantamentos viria a sustentar a relevância da proposta de pesquisa, assim como evidenciar o seu ineditismo.

O estudo das expressões culturais relacionado às suas dinâmicas espacial e temporal tem sido uma temática frequente se levarmos em conta os processos de globalização e de mundialização das culturas que têm observado a mobilidade das manifestações a partir de um novo interesse em compreender as relações que se estabelecem com o estreitamento entre as culturas ou mesmo os processos de sobreposição e dominação caracterizados, por exemplo, pela relação etnocêntrica⁶.

Dessa forma a pesquisa das origens históricas entre a Geografia e a Música foi motivada pelo contato com obras desenvolvidas por antropólogos interessados na interpretação das expressões culturais através das diversas manifestações e dos estudos direcionados para os temas caracterizados como etnomusicológicos que apontavam os primeiros contatos realizados por geógrafos interessados neste campo de investigação, como observa Alan P. Merriam na obra *The Anthropology of Music*.

A pesquisa etnomusicológica era, inicialmente, classificada como o estudo da música *na* cultura e acrescentando posteriormente na década seguinte, (...) a concepção do estudo da música *como* cultura. Enquanto campo de estudos, a etnomusicologia congrega aspectos oriundos tanto da musicologia quanto da antropologia, uma vez que não é possível realizar um estudo etnomusicológico que não contemple tanto o homem quanto à

⁶ O etnocentrismo é a tendência a observar o mundo desde a perspectiva particular do povo e da cultura a que se pertence. Pode-se definir o etnocentrismo como uma atitude individual ou coletiva que coloca a etnia da qual se faz parte como eixo central de uma determinada interpretação ou concepção do mundo, sem necessariamente conduzir à crença de que a sua própria raça ou grupo étnico são superiores aos demais povos e raças que compõem a humanidade. Antropólogos como Franz Boas ou Bronislaw Malinowski representam o setor anti-etnocêntrico da antropologia, veiculando nas suas obras que a ciência deverá transcender o etnocentrismo do cientista, desenvolvendo o princípio do relativismo cultural (ROCHA, 1986, p. 05).

música. Ao relacionar o fazer musical com outros aspectos da cultura, a pesquisa etnomusicológica necessita de métodos e ferramentas das ciências sociais como base para a compreensão do conjunto de valores e significados da música de acordo com cada espacialidade de contexto sociocultural (MERRIAM, 1964, p. 47, tradução nossa).⁷

O interesse da ciência antropológica pelos temas culturais decorre das investigações sobre as manifestações características de cada cultura em busca de formulações que possibilitassem a construção de um conceito de cultura que abarcasse a dinâmica de transformações dos processos socioculturais e a relação estabelecida pelas trocas culturais ao longo do tempo histórico. A formulação histórica desse conceito passaria por inúmeras investigações e buscaria estabelecer análises que pudessem abarcar as expressões culturais como formas de compreender as relações entre o homem e seu ambiente, assim como as atividades decorrentes dessa relação como, por exemplo, a atividade musical.

Dessa forma os estudos classificados como etnomusicológicos viriam contemplar tanto as expressões musicais, características de cada ambiente pesquisado, como suas relações com as particularidades étnicas.

Mantle Hood tomou sua definição daquela proposta pela American Musicological Society, mas inseriu o prefixo "ethno" ao sugerir que "[Ethno] musicologia é um campo de conhecimento, tendo como objeto a investigação da arte da música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural. O [etno] musicólogo é um pesquisador, e ele visa principalmente o conhecimento sobre a música" (...) Gilbert Chase indicou que "a ênfase atual está no estudo musical do homem contemporâneo, a qualquer sociedade a que ele pertença, seja primitivo ou complexo, oriental ou ocidental" (MERRIAM, 1964, p.06, tradução nossa).⁸

Sendo assim, a etnomusicologia enquanto ramo de investigação antropológica estenderia seu olhar para as manifestações culturais características

⁷ Ethnomusicological research was initially classified as the study of music in culture and, in the following decade, (...) the conception of the study of music as culture. As a field of studies, ethnomusicology brings together aspects derived from both musicology and anthropology, since it is not possible to perform an ethnomusicological study that does not contemplate both man and music. In relating musical doings to other aspects of culture, ethnomusicological research needs the methods and tools of the social sciences as a basis for understanding the set of values and meanings of music according to each spatiality of sociocultural context (MERRIAM, 1964, p. 47).

⁸ Mantle Hood took his definition from that proposed by the American Musicological Society, but inserted the prefix "ethno" in suggesting that "[Ethno] musicology is a field of knowledge, having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon. The [ethno] musicologist is a research scholar, and he aims primarily at knowledge about music". (...) Gilbert Chase indicated that "the present emphasis is on the musical study of contemporary man, to whatever society he may belong, whether primitive or complex, Eastern or Western" (MERRIAM, 1964, p.06).

de diversos povos, em várias partes do mundo e buscaria estabelecer, adiante, correlações entre as culturas, baseadas em conceitos como mobilidade, difusão, expansão, territorialidade, identidade, etc, sob o foco da expressão musical.

Se compreendermos a importância da Música como campo fértil de estudos, entendemos que esta se aproxima significativamente dos métodos de investigação da Geografia. Neste ponto de interesse situam-se importantes argumentações que revelam a pluralidade de estudos da ciência geográfica, bem como instituem bases para a valorização e ampliação dos estudos ocupados pela Geografia Cultural. A percepção da expressão cultural enquanto manifestação coletiva e característica de determinado povo, em determinado ambiente, proveniente das vivências e das relações humanas ali experimentadas, qualificam os estudos desenvolvidos por esta corrente geográfica.

Não obstante a Música, expressão elementar, revela a possibilidade de interpretação e análise das transformações e movimento dos povos, sua expansão, seus acréscimos, sua difusão para outros ambientes. A expressão musical se apresentaria como elemento investigativo das construções sociais e culturais de determinado grupo cultural em determinado espaço e tempo, estabelecendo importantes noções para a análise da dinâmica das transformações sob o olhar interpretativo e analítico da Geografia.

O estudo da expressão musical contemplaria, assim, um aspecto relevante da cultura enquanto manifestação estética característica. A Etnomusicologia, como campo do conhecimento, observaria as expressões musicais e formularia os conceitos e análises dos seus significados e das relações que, adiante as trocas culturais, possibilitariam.

O termo *trocas culturais* caracterizou o teor da abordagem realizada por Leo Frobenius baseada nas teorias difusionistas do geógrafo alemão Friedrich Ratzel. Segundo Panitz, em seu estudo sobre o *Espaço geográfico da música platina*, 2010, as primeiras considerações que ligam a Geografia moderna à expressão musical podem ser atribuídas à Friedrich Ratzel. Este geógrafo influenciou de forma decisiva a Escola Histórico Cultural alemã e austríaca, e realizou importante investigação sobre as expressões culturais de diversos povos, especialmente nas obras *Antropogeography* (1891) e *The History of Mankind* publicada em 1896.

Freidrich Ratzel (1844-1904) foi um geógrafo alemão que contribuiu significativamente para as teorias de difusão e migração do século XIX. Ele desenvolveu critérios pelos quais as características formais e não funcionais dos objetos poderiam ser comparadas, porque seria improvável que essas características tivessem sido inventadas simultaneamente (...) (Barnard, 1996, p. 588). Ratzel advertiu que a possível migração ou outros fenômenos de contato deveriam ser descartados em cada caso, antes que as semelhanças entre culturas fossem atribuídas à invenção independente. Ele escreveu "*The History of Mankind*", uma publicação de três volumes em 1896, que foi considerada "uma base sólida no estudo antropológico" por Edward B. Tylor, um evolucionista cultural britânico concorrente (HARRIS, 1968, p. 383, tradução nossa).⁹

Figura 01 - Shuli negroes playing music - Drawn from nature by Richard Buchta. RATZEL, Friedrich. *The History by Mankind*, 1896, p. 69.



Em relação às *trocas culturais*, essa noção viria a desdobrar-se adiante estabelecendo a ideia de *Círculos Culturais*, formulada por Frobenius com o termo *Kulturkreis* junto aos etnologistas austríacos Fritz Graebner e Wilhelm Schimidt. Este conceito fundamentava-se na análise das similaridades de elementos culturais

⁹ Friedrich Ratzel (1844-1904) was a German anthropologist who was a significant contributor to nineteenth-century theories of diffusion and migration. He developed criteria by which the formal, non-functional characteristics of objects could be compared, because it would be unlikely that these characteristics would have been simultaneously invented (Barnard, 1996: 588). Ratzel warned that possible migration or other contact phenomena should be ruled out in each case before cross-cultural similarities were attributed to independent invention. He wrote *The History of Mankind, a three volume publication* in 1896, which was said to be "a solid foundation in anthropological study" by E. B. Tylor, a competing British cultural evolutionist (Harris, 1968: 383).

característicos componentes de determinadas culturas, frutos do processo inventivo dos povos, o qual viria subsidiar a análise das suas particularidades culturais e as diversas maneiras de disseminações em outras culturas.

A escola de pensamento *Kulturkreise* (círculo cultural), embora inspirada por Friedrich Ratzel, foi na verdade criada por seu aluno, Leo Frobenius. Isso estimulou Fritz Graebner, do Museu Etnológico de Berlim, a escrever sobre esse conceito em seus estudos sobre a Oceania, depois em escala mundial. O padre Wilhelm Schmidt tornou-se um seguidor dessas ideias, criou sua versão do *Kulturkriese* e iniciou a publicação da revista *Anthropos*. (HARRIS, 1968, pp. 382-83) (...) Círculos de Cultura difusionistas alemães e austríacos argumentaram que havia um número de centros de cultura, ao invés de apenas um, no mundo antigo. Traços de culturas difundidos, não como elementos isolados, mas como um todo complexo de cultura, devido à migração de indivíduos de uma cultura para outra (WINTHROP, 1991, p. 83, tradução nossa).¹⁰

Por orientação das teorias de Friedrich Ratzel, Frobenius foi o principal pesquisador que levou adiante as formulações do geógrafo alemão. Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como as formas das flechas usadas junto com o arco (PANITZ, 2010, p. 49).

Adiante esta observação se estendeu para os instrumentos musicais, especialmente os tambores africanos, presentes em diversos trabalhos, cujas abordagens observavam tanto o sentido ritual da música como as características técnicas proveniente da inventividade dos povos, relacionando, adiante, os vínculos criados pela difusão das culturas.

Se há algum posicionamento crítico que possa ser aplicado às teorias *kulturkreis* da origem e da história de vários elementos da cultura, mas como a música desempenhou um papel tão importante em formulações desse tipo, algumas discussões devem ser introduzidas aqui. Foi Friedrich Ratzel quem estabeleceu o primeiro passo em uma série de especulações chamando a atenção para as semelhanças entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia na seção transversal da haste da proa, no

¹⁰ The *Kulturkreise* (culture circle) school of thought, even though inspired by Friedrich Ratzel, was actually created by his student, Leo Frobenius. This stimulated Fritz Graebner, at the Berlin Ethnological Museum, to write about this concept in his studies about Oceania, then on a world-wide scale. Father Wilhelm Schmidt became a follower of these ideas, created his version of the *Kulturkriese*, and began the journal, *Anthropos* (HARRIS, 1968, pp. 382-83). Culture Circles German and Austrian diffusionists argued that there were a number of culture centers, rather than just one, in the ancient world. Culture traits diffused, not as isolated elements, but as a whole culture complex, due to migration of individuals from one culture to another (WINTHROP, 1991, p. 83).

material e na fixação da corda do arco, e no enevoamento da flecha. Leo Frobenius, no entanto, levou a ideia um passo adiante ao chamar a atenção para vários outros elementos da cultura que ele considerava semelhantes nas duas áreas; em pelo menos uma fonte, Frobenius usou o tambor como peça principal de evidência (MERRIAN, 1964, p. 286 – 287, tradução nossa).¹¹

Figura 02 - Drums: 1- Dor; 2- from the Gaboon; 3- Jur - one-eleventh real size (1 and 2, British Museum - London). Drawn by Richard Buchta. RATZEL, Friedrich. *The History of Mankind*. 1896. p. 146.



Frobenius buscou estabelecer relações entre a noção da difusão cultural e a migração como evidências de contatos, de transformações e acréscimos a outras culturas. A evidência mais expressiva desse aspecto se encontra na diversidade de instrumentos de percussão, em especial os tambores, que adiante caracterizariam criações musicais, enquanto instrumentos, que seriam inseridos em outras

¹¹ It was Friedrich Ratzel who established the first step in a series of speculations by drawing attention to the similarities between West African and Melanesian bows in the cross section of the bow shaft, in the material and fastening of the bow string, and in the feathering of the arrow. Leo Frobenius, however, took the idea a step further in calling attention to various other culture elements which he considered to be similar in the two areas; in at least one source Frobenius used the drum as a primary piece of evidence (MERRIAN, 1964, p. 286).

expressões culturais, principalmente no ocidente cultural do século XX, especialmente na elaboração dos ritmos ligados ao *Jazz*.¹²

Nossa investigação da anatomia da cultura pode começar com formas de tambor africanas. De longe, a maior parte dos tambores africanos consiste de um tronco escavado, uma ou ambas as extremidades cobertas de couro. Não precisamos entrar em detalhes aqui, e eu não faço mais do que afirmar que o método indonésio de fortalecer os tambores reaparece na costa da África Ocidental. Além dessas formas de tambor mais comuns, outras são feitas inteiramente de um tronco, talhadas ou com ângulos; no último caso geralmente em forma de cunha, a ampla superfície repousando no chão. Os troncos são escavados por uma fenda, sempre no lado amplo. Muitas vezes a fenda é ampliada em suas extremidades, o alargamento formando uma abertura redonda nos tambores do Congo, um ângulo nos dos Camarões. Os famosos tambores de sinalização ou telégrafo dos Camarões pertencem a essa classe. Os tambores cobertos de couro são encontrados em toda a África, com exceção de sua parte mais ao sul, mas os tambores de madeira ocorrem apenas na Bacia do Congo e na Guiné Alta e Baixa (MERRIAN, 1964, p. 286, tradução nossa).¹³

A noção de *Kulturkreis* estabelecia que os ciclos culturais se desenvolvessem em distintos lugares e em períodos históricos diferentes e se difundiam no espaço em tempos diferentes. Porém, esta relação estabelecida pelas trocas culturais, permitiu a compreensão de que não existia somente um centro de produção cultural, mas diversos e que os processos de contato viriam a caracterizar a difusão cultural desses elementos. Dessa forma, Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e a Música e que viria influenciar toda uma geração de etnólogos e musicologistas.

Assim, na busca de uma gênese do interesse da Geografia moderna pela Música, até o presente momento, encontramos em Ratzel o princípio

¹² Em relação ao objeto dessa presente pesquisa, o movimento musical *Clube da Esquina*, as relações com os ritmos africanos, presentes na construção cultural e identitária brasileira, constituem um componente muito presente na elaboração musical do movimento, sendo parte expressiva dos arranjos e composições musicais. (Nota do autor).

¹³ Our investigation of culture-anatomy may begin with African drum forms. By far the larger part of African drums consist of a log scooped out, one or both ends covered with hide. We need not enter into details here, and I do no more than state the fact that the Indonesian method of bracing drums reappears on the West African coast. Besides these commonest drum forms, others occur made entirely of a log, hewn round or with angles; in the latter case usually wedge-shaped, the broad surface resting on the ground. The logs are hollowed out within through a cleft, made always on the broad side. Often the cleft is enlarged at its ends, the enlargement forming a round aperture in the drums of the Congo, an angle in those of the Cameroons. The famous signaling or telegraph drums of the Cameroons belong to this class. The drums covered with hide are found throughout the whole of Africa, with the exception of its southernmost part, but the wooden drums occur only in the Congo Basin and in Upper and Lower Guinea (MERRIAN, 1964, p. 286).

inspirador dessa discussão, bem como em Frobenius o desenvolvimento teórico e empírico da mesma (PANITZ, 2010, p. 50).

O difusionismo cultural, enquanto perspectiva de análise, despertou grande interesse em uma ampla gama de autores que realizou estudos sobre a difusão geográfica de determinados gêneros e instrumentos e a delimitação de áreas culturais das quais se originaram os estilos musicais, por exemplo. Na França, o musicólogo Paul Ladmirault publicou em 1914 um artigo intitulado “Géographie musicale de l’Europe” em *La Revue Musicale* e Georges Gironcourt escreveram vários trabalhos no final dos anos vinte e trinta propondo a criação de uma nova disciplina: a “Geografia Musical” (CANOVA, 2012, p. 22) .

Os estudos relacionados à interface Geografia e Música iriam expandir-se para todo o mundo dado o seu crescente interesse. As abordagens vão se concentrar ao longo do século XX com as transformações tecnológicas e a capacidade de registro e documentação dessas expressões.

Assim, pode-se dizer que nas origens da Etnomusicologia e nos primeiros trabalhos realizados por antropólogos, musicólogos e outros autores interessados na expressão musical, o olhar geográfico esteve sempre presente, influenciado pelo difusionismo cultural. No entanto, os primeiros trabalhos da Geografia como disciplina que consideraram a Música como objeto de pesquisa estão concentrados a partir do final dos anos de 1960 com um boom subsequente na década de 1990, principalmente, como veremos, no mundo anglo-saxão.

Podemos compreender assim que o interesse da Geografia pelo tema musical, enquanto formulação metodológica da ciência social, teve que experimentar certo amadurecimento. Alguns autores argumentaram que a resistência por parte da Geografia em estudar o fenômeno musical residiu, principalmente, em duas razões: primeiro, uma espécie de “elitismo cultural”, os pesquisadores privilegiaram aqueles objetos e artefatos culturais “mais sérios” e “duradouros”, sobre as formas de cultura popular que eram vistas como “mero entretenimento”, como elementos efêmeros ou triviais; e segundo, por um privilégio ou ponto de vista do interesse geográfico por seus objetos de estudo (CONNELL & GIBSON, 2003; p. 3, KONG, 1995, p. 184).

Neste ponto de reflexão sobre o aprofundamento científico experimentado pela interface Geografia e Música ao longo do século XX, uma abordagem à parte

merece ser mencionada e se refere a uma experiência original francesa da Geografia Musical.

2.2- A Geografia da Música formulada por Georges Gironcourt

O crescente interesse pela pesquisa das expressões musicais e seus processos de difusão no mundo a partir das diversas formas mencionadas de contatos nos mostra que, na França na década de 1920, surgem algumas reflexões sobre uma “Geografia Musical”, como disciplina autônoma.

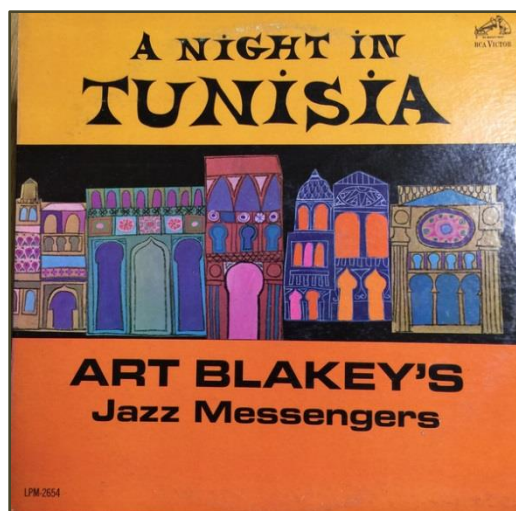
O autor dessa iniciativa é o etnólogo, arqueólogo e geógrafo francês Georges Gironcourt que propõe esse novo campo de estudos para a Geografia com menções nos *Annales de Géographie* da Associação Francesa de Geografia, em publicação realizada por volta do ano de 1927.

Dessa forma, Gironcourt, ao estabelecer um novo campo de estudos para a Geografia, estende suas pesquisas para os ambientes de produção musical situados em pontos diversos, como a Tunísia, Java e o Camboja. Como campo de estudos, objetivando compreender a complexidade sonora e as combinações musicais o autor afirma:

“Pode-se admitir que o repertório de sons eles mesmos e de suas associações em combinações musicais foram até agora negligenciados pelos geógrafos.” (...) A Geografia musical deveria se debruçar sobre as formas musicais através do espaço e do tempo, permitindo analisar a fixação e a mobilidade de sociedades e civilizações. A simples introdução, por exemplo, de um certo tipo de chocalho em uma banda de jazz norte-americana, pode dar informações importantes sobre a origem étnica e geográfica de determinados grupos, mas também de instrumentos e formas musicais que vão se transformando e se adaptando a cada sociedade em que são inseridos (GIRONCOURT, 1927, p. 29, tradução nossa).¹⁴

¹⁴ "On peut admettre que le répertoire des sons eux-mêmes et leurs associations dans les combinaisons musicales ont été jusque-là négligés par les géographes." (...) La géographie musicale devrait se concentrer sur les formes musicales à travers analyser la fixation et la mobilité des sociétés et des civilisations. La simple introduction, par exemple, d'un certain hochet dans un groupe de jazz américain, peut donner des informations importantes sur l'origine ethnique et géographique de certains groupes, mais aussi sur des instruments de musique et des formes qui changent et s'adaptent. à chaque société dans laquelle ils sont insérés (GIRONCOURT, 1927, p.292).

Figura 03 - O álbum "A night in Tunisia" do baterista americano Art Blakey, gravado originalmente no ano de 1958, apresenta elementos rítmicos mencionados pelas pesquisas sonoras realizadas pelo geógrafo francês Georges Gironcourt como base teórica para a sua "Geografia Musical".



A pesquisa mencionada realizada pelo geógrafo francês e publicada nos *Annales de Géographie* da Associação Francesa de Geografia em 1939 expõe alguns dos resultados pessoais coletados ao longo de doze anos dedicados ao tema sobre a relação da Música, enquanto componente espacial que possibilitaria a análise da mobilidade das populações, postulada desde sua reivindicação deste novo atributo para a disciplina geográfica.

(...) é possível recompor a mobilidade de populações e suas origens através das formas musicais, pois estas formas permanecem no tempo e no espaço ao longo da história humana ou se modificam levando algumas características pretéritas para outros lugares: ou seja, há um caráter de fixidade e um caráter de mobilidade dos grupos humanos os quais podem ser estudados através da música (PANITZ, 2010, p. 59).

É importante situar neste ponto aspectos que diferenciam as abordagens realizadas sobre a relação Geografia e Música por Leo Frobenius e Gironcourt. Enquanto o primeiro esteve voltado para a reconstituição de períodos históricos e pré-históricos através da cultura material, ao segundo, além desses aspectos, também interessavam as formas não materializadas como os ritmos, o canto e as danças tradicionais.

A importância do estudo realizado por Gironcourt consiste da atribuição de valores à expressão musical enquanto objeto efetivo de pesquisa e da criação de uma disciplina científica, dentro da Geografia, como campo de estudos específico e relevante.

Gironcourt vê “nas primeiras bases da geografia musical”, publicado em *La Géographie*, nov. 1927, a abertura de um novo departamento de geografia humana. As condições da produção científica, bastante desaceleradas pela relutância de seus pares, são os de uma abertura à antropologia onde a questão das “raças humanas e suas dispersões pelo mundo” é expressa. Ele então estuda “a variação das bases musicais de acordo com as condições geográficas”. Assim, ele propõe uma geografia descritiva de sons, técnicas musicais e harmonias que contribui para caracterizar a distribuição dos homens na superfície da Terra. Ele então demonstra quais são as especificidades musicais de certos países, misturando análise musicológica e análise geográfica (CANOVA, 2012, p. 23).

Segundo Canova (2012), a obra produzida por Georges Gironcourt teve pouca repercussão e permanece desconhecida até hoje. Percebemos que alguns autores não o listam em sua bibliografia enquanto geógrafo. Seu nome, geralmente é associado a uma chamada “estética musical”.

Os estudos desenvolvidos por Gironcourt sobre a expressão musical, realizados em expedições diversas entre os anos de 1914 a 1928, expuseram a compreensão do autor sobre o poder político da Música, especialmente durante os períodos coloniais, bem como seu forte valor identitário para os povos. Esta abordagem pode ser considerada muito relevante no sentido de que algumas de suas observações epistemológicas ainda parecem importantes hoje. Mostra, por exemplo, como procedimentos interdisciplinares são revelados através da Música, com aproximações como outros campos de análise como a Antropologia, o papel da História, da Etnologia e até de ciências pontuais como a Matemática e a Física (CANOVA, 2012, p. 24).

Todas estas considerações sobre os estudos desenvolvidos por Gironcourt e suas qualidades científicas levaram a uma menção realizada pelo corpo editorial da revista *La Géographie*, publicada em novembro de 2009, responsável por resgatar a importância de seus artigos quando da organização daquela edição especial dedicada ao crescente interesse na interface Geografia e Música.

Percebemos, assim, que parte significativa desse estudo tem origem nas relações espaciais experimentadas ao longo do tempo histórico, em diversos ambientes através da expressão musical que, até aqui nos permitiu compreender os princípios fundamentais do processo de difusão das expressões culturais em diversas partes do mundo. As experiências mencionadas revelam que a Geografia, enquanto disciplina plural tem tido contribuição significativa para os estudos culturais e para a compreensão e valorização dessas manifestações.

Dessa forma, considera-se que desde as últimas publicações de Gironcourt, ao final da década de 1930, a Geografia francesa permaneceu distante do tema, até que, recentemente, grupos de geógrafos retomaram seu interesse, de forma mais sistemática, dentro de laboratórios (...) situados nas universidades de Bordeaux, Rennes e Grenoble, respectivamente (PANITZ, 2010, p. 59).

Adiante iremos relatar como todas estas experiências chegam às escolas anglo-saxônicas e norte-americanas e como avançam suas abordagens sobre a Música enquanto possibilidade investigativa das formas de expressão estético culturais sob a análise geográfica.

2.3- A escola de Berkeley e a pesquisa em Música pela Geografia Cultural norte americana

Os desdobramentos desses conceitos elementares sobre as particularidades culturais dos povos e, especialmente a expressão musical enquanto fenômeno estético e o seu processo de difusão espacial a partir da mobilidade dessas expressões, seja pela migração, seja por alguma outra forma de contato, viriam expandir as noções de *Kulturkreis* enquanto ciclos culturais. Derivado do termo *Círculos Culturais* e proveniente da ideia original de *trocãs culturais* surge na Escola de Berkeley o termo *Áreas Culturais* como uma nova formulação associada à proposição do antropólogo Franz Boas.

Como vimos, a noção de *Kulturkreis* postulava que determinado número de ciclos culturais se desenvolviam em todo o mundo, em distintos lugares, em distintas épocas históricas e se difundiam no espaço, dando origem a novas culturas; essas proposições basearam-se em princípios difusionistas que influenciaram diretamente

a Antropologia e a Geografia Cultural norte-americana, a partir principalmente da Universidade de Berkeley.

Segundo Harris,

(...) O geógrafo Carl Sauer, filho de imigrantes germânicos radicados nos Estados Unidos, foi o fundador da Geografia Cultural americana, também chamada de Escola de Berkeley. Sauer foi profundamente influenciado pelas teorias difusionistas de Ratzel, utilizando-se da noção de Área Cultural de seu colega, o antropólogo Alfred Kroeber (este, discípulo do antropólogo prussiano Franz Boas, a quem se deve a criação da noção de Área Cultural, e responsável por levar aos Estados Unidos uma versão renovada da *Kulturkreis*) (PANITZ, 2010, p. 50). Uma versão ainda mais expandida do difusionismo foi proposta nos Estados Unidos, onde as ideias difusionistas culminaram no conceito de "áreas de cultura". A. L. Kroeber e Clark Wissler com os principais proponentes desta versão (HARRIS, 1968, pp. 373-74, tradução nossa).¹⁵

As formas de compreender e formular as noções sobre as expressões culturais e suas diversas formas de mobilidade no mundo visavam conservar as suas características originais, identificar e descrever as formas de contágio cultural a partir da noção de difusão.

Boas enfatizou que os traços culturais não devem ser vistos casualmente, mas em termos de um processo histórico relativamente único que decorre da primeira introdução de um traço, até que sua origem se torne obscura. Ele procurou entender os traços da cultura em termos de dois processos históricos, difusão e modificação. Boas usou esses conceitos-chave para explicar a cultura e interpretar o significado da cultura. Ele acreditava que o inventário cultural de um povo era basicamente o resultado cumulativo da difusão. Ele via a cultura como consistindo de inúmeros fios soltos, a maioria de origem estrangeira, mas que foram entrelaçados para se encaixar em seu novo contexto cultural. Elementos discretos tornam-se inter-relacionados com o passar do tempo (HATCH, 1973, pp. 57-58, tradução nossa).¹⁶

¹⁵ An even more expanded version of diffusionism was proposed in the United States, where diffusionist ideas culminated in the concept of "culture areas." A. L. Kroeber and Clark Wissler with the main proponents of this version (HARRIS, 1968, pp. 373-74).

¹⁶ Boas emphasized that culture traits should not be viewed casually, but in terms of a relatively unique historical process that proceeds from the first introduction of a trait until its origin becomes obscure. He sought to understand culture traits in terms of two historical processes, diffusion and modification. Boas used these key concepts to explain culture and interpret the meaning of culture. He believed that the cultural inventory of a people was basically the cumulative result of diffusion. He viewed culture as consisting of countless loose threads, most of foreign origin, but which were woven together to fit into their new cultural context. Discrete elements become interrelated as time passes (HATCH, 1973, pp. 57-58).

Neste ponto podemos reforçar a importância da obra de Ratzel e a noção de difusão como termo mais apropriado para a compreensão do processo de disseminação das culturas. Carl Sauer, profundo pesquisador da obra de Ratzel, herda este interesse pelos estudos de difusão. Em termos de desdobramentos da pesquisa e, sobretudo ampliando a ideia original de *Kulturkreis*, Sauer aprimora a noção de *Área Cultural*, de Franz Boas e Kroeber, amplamente relacionada aos postulados do geógrafo alemão.

Dessa forma, torna-se evidente que o interesse geográfico pela Música tenha se dado justamente com os discípulos de Sauer, e que sejam os Estados Unidos e o Canadá aqueles países que desenvolvem até hoje grande parte das publicações na área (PANITZ, 2010, p. 56).

Segundo PEREIRA, 2013, p. 102, o trabalho de Carl Sauer, iniciado em 1925, com a publicação da obra "*The Morphology of Landscape*", inaugurou um período novo na Geografia e seus reflexos são sentidos até hoje.

Neste trabalho "*The Morphology of Landscape*" Sauer revitaliza a Corologia como área de estudo importante da ciência geográfica. Foram os enunciados contidos neste artigo que fundamentaram a Geografia Cultural norte-americana, entre eles: a valorização da relação do homem com a paisagem (ambiente), que por ele é formatada e transformada em habitat; a análise dessa relação sempre feita a partir da comparação com outras paisagens, formatadas de forma orgânica gerando uma visão integral da paisagem que individualiza a Geografia enquanto disciplina (HOLZER, 2000, p. 135).

Os trabalhos de Sauer e seus seguidores da Escola de Berkeley ajudaram a consolidar uma nova linha de pensamento denominada de Geografia Cultural, na qual estavam alicerçados temas como *história da cultura no espaço*, *ecologia cultural* e, principalmente, *paisagens culturais*.

Assim, pode-se dizer que nas origens da Etnomusicologia e nos primeiros trabalhos de antropólogos, musicólogos e outros autores interessados na pesquisa sobre a expressão musical, estiveram sempre presentes, muito influenciadas pelo difusionismo cultural, a análise e a interpretação geográficas. No entanto, os primeiros trabalhos da Geografia como disciplina, que levam em consideração a Música como objeto, estão situados no final dos anos de 1960 e 1970 com um *boom* subsequente nos anos de 1980 e 1990, principalmente no mundo anglo-saxão.

O estabelecimento da interface Geografia e Música como objeto de estudos no ambiente norte-americano, em especial na Escola de Berkeley, tem grande importância nos desdobramentos e na continuidade das pesquisas em Música. Percebemos, dessa forma que, sobre o aspecto do objeto de estudo ligado aos métodos para a sua análise, teve nas pesquisas dos precursores “esquecidos” do início do século (Ladmirault, 1914, Gironcourt, 1929; Granö, 1929), a tentativa posterior de estruturar a interface Geografia e Música é certamente a de George O. Carney. Sua pesquisa se estabelece numa fase de afirmação da temática (1978) e repete regularmente em cinco edições da publicação “*The sound of peoples and the place*” entre os anos de 1978 e 2003. Reaparece em artigos emblemáticos de 1980b, 1990a, 1998b em parceria com Peter Nash, sem contar as menções regulares entre os anos de 1974 e 2002. Suas palavras são bem claras: o fenômeno musical como Geografia tem interesses comuns que exigem compreensão mútua (CANOVA, 2012, p. 28).

Peter Nash & George Carney (1996), dois dos principais precursores do tema na América do Norte, se preocupam inicialmente em realizar um retrospecto sobre as pesquisas realizadas na área. No esforço de atribuir uma origem à Geografia da Música os autores afirmam que:

A pré-história da geografia da música foi dominada por etnomusicologias e folcloristas, os quais focaram não só nos tipos e localizações de instrumentos musicais, mas também em regiões musicais. Curt Sachs, e seu *Geist unWerden der Musikinstrumente* (Significado e Desenvolvimento de Instrumentos Musicais) publicado em 1929 [...] e outros profundamente interessados nos aspectos espaciais de suas pesquisas etnomusicológicas (NASH & CARNEY, 1996, p.70, tradução nossa).¹⁷

As pesquisas desenvolvidas para a compreensão da expressão musical como objeto investigativo permitiram estabelecer temas de interesse que possibilitassem a utilização de metodologias específicas ligadas a cada um desses campos de observação. Para tanto seria necessário estabelecer áreas de abordagens que

¹⁷ The prehistory of the geography of music was dominated by ethnomusicologies and folklorists, who focused not only on the types and locations of musical instruments, but also on musical regions. Curt Sachs, and his *Geist unWerden der Musikinstrumente* (Significance and Development of Musical Instruments) published in 1929 [...] and others deeply interested in the spatial aspects of their ethnomusicological research (NASH & CARNEY, 1996, p.70).

pudessem proceder às leituras e interpretações das manifestações culturais, especificamente e atividade musical.

Para Nash & Carney (1996), o desenvolvimento e a expansão da Geografia da Música nas últimas décadas, devido ao crescente volume de pesquisas na área, poderiam ser entendidos através de sete temas de interesse, encadeados temporalmente e distribuídos da seguinte forma:

QUADRO 1 – DESCRIÇÃO DOS SETE TEMAS DE INTERESSE DA GEOGRAFIA E MÚSICA.		
/	TEMAS DE INTERESSE	DESCRIÇÃO
01	Origens	desenvolvido por etnomusicólogos e folcloristas focados na distribuição de instrumentos musicais e regiões musicais.
02	Distribuições e tipos mundiais	os autores consideram que um dos trabalhos pioneiros foi o do próprio Nash quando da apresentação, no Encontro da União Geográfica Internacional em 1968, de mapas e análises de dezesseis atividades musicais.
03	Análises Locacionais	localização das atividades musicais, como composições, viagens de seus compositores, notadamente abordagens em escala mais restrita, diferentemente da anterior, baseada em generalizações mundiais.
04	Zonas de origem das atividades musicais	aborda áreas de origens de ritmos ou cenas musicais e sua difusão, bem como o papel das músicas de caráter nacionalista na construção das identidades nacionais.
05	Tendências baseadas na eletricidade	os autores falam da importância da eletricidade – pode ser equivalente à “eletrificação” no caso de instrumentos musicais – para a universalização da música popular, como o jazz, o rock-and-roll, o gospel, o folk e outras formas que não poderiam ser acessadas sem os meios de comunicação como o rádio e a televisão, nem sem a eletrificação dos instrumentos.
06	Impacto nas paisagens	analisa (não só nas paisagens, como se deduz pelo título) o impacto da música no espaço através de fatores econômicos, turísticos, acessibilidade e transporte, fatores políticos, formas culturais e implicações sociológicas.
07	Musical Global	esse tema apresenta desde as guias de músicas do mundo, até as temáticas que ligam a música com aspectos da existência humana e sua relação com o mundo e com a natureza, notadamente abordando a música erudita.

FONTE: NASH, P. H.; CARNEY, G. O. The seven themes of music geography. Canadian Geographer, v. 40, n. 1, p. 69-74, 1996. Adaptado de PANITZ, 2010, p. 53.

Segundo PANITZ, o crescente interesse sobre o tema da Música no ambiente Norte Americano revela que desde a década de 1960 até o ano de 1996, foram publicados dezenas de artigos em revistas internacionais e nacionais, havendo

ainda quase o mesmo número de comunicações em *papers* apresentados em encontros de Geografia e ciências humanas (PANITZ, 2010, p. 52).

Podemos compreender a gênese dessa interface no território norte-americano como um momento de valorização da Geografia da Música como notáveis indícios da credibilidade da disciplina, considerada por diversos autores com um subcampo da Geografia Cultural.

Outros autores mencionam a eficácia pedagógica do uso da música para o ensino da geografia. Mas isto se dá a partir da década de 1970 quando um movimento de estudos se desenvolve na América do Norte através do geógrafo George O. Carney. Este está interessado nas origens, transmissões, evoluções e recepções de gêneros musicais. Estas obras dão origem a numerosas cartografias: localização de produtores, migrações, locais de representações e lugares de origem dos repertórios musicais. Posteriormente, Geógrafos humanistas abordam o som como experiência e a música como texto (GUIU, 2007, p. 01, tradução nossa).¹⁸

A caracterização desse novo momento de produção apresenta um caráter temporal e evolutivo em torno do tema que viria a ser aprofundado quando da realização da Conferência *The Place of Music*, em 1993. Neste contexto há uma renovação da Geografia Cultural, especialmente nos países de língua inglesa.

A Conferência "*The Place of Music*" organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos e as sessões especiais de Geografia da Música na Associação de Geógrafos Americanos, ambos realizados na primeira metade da década de 1990, são considerados eventos significativos para a valorização do trabalho multidisciplinar da Geografia Cultural abordando temas como a evolução dos gêneros musicais, a globalização da música, produção e marketing, cenas musicais alternativas e hibridizadas, a natureza das paisagens sonoras e questões de migração e identidade nacional. Todas essas reflexões propõem a valorização das pesquisas relacionadas à Geografia e Música.

Ainda segundo PANITZ, (2010), uma renovação, em direção às abordagens mais críticas no estudo geográfico da Música, produzida a partir da conferência *The*

¹⁸ D'autres ont mentionné l'efficacité pédagogique du recours au musical pour l'enseignement de la géographie. Mais il faut attendre les années 1970 pour qu'un mouvement d'étude se développe en Amérique du Nord autour du géographe G. O. Carney notamment. Celui-ci s'intéresse aux origines, diffusions, évolutions et réceptions des genres musicaux. Ces travaux donnent lieu à de nombreuses cartographies : localisation des producteurs, des migrations, des lieux de représentations et des lieux d'origine des répertoires de musique. Postérieurement, les géographes humanistes abordent le son en tant qu'expérience et la musique comme un texte (GUIU, 2007, p. 01).

Place of Music em 1993, resultou na publicação de um livro homônimo alguns anos mais tarde (Leyshon, Matless & Revill, 1998).

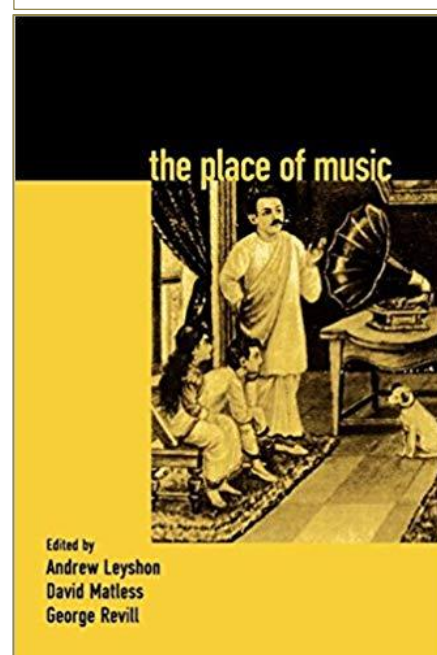
A obra *The Place of Music* reúne artigos de pesquisadores estadunidenses, canadenses e, sobretudo britânicos, do campo da Geografia, da Etnomusicologia, da História, dos estudos culturais, entre outros (PANITZ, 2010, p. 54).

Segundo REVILL, (2016), o desenvolvimento da Geografia da Música desde a década de 1990 testemunhou um afastamento do estudo do “significado” encontrado em determinadas músicas, obras ou a produção de artistas específicos. Nos últimos anos, geógrafos preocupados com música e som adotaram tanto as qualidades emocionais quanto as representacionais da escuta e da experiência sonora.

A música é onipresente na sociedade humana e sua linguagem pode ser considerada transcendente ou universal. Como outras formas de arte, a música é produzida e consumida dentro de estruturas econômicas, culturais e políticas complexas em diferentes lugares e em diferentes momentos históricos. Partindo de uma abordagem espacial explícita, este texto interdisciplinar exclusivo explora o papel desempenhado pela música na formação e articulação das reflexões geográficas - local, regional, nacional e global. Os colaboradores mostram como a música pode ser gravada, armazenada e transmitida; ser produzida e consumida em espaços privados e públicos. Cobrindo terreno rico e variado - da Inglaterra vitoriana, a Los Angeles dos anos 60, aos escritórios da Sony e da Time-Warner e às paisagens da *American Depression* - o volume aborda temas como a evolução dos gêneros musicais, a globalização da música, produção e marketing, cenas musicais alternativas e hibridizadas como locais de resistência localizada, a natureza das paisagens sonoras e questões de migração e identidade nacional.

(Texto promocional / publicitário de venda do livro *The place of music*. Amazon.com. Acessado em 27/09/2018).

Figura 04 - Capa do Livro *The Place of music*, The Guilford Press, 1998.



Os estudos sobre Música também ajudaram a promover algumas das colaborações interdisciplinares mais criativas resultantes da prática artística e do envolvimento público característico da Geografia Cultural recente. No entanto, como demonstram as subdivisões da área, os estudos da Música, do som e da cultura auditiva dentro da Geografia continuam a traçar uma ampla base de subdisciplinas geográficas e, ao mesmo tempo, continuam a empurrar as fronteiras teóricas dentro da Geografia Cultural.

Os desdobramentos destes estudos viriam a propor uma nova forma de observar e interpretar os eventos culturais, tendo a música como objeto de estudos, a partir de seus ambientes, buscando compreender os aspectos subjetivos valorizando as relações cotidianas e imateriais das expressões.

Desde a década de 1990, um interesse renovado pelos temas culturais, iniciados no mundo anglo-saxão, impulsionou a pesquisa através do que é comumente chamado de "virada cultural" (Cook I. Crouch D. Naylor S., Ryan J., 2000). Assim, novas questões emergem de formas, objetos e práticas culturais, abordadas no sentido específico de expressões artísticas ou em uma noção mais ampla que engloba estilos de vida contemporâneos. Uma leitura atualizada do mundo está na raiz desses problemas. Inclui a chegada de objetos científicos incomuns e temas inovadores. Pretende, entre outras coisas, levar em conta as questões à margem, a análise tradicional rejeitada e esquecida, tratar o lugar-comum e o cotidiano, aberto ao implícito e efêmero, dar a chance ao detalhe, ao invisível, imaterial. Dentro desta corrente, a música ocupa um lugar significativo. Como mostra a multiplicação de trabalhos em geografia, um lugar inegável é concedido na disciplina, oferecendo aos geógrafos férteis linhas de pesquisa (CANOVA, 2010, p. 02, Tradução nossa).¹⁹

A conquista dessa credibilidade da disciplina, considerada então como um subcampo da Geografia Cultural, foi também ratificada pelas citações de pesquisadores da área em atlas, enciclopédias, bibliografias, livros-textos de Geografia Humana e livros acadêmicos, ampliando de forma significativa o interesse pelo estudo da Música como expressão estética.

O trabalho geográfico sobre música teve até recentemente uma tendência de restringir-se ao mapeamento de difusão de estilos musicais, ou analisar o imagético geográfico nas letras de canções, trabalhando com um restrito deliberado sendo de geografia, oferecendo o ângulo de um geógrafo fincado ao chão, ao invés de se perguntar o quanto uma abordagem geográfica pode refigurar o próprio chão que pisa. Ao contrário, nós procedemos com uma compreensão que, ao injetar geografia na música, poderá produzir um efeito análogo a que David Harvey advoga na relação com a teoria social: "Ao inserir conceitos de espaço em qualquer teoria social, se produz um

¹⁹ Depuis les années 1990, un regain d'intérêt pour les faits de culture, initié dans le monde anglo-saxon, dynamise la recherche au travers de ce que l'on nomme couramment le "*cultural turn*" (Cook I.; Crouch D.; Naylor S.; Ryan J., 2000). Ainsi, de nouveaux enjeux émergent des formes, objets et pratiques culturelles, abordés dans le sens restreint d'activités artistiques ou dans une version plus large englobant les modes de vie contemporains. Une lecture actualisée du monde est à la base de ces enjeux. Elle passe notamment par l'arrivée d'objets scientifiques insolites et de sujets novateurs. Elle entend, entre autre, prendre en compte les questions en marge, rejetées et oubliées des analyses traditionnelles, traiter notamment du banal et du quotidien, s'ouvrir à l'implicite et l'éphémère, donner sa chance au détail, à l'invisible, à l'immatériel. À l'intérieur de ce courant, la musique occupe une place non négligeable. Comme le montre la multiplication des travaux en géographie, une place incontestable lui est accordée dans la discipline, offrant aux géographes des pistes de recherches fécondes (CANOVA, 2010, p. 02).

efeito de borrar/confundir as proposições centrais daquela teoria". *The Place of Music* apresenta espaço e lugar não como simples locais onde a música é fabricada, ou de onde ele é difundida / ao invés disso, diferentes espacialidades são sugeridas como formadoras do som. [...] Considerar o lugar da música não é reduzi-la a sua localização, estabelecer um ponto exato no espaço, mas permitir uma abordagem rica em estéticas, culturas, economias e geografias políticas da linguagem musical (LEYSHON et al, 1998, p.4, tradução nossa)²⁰

Neste ponto situam-se alguns contrapontos e acréscimos importantes aos estudos, até então desenvolvidos sobre a relação Geografia e Música, questionando o pouco aprofundamento das teorias anteriores e posicionando abordagens mais críticas.

Lily Kong, geógrafa cingapurese em sua tese de doutoramento sobre a música, políticas culturais, identidade e globalização, foi uma das primeiras autoras que situou o debate teórico sobre a análise geográfica da música popular. Nesta proposta de renovação e debate sobre as questões teóricas e metodológicas da Geografia Cultural, Kong afirma:

A música também é um meio pelo qual as pessoas transmitem suas experiências ambientais, tanto o cotidiano quanto o extraordinário. Por exemplo, muitos todos os dias, tomados por experiências ambientais discutidas teoricamente e empiricamente através de noções como "senso de lugar", "espaço" e "lugar" (ver Tuan, 1974a; 1974b; Relph, 1976) podem ser enriquecido através de análises de expressões musicais. Da mesma forma, momentos de espetáculos ou as importações históricas são muitas vezes capturados em música através dos filtros dos criadores de música. De fato, como Reich (1970, p. 247) afirma, "a música nos dá uma compreensão do mundo e dos sentimentos das pessoas, incrivelmente diverso do que outras mídias puderam expressar". Assim como é um meio para transmitir uma miríade de experiências, a música é também o resultado de experiência ambiental. Músicos escrevem suas músicas como consequência de suas experiências. Assim, pode-se dizer que a música possui uma dualidade de estrutura: tanto o meio quanto o resultado da experiência, servem para produzir e reproduzir sistemas sociais. Giddens, 1981, p. 26, usa "estrutura 'para se referir'... as regras e recursos envolvidos

²⁰ The geographic work on music has until recently had a tendency to restrict itself to the mapping of diffusion of musical styles, or to analyze the geographic imagery in the lyrics of songs, working with a deliberate restricted being of geography, offering the angle of a geographer stuck to the floor, rather than wondering how much a geographic approach can refigure the very ground it treads. On the contrary, we proceed with an understanding which, by injecting geography into music, may produce an analogous effect to which David Harvey advocates in relation to social theory: "By inserting concepts of space into any social theory, there is a blurring effect / confuse the central propositions of that theory. " *The Place of Music* presents space and place not as simple places where music is made, or from where it is diffused / instead, different spatialities are suggested as forming the sound. [...] To consider the place of music is not to reduce it to its location, to establish an exact point in space, but to allow an approach rich in aesthetics, cultures, economies and political geographies of musical language (LEYSHON et al, 1998, p.4).

na produção e reprodução de sistemas sociais. Neste contexto, sugiro que esses recursos podem incluir não apenas as instituições sociais, econômicas e políticas da sociedade, mas também formas culturais como a música (KONG, 1995, pp. 184 – 185, tradução nossa).²¹

Kong identifica a orientação dada aos estudos da Geografia Cultural reconhecendo e afirmando a importância de tais estudos, abordando conceitos geográficos como fonte cultural, difusão cultural, vetores de difusão e percepção ambiental, assim como normativas de lugares como descrições subjetivas (KONG, 1995, p. 06).

A autora afirma que a ênfase dada aos estudos da Geografia Cultural no final do século XX estimulou a criação de uma nova proposta para o estudo geográfico da Música.

Segundo KONG, (1995, p. 185), na sua consideração sobre o processo de análise e descrição realizado pelos trabalhos produzidos então pelas escolas estadunidenses, “primeiro, há uma preocupação com a distribuição espacial de formas musicais, atividades, intérpretes e personalidades”, com os trabalhos originários dos EUA (Canvey, 1987a; 1987b; Crowley, 1987).

Tais trabalhos não aprofundam os argumentos teóricos; eles são, no entanto, metodologicamente motivadores, não porque eles introduzem quaisquer novas técnicas teoricamente fundamentadas, mas por causa das maneiras detalhadas e minuciosas em que os pesquisadores traçam as relações entre os dados; relacionar padrões de participação em concursos musicais; traçar e mapear a distribuição de lugares de nascimento de personalidades da música e assim por diante, além da meticulosa atenção dada aos detalhes e à riqueza de informações descritivas.

Como consequência, podemos observar que tais trabalhos rendem pouco em termos de fornecer uma compreensão ampla de tal distribuição de padrões; nem

²¹ Music is also a means by which people transmit their environmental experiences, both every day and extraordinary. For example, many every day, taken by environmental experiences discussed theoretically and empirically through notions such as "sense of place," "space," and "place" (see Tuan, 1974a; 1974b; Relph, 1976) can be enriched through analysis of musical expressions. Likewise, show times or historical imports are often captured in music through the filters of music creators. In fact, as Reich (1970: 247) states, "music gives us an understanding of the world and people's feelings, incredibly different from what other mediums could express." Just as it is a medium to convey a myriad of experiences, music is also the result of environmental experience. Musicians write their songs as a result of their experiences. Thus, it can be said that music has a duality of structure: both the medium and the result of experience, serve to produce and reproduce social systems. Giddens, 1981, p. 26, uses "structure" to refer to "... the rules and resources involved in the production and reproduction of social systems. In this context, I suggest that these resources may include not only social, economic, and political institutions of society, but also cultural forms such as music (KONG, 1995, pp. 184-185).

estabelecem relações sobre o "funcionamento interno" da cultura (Wagner e Mikesell, 1962, p. 5), nem os contextos sociais e políticos mais amplos que dão origem à predominância de estilos musicais e atividades específicas em lugares particulares.

Um segundo tema, descrito por KONG, (1995, p. 185), serve para ligar a pesquisa geográfica existente sobre Música e a exploração da propagação e difusão musical, usando conceitos como contágio, realocização, difusão hierárquica e exame dos agentes e barreiras à difusão (Jackson, 1952; Ford, 1971; Francaviglia, 1978; Carney, 1987c; Glasgow, 1987; Horsley, 1987). Tais trabalhos fornecem informações valiosas sobre a dinâmica espacial do desenvolvimento musical, muitas vezes dentro do contexto americano, e se, no entanto, estes não são teoricamente ambiciosos, são enquadrados por uma compreensão conceitual importante.

A análise de KONG, 1995, pp. 185 – 186 se amplia e demonstra “uma terceira preocupação com a delimitação de áreas que compartilham certos traços musicais, exercícios de delimitação que ocorrem em diferentes escalas, como o global (Lomax e Erickson, 1971; Nash, 1975) e o regional (Lomax, 1960; Burman-Hall, 1975; Gastil, 1975)”. Tal como ocorre com outras análises na interpretação das áreas culturais, há uma tendência em tratar a cultura de maneira homogênea, isolando um traço cultural particular e definindo o caráter de uma área sob esse aspecto. Este tratamento tende a ignorar as implicações sócio-políticas, restringem a compreensão do desenvolvimento dessa característica cultural e pressupõe que não existem tensões com outras culturas numa mesma região.

Ainda segundo Kong,

O valor destes cinco temas como ferramentas pedagógicas também foi reconhecido. Tanto Meyer (1973) quanto Lehr (1984) discutiram como a música pode auxiliar no ensino de conceitos geográficos, como a cultura, a difusão cultural, o caminho de difusão e a percepção ambiental, bem como retratar imagens de diferentes lugares. Não obstante a sua utilidade nestas formas, algumas deficiências também caracterizam todas as linhas precedentes de investigação. Um é o fracasso em se envolver com os contextos sociais e políticos em que a música é produzida. Em segundo lugar, não há reconhecimento da natureza socialmente construída do espaço e da experiência do lugar, ou reconhecimento do papel da música nessa construção. Em vez disso, o espaço, como na tradição dos estudos de organização espacial, é aceito como um dado. Em terceiro lugar, há pouco sentido da música como uma forma cultural que é consumida e que, no processo de consumo, passa por uma transformação adicional. Em quarto lugar, a importância da música em contribuir para a construção social

de identidades (nacional, raça, gênero, classe ...) e de espaço e lugar não foi explorada pelos geógrafos (KONG, 1995, p. 187, Tradução nossa).²²

A partir da descrição desse quadro situando a ênfase dada aos estudos em Música pela Geografia Cultural renovada da última década tem proporcionado uma nova agenda para o estudo geográfico da Música, com a instituição de pelo menos cinco eixos temáticos, expostos a seguir:

Quadro 02 - Ênfase dada aos estudos em música pela Geografia Cultural renovada nas últimas décadas em cinco áreas.		
/	ÁRES PRINCIPAIS	DESCRIÇÃO
01	Distribuição espacial	Aquela que se preocupa com a distribuição espacial de formas, atividades, artistas e personalidades musicais, com forte influência estadunidense;
02	<i>Musical hearths</i> e difusão	Exploração dos locais de origem da música e sua difusão, utilizando conceitos como contágio, relocação, difusão hierárquica e exame dos agentes e das barreiras à difusão;
03	Regionalização	Delineamento de áreas que partilhem alguns traços musicais, em diferentes escalas;
04	Identidade	Tradição regional nos estudos geográficos da música, em que o caráter e a identidade dos lugares são apreendidos a partir das letras, melodias, instrumentação e impacto sensorial da música;
05	Temáticas	Análise as temáticas que exploram os conceitos de ambiente/ambientação na música – imagens da cidade, paisagens, etc.

FONTE: Adaptado de KONG, Lily. Popular music in geographical analyses. Progress in Human Geography, 1995, pp. 183-198.

²² The value of these five themes as pedagogical tools has also been recognized. Both Meyer (1973) and Lehr (1984) have discussed how music can aid in the teaching of geographical concepts, such as culture hearth, cultural diffusion, diffusion path and environmental perception, as well as portray images of different places. Notwithstanding its usefulness in these ways, a few shortcomings also characterize all the preceding lines of inquiry. One is the failure to engage with the social and political contexts in which music is produced. Secondly, there is no recognition of the socially constructed nature of space and place experience, or acknowledgement of the role of music in that construction. Instead, space, as in the tradition of spatial organization studies, is accepted as a given. Thirdly, there is little sense of music as a cultural form that is consumed, and that in the process of consumption it undergoes further transformation. Fourthly, the importance of music in contributing to the social construction of identities (national, race, gender, class ...) and of space and place has not been explored by geographers (KONG, 1995, p. 187).

A partir da presente análise podemos situar algumas possibilidades para a elaboração de agendas de pesquisa que prezem pela utilização criativa dos métodos de pesquisa. A difusão espacial da música estaria relacionada a uma série de procedimentos relevantes para dimensionar o fenômeno musical, assim como compreender sua dinâmica e sua assimilação e compartilhamento em outros ambientes.

Enquanto pesquisas sobre o grau de exposição à música e às preferências musicais, por exemplo, permanecem importantes, a observação participante em eventos musicais, atividades e entrevistas em pesquisa qualitativa, sejam com indivíduos ou grupos, produtores e críticos musicais, devem também contemplar a pauta de análise da música sob a ótica e a percepção da Geografia Cultural (KONG, 1995, p. 194, tradução nossa).²³

Atualmente podemos perceber, a partir da produção acadêmica de alguns dos principais periódicos de Geografia em língua inglesa, uma expansão significativa no panorama dos estudos da Música em Geografia, com número expressivo de geógrafos trabalhando nessa perspectiva, em muitos casos relacionados à agenda formulada e descrita por Kong.

A seguir torna-se importante a análise da produção de pesquisas relacionadas à interface Geografia e Música produzida nas últimas décadas em território francês.

2.4- Novas formulações para a interface Geografia e Música: a experiência francesa

A experiência francesa decorrente dos diferentes estágios de construção de uma "Geografia da Música", tal como se desenvolveu nos países anglo-saxões desde a década de 1970, apresenta pesquisas relevantes e abrangentes para a intensificação da relação entre a Geografia e a Música.

²³ While surveys (regarding degree of exposure to music and musical preferences, for example) remain important, participant observation at musical events and activities and qualitative research interviews, either with individuals or groups, must also make inroads into the analysis of music in the same way that they have influenced the geographical enterprise in general, and branches of cultural and social geography (KONG, 1995, p. 194).

A proposta de análise dessa produção recorta os trabalhos científicos realizados desde o ano de 2006 por uma rede de "músicos-pesquisadores" de todas as disciplinas mobilizadas em torno da relação entre música e território, se utilizando para tanto das pesquisas realizadas pelos geógrafos Claire Guiu, Jacques Levy, Jöel Pailhé, Calenge, Lamandia, Olivier Goré, Yves Raibaud, entre outros, propondo apresentar algumas ferramentas de análise para a compreensão da relação entre música e espaço como um objeto de análise geográfica.

O objetivo é certamente definir o que torna a especificidade da Geografia no estudo dos fenômenos musicais e, também trazer um ponto de vista complementar ao das ciências humanas e sociais, mostrando em primeiro lugar a dimensão espacial da música.

De acordo com o censo realizado pela geógrafa Claire Guiu (GUIU, 2007, 2009), os artigos publicados sobre a relação Geografia e Música se multiplicaram em todo o mundo nas últimas décadas. Podemos mencionar nos Estados Unidos o trabalho pioneiro de George O. Carney (1974, 1977, 1980), edições especiais de periódicos (como o *Journal of Cultural Geography*, 18/1, 1998), literatura especializada (Leyshon et al., 1998, Knight, 2006, Krim, 2007); o trabalho feito na Inglaterra (R. Hudson (1995), M. Crang (1998), B. Anderson (2002, 2005), Nova Zelândia (C. Mc Leay (2006) e Austrália (Connel e Gibson, 2003) e, finalmente, aquelas feitas no restante da Europa e da França por cerca de uma década.

Porém, é bom ressaltar que os trabalhos acima mencionados não contemplam todas as possibilidades de análise da interface Geografia e Música, bem como podemos incorrer na omissão de apresentar outros tantos trabalhos relevantes na área, por não ter, a presente pesquisa, o objetivo de realizar um tratado sobre a questão e sim, situar algumas pesquisas importantes que permitam atribuir ao foco desse estudo sua relevância e seu ineditismo.

O estudo da difusão de gêneros musicais para os Estados Unidos e ao redor do mundo inaugurou a busca de relações entre espaço e música, mas foi também, ao mesmo tempo, a origem da primeira pesquisa sobre "paisagens sonoras", relacionada a uma Geografia da percepção e da experiência sensorial.

Este é também o momento em que o compositor francês Pierre Schaeffer²⁴ estava tentando analisar as estruturas do ambiente sonoro urbano para alimentar suas composições (RAIBAUD, 2009, p. 02).

A intensificação do número de publicações nesta área de estudos demonstra a adoção de um novo perfil da análise da produção musical vinculada à percepção e reconhecimento de grupos sociais, geralmente *marginais*, que resultam da disputa de apropriação de espaços e da caracterização dos territórios culturais.

A música aparece gradualmente em publicações geográficas como no processo de reconhecimento de grupos sociais, especialmente grupos dominados. Ela parece participar do sutil jogo da apropriação-desapropriação de espaços, às vezes acentuada pela indústria da música, às vezes corrigida pela intervenção política pública. Mas somente a partir da chamada "virada cultural" da geografia (J. Lévy, 1999) que a música (mas também as artes, a mídia) seria levada em conta como um vetor de representações e os músicos como atores dos processos de territorialização (RAIBAUD, 2009, p. 02, tradução nossa).²⁵

Yves Raibaud (2008), ao fazer um balanço das publicações mais contemporâneas em Geografia e Música na França afirma que o geógrafo pode estudar a Música e as práticas musicais como geo-indicadores da organização dos lugares e as políticas culturais da música como forma de gestão territorial. Na opinião deste geógrafo isto ajudaria a construir um conhecimento mais detalhado dos territórios e ajudaria a sociedade a compreender como ela se apropria do espaço e o transforma.

De todos os modos, afirma Raibaud, “a música aparece como uma realidade cognitiva possível para compreender o espaço das sociedades, inclusive com um princípio de organização territorial” (RAIBAUD, 2008, p.2, tradução nossa).

²⁴ O caráter contestador, a proximidade às inovações da música eletroacústica (vertente da música erudita que ganhou corpo no pós-Segunda Guerra Mundial com Pierre Schaeffer e a música concreta). O rock, nos anos 1960 e 1970, dialogava com as vanguardas artísticas do mundo ocidental. Não seria melhor pensarmos o rock como um segmento de muitos braços, da maneira como pensamos o jazz? E por que não usarmos também o termo “experimentalista” quando nos referimos ao rock? No Brasil, o rock ganhou faces e texturas diferentes (VILELA, 2010, p. 24).

²⁵ La musique apparaît progressivement dans les publications géographiques comme un enjeu dans les processus de reconnaissance des groupes sociaux, en particulier des groupes dominés. Elle semble participer au jeu subtil d’appropriation-désappropriation des espaces, parfois accentué par l’industrie musicale, parfois corrigé par l’intervention des politiques publiques. Mais il faudra attendre le « tournant culturel » de la géographie (J. Lévy, 1999) pour que soit prise en compte la musique (mais aussi les arts, les médias) comme vecteur de représentations et les musiciens comme acteurs des processus de territorialisation (RAIBAUD, 2009, p. 02).

Se as obras anglo-saxônicas foram inicialmente influenciadas por estudos culturais, produção de teses e dissertações, a França tem registrado atualmente um aumento expressivo de uma geração de jovens pesquisadores de todas as disciplinas que observam o desenvolvimento de práticas musicais e sua inscrição no espaço.

Segundo a geógrafa Claire Guiu, 2006, p. 155, a organização da “Jornada Científica”, em 2006, pela Universidade de Sorbonne, em Paris propôs considerar a Música “como um geoindicador de sentimentos de pertencimento, mobilidades, valores sociais e comportamentos (...), um agente performativo na construção de territórios” e observou que “associado a um território”, poderia contribuir “para o desenvolvimento de ideologias e imaginário territorial”.

Com a finalidade de apresentar os elementos de respostas de trabalhos acadêmicos em nível universitário, um dia de estudos foi organizado em 8 de junho de 2006 pelo Departamento “Espaço, Natureza e Cultura”, por Dominique Crozat, Louis Dupont, Claire Guiu, Jöel Pailhe e Jean-Rene Trochet, na Universidade de Paris-Sorbonne. Quatorze oradores e cerca de cinquenta participantes de várias disciplinas expuseram suas pesquisas associando espaço, território e música (GUIU, 2006, p. 155, tradução nossa).²⁶

Este trabalho teve continuidade com o Simpósio Científico organizado em 2007 em Bordeaux e intitulado “Como a música chega ao território?”. O projeto visava expandir a abordagem cultural da Geografia, os novos sistemas regionais de avaliação de políticas culturais, capazes de relatar dinâmica espacial na escala das novas entidades territoriais estabelecidas pela expressão musical (RAIBAUD, 2009, p. 02).

Nesse ponto os autores franceses abordam o estudo da música enquanto objeto de análise do espaço que tem a capacidade, ou mesmo a flexibilidade de propor uma interpretação livre, sem o condicionamento dos mapas, a restrição espacial das fronteiras ou a rigidez que contém as imagens. A expressão musical permitiria ao geógrafo, a possibilidade de observação de relações e significados

²⁶ Afin de proposer des éléments de réponse et de fédérer les travaux universitaires, une journée d'étude a été organisée le 8 juin 2006 par le laboratoire « Espace, Nature et Culture », Dominique Crozat, Louis Dupont, Claire Guiu, Joël Pailhé et Jean-René Trochet à l'Université Paris IV-Sorbonne. Quatorze intervenants et une cinquantaine de participants de diverses disciplines ont échangé sur leurs recherches associant espace, territoire et musique (GUIU, 2006, p. 155).

estabelecidos em escalas diversas, campos de aproximações e vínculos também diversos, mas com grandes afinidades e completudes.

Ao interpretar a atividade musical produzida no espaço a partir da criação artística, podemos observar que esta apresenta o contingente de percepção e interpretação do artista (músico / poeta) da cultura coletiva e de seus significados espaciais, podendo eventualmente alterá-la, sendo a expressão musical parte expressiva da esfera ideológica.

A música, enquanto linguagem tem alguma autonomia? Esta é a pergunta feita pelo artista criativo: se ele é o portador de uma cultura coletiva e de seus significados socioespaciais, também pode transformá-los. Sob esta perspectiva, podemos considerar que a música faz parte da esfera ideacional (Godelier, 1992), aquela em que o homem tem a capacidade de construir a materialidade do mundo circundante com ideias e, portanto, por extensão e no que nos diz respeito, com uma linguagem e objetos musicais. Na escala de um grupo, de um povo, de uma nação, pode se tornar uma metalinguagem concentrada em enunciados, emoções coletivas e sensoriais (RAIBAUD, 2009, p. 03, tradução nossa).²⁷

Para complementar a presente análise sobre a produção científica francesa em relação à interface Geografia e Música, é importante citar alguns trabalhos que demonstram uma variedade de abordagens e a pluralidade dos estudos nessa interface.

Xavier Leroux considerou as manifestações da música e da dança como um dos elementos definidores da região de Lille, Dunkerque. Olivier Goré em seguida, mostrou em que medida as práticas localizadas da região de Festnoz na Bretanha, se apresentam tanto como um indicador da territorialização das práticas socioculturais locais como um elemento performático de uma identidade bretã internacionalizada, ou seja, que se expande para além de seus domínios territoriais originais (GUIU, 2006, p. 156).

Em um registro próximo à uma escala regional, Olivier Goré mostra como a música bretã deslocou da esfera cultural para a esfera política. Corresponde

²⁷ La musique, en tant que langage, peut elle avoir une certaine autonomie ? C'est la question que nous pose l'artiste créateur : s'il est porteur d'une culture collective et de ses significations sociospatiales, il peut aussi les transformer. On peut considérer sous cet angle que la musique fait partie de la sphère idéelle (Godelier, 1992), celle dans laquelle l'homme a la capacité de construire la matérialité du monde qui l'entoure avec des idées et donc, par extension et pour ce qui nous concerne, avec un langage et des objets musicaux. A l'échelle d'un groupe, d'un peuple, d'une nation, elle peut devenir un métalangage concentrant sur des énoncés sensoriels les émotions collectives (RAIBAUD, 2009, p. 03).

aos compromissos territoriais que tornou esta evolução possível e as valorizações estéticas, econômicas e territoriais decorrentes. A comparação entre esses dois exemplos merece um longo comentário: em um caso a cooptação e a valorização simbólica de uma cultura marginal, no outro o deslocamento de uma cultura popular amplamente compartilhada para uma política cultural consensual; em um caso a estetização de um território discriminado, no outro a disseminação de uma identidade para uma região global, às vezes ao preço do desaparecimento de suas peculiaridades locais (RAIBAUD, 2009, p. 06, tradução nossa).²⁸

Finalmente, Patrick Rérat apresentou o estudo de uma análise semiótica de uma capa de disco, sobre a dinâmica da apropriação nacional do *hip-hop* na Mongólia. Sobre este assunto, Schehrazed Ouahabi enfatizou a semelhança entre o caso apresentado e os processos de adoção e adaptação local de gêneros musicais globalizados (*rap* e *rai*) pela juventude argelina. Estes trabalhos expõem uma reflexão sobre os processos patrimoniais e as tensões entre a fixidez e a mobilidade, entre local e global, em três escalas diferentes (país, região e estado).

Esta reflexão foi aprofundada adiante sobre o papel da Música na criação de territórios singulares, efêmeros e até virtuais. O surgimento de cenas locais relacionadas às manifestações musicais / comportamentais (*punk* e *metal* em particular), estruturadas por uma rede de atores e de sociabilidades, determina territórios musicais à margem das representações regionais e da visibilidade político-midiática. Essas práticas fazem parte dos dois lugares do desempenho musical e em redes de difusão informais e cibernéticas (GUIU, 2006, p. 157).

Encerramos essa seção, chamando a atenção para a síntese que Raibaud (2008) faz dos trabalhos mais contemporâneos na França, e que revelam uma característica bem marcante daquele contexto. Para o autor se pode constatar que as noções de território e espaço aparecem em todos os autores citados anteriormente como elementos importantes para compreender a permanência ou emergência das formas musicais, identificar os lugares e as fronteiras que os separam, interrogar as representações que formam os imaginários territoriais, projetar no espaço processos de mestiçagem ou hibridação. Seu denominador

²⁸ Dans un registre proche et à une échelle régionale, Olivier Goré montre comment la musique bretonne a glissé de la sphère culturelle vers la sphère politique. Il met en correspondance les compromis territoriaux qui ont rendu cette évolution possible et les évolutions esthétiques, économiques et territoriales qui en découlent. La comparaison entre ces deux exemples mériterait un long commentaire : dans un cas la cooptation et la valorisation symbolique d'une culture de marge, dans l'autre le glissement d'une culture populaire largement partagée vers une politique culturelle consensuelle ; dans un cas l'esthétisation d'un territoire discriminé, dans l'autre l'étalement d'une identité à une région entière, au prix parfois de la disparition de ses particularités locales (RAIBAUD, 2009, p. 06).

comum, diz o autor, é considerar a Música como um construto cognitivo que permite apreender um fenômeno espacial.

Dessa forma, verifica-se que muito embora o interesse da Geografia francesa pela Música seja recente, os trabalhos contemporâneos e eventos mostram-se frutíferos e têm no território, em suas diversas abordagens, a sua principal categoria de análise geográfica.

Adiante voltaremos nossa abordagem para a produção de pesquisas em Geografia e Música realizada nos ambientes das Américas Central e Latina, considerada, como veremos, a partir de expressões populares, alicerçadas na tradição cultural e, ao mesmo tempo, carregadas de intervenções e de marcas deixadas pelos processos de colonização e tendo como atributos mais expressivos as suas diversidades culturais.

2.5- A interface Geografia e Música na América Latina: a experiência cubana do *Buena Vista Social Club*

A produção científica sobre a relação entre a Geografia e a Música na América Latina inicialmente se apresenta pouco expressiva se comparada com a produção já mencionada pelas experiências europeia e norte-americana.

Com exceção do Brasil, poucos trabalhos foram difundidos sobre as experiências musicais relativas às comunidades desse ambiente.

Existe uma predominância de abordagens sobre as manifestações folclóricas que se utilizam da pesquisa sobre as expressões musicais produzidas no campo das manifestações e que se caracterizam como parte integrante do campo ritual dessas expressões. Neste sentido, o teor dessas pesquisas, muitas vezes, se volta para discursos da análise das identidades territoriais, próprios do conteúdo tradicional das manifestações de caráter folclóricas.

As pesquisas que iremos analisar expõem estudos culturais críticos das relações político-culturais observando, como elementos mais característicos, as formas de expressão que a música retrata sobre, por exemplo, os processos de

colonização dos povos, assim como as formas de resistência e valorização das culturas e afirmação de seus elementos mais marcantes.

A produção científica recente vinculada à interface Geografia e Música aborda, em grande parte, as análises dos processos de difusão da Música, alicerçada nas noções de mundialização da cultura e da globalização. O texto produzido por John Finn "*Contesting culture: a case study of commodification in Cuban music*", publicado no ano de 2008, descreve a importância que Música de Cuba alcançou nas últimas décadas em decorrência do interesse despertado por suas expressões culturais, especialmente a música, em outros ambientes, fazendo com que esta expressão se tornasse objeto de pesquisas, buscando compreender e dimensionar as formas de disseminação da música cubana e seus ritmos.

O estudo de John Finn descreve este interesse partindo da análise de que esta expressão cultural é, na realidade, um estudo característico da Geografia da Música. Ou seja, a expressão estético cultural iria possibilitar a compreensão dos processos experimentados no território cubano, especialmente na cidade de Havana.

Este estudo baseia-se em múltiplos métodos de pesquisa e trabalho de campo desenvolvido em Havana, Cuba, durante o verão de 2005, e na sequência, um total acumulado de mais de catorze meses estudando e conduzindo o trabalho de campo em Cuba entre 2002 e 2005. Compõe-se de três horas de entrevistas detalhadas com o músico cubano Juan de Marcos, tornou-se fundamental neste estudo de caso. A observação participante com Marcos sobre os ensaios e aspectos sociais abordados nas músicas, fornece dados adicionais para situar este caso e estudar a cena musical global em Cuba. A análise textual de encartes de discos, compactos, anúncios, revisões, e a própria música fornece informações contextuais que acrescentam significativamente o que não foi possível apreender através da observação participante. Fontes secundárias de dados, como jornais, artigos, obituários de músicos e entrevistas transcritas de encontros com Marcos e outras figuras centrais da cena musical cubana (por exemplo, Arcos 1997, 1998, 2000; O'Keefe 2005; Shorter 2005) fornecem maior profundidade e detalhes (FINN, 2008, p. 194, tradução nossa).²⁹

²⁹ This study is based on multiple research methods and extended fieldwork in Havana, Cuba, during the summer of 2005, and following a cumulative total of more than fourteen months studying and conducting fieldwork in Cuba between 2002 and 2005. A threehour in-depth interview with Cuban musician Juan de Marcos is central to this case study. Participant observation with de Marcos in rehearsals and social settings provides additional data to situate this case study in the global music scene in Cuba. Textual analysis of compact disc liner notes, advertisements, reviews, and the music itself provide contextual information that might not arise through participant observation. Secondary data sources such as newspaper articles, musicians' obituaries, and interview transcripts from encounters with de Marcos and other central figures in the Cuban music scene (e.g. Arcos 1997, 1998, 2000; O'Keefe 2005; Shorter 2005) provide further depth and detail (FINN, 2008, p. 194).

Neste artigo o autor examina o duplo papel da Música como uma expressão cultural e ao mesmo tempo uma mercadoria altamente rentável para o mercado internacional. Apresenta, também, um estudo de caso com músico cubano Juan de Marcos, um dos fundadores do grupo musical *Buena Vista Social Club*, explorando a maneira como esta noção dialética se desenrola num contexto internacional entre a indústria da música, em grande parte localizada no ocidente, e os produtores de música do Terceiro Mundo.

Enquanto a música produzida por Marcos estava sendo amplamente apropriada pela indústria musical internacional, ele teve considerável sucesso nacional e internacional, dando-lhe o potencial para assumir um papel ativo, negociando o lugar da música cubana globalmente (FINN, 2008, p. 192).

Metodologicamente similar ao estudo de Kong (1996) de um único estudo de caso do artista de Singapura, Dick Lee, o caso de Juan de Marcos se apresenta, também como um estudo crítico e expõe a discussão mais ampla sobre a expressão da música local e sua projeção em um contexto global.

O teor crítico do estudo em questão pode ser observado na relação estabelecida tanto pelo músico, buscando orientar simultaneamente vários destinos geográficos à música cubana e em diferentes escalas, ao mesmo tempo em que procura reforçar e preservar a originalidade e a autenticidade da música produzida pelo Grupo *Buena Vista Social Club*, como representante, em domínios estranhos, da tradição musical de Cuba.

Os aspectos relevantes desse estudo são muitos, mas em proximidade com o que buscamos orientar nessa pesquisa, podemos relacionar a difusão da expressão estético-cultural, a Música, não meramente pelas *trocas culturais*, como mencionado nas análises sobre as origens da relação entre a Geografia e a Música, mas acrescida de todos os contingentes que se apresentam atualmente pelos processos de globalização e mundialização das culturas.

Figura 05 - Capa do disco *Buena Vista Social Club*. Gravadora World Circuit, Nonesuch Records, Warner Music. Produzido por Ry Cooder, 1997. Recebeu os prêmios: Billboard Latin Music Award for Tropical Albums, Artist of the Year, Duo or Group, Prêmio Echo de Melhor Artista.



No caso específico da difusão cultural do movimento estético *Clube da Esquina*, podemos estabelecer algumas proximidades ao estudo desenvolvido por Finn, porém, se reportarmos meramente ao aspecto mercadológico os resultados ou as formas de percepção se extinguem.

Finn descreve e analisa as formas de submissão e sorte que as relações impõem aos artistas, próprias do universo capitalista.

Para Juan de Marcos, este projeto seria uma celebração da música tradicional cubana. Mas para o Nick Gold, o executivo da indústria musical britânica que necessita de um lançamento (sucesso) cubano, isso foi algo diferente. Em vez de caracterizar uma celebração da identidade cultural, era uma oportunidade de expandir a produção para novas áreas, extrair novos sons e comercializar um novo sabor musical do "mundo". Neste encontro de músico e executivo da indústria, o terreno contestado entre música como propriedade cultural de seu criador e como o interesse comercial do capitalista torna-se evidente (FINN, 2008, p. 192, tradução nossa).³⁰

Segundo FINN, 2008, a indústria cultural se esforça para descrever o setor da economia que lida no mercado de formas simbólicas. Scott (2001, p. 12) descreve uma forma simbólica como um bem ou serviço que tem "algum significado emocional ou intelectual (ou seja, estético ou semiótico)". Mais tarde, ele mostra que esta definição, aparentemente simples, é muito mais complexa quando aplicada a itens específicos como música e filme que têm muito mais valor estético do que utilitário o que ilustra a dificuldade em tentar separar objetivamente valor utilitário do valor estético (GIBSON & KONG, 2005).

De acordo com Bourdieu, artistas reais, como escritores, pintores, poetas e, no meu caso, músicos, em grande parte julgam o sucesso com base não em dinheiro, mas sim na lógica interna desse sub-campo. Isso é feito por um "grau de consagração específica (literária ou artística e se refere a uma espécie de prestígio), ou seja, o grau de reconhecimento concedido por aqueles que não reconhecem outro critério de legitimidade do que o reconhecimento por aqueles que eles reconhecem" (Bourdieu, 1993, pp. 38-39, ênfase do autor). Por outro lado, a concorrência orientada economicamente no sub-campo é ocupado por editores, diretores de galeria, e neste caso executivos de gravadoras. Aqui, o sucesso é medido

³⁰ To Juan de Marcos, this project would be a celebration of traditional Cuban music. But to Nick Gold, the British music industry executive in need of a Cuban release, this was something different. Instead of a celebration of cultural identity, it was an opportunity to move production to new areas, extract new sounds, and market a new flavor of "world" music. In this meeting of musician and music industry executive, the contested terrain between music as the cultural property of its creator and as the business interest of the capitalist becomes evident (FINN, 2008, p. 192).

de acordo com uma lógica de lucro, como vendas, assistência e outras recompensas econômicas (Bourdieu, 1993). É neste segundo sub-campo que as expressões culturais são transformadas em mercadorias (FINN, 2008, p. 193, tradução nossa).³¹

A abordagem feita pelo trabalho de John Finn sobre a música cubana, em particular o Grupo *Buena Vista Social Club*, que apresentamos como uma possibilidade de aprofundar a compreensão da relação Geografia e Música, na contemporaneidade e no ambiente classificado como *Terceiro Mundo*, mostra claramente como a indústria cultural tem buscado observar e controlar as expressões culturais no mundo. Porém, o autor demonstra no decorrer dessa exposição que existe uma ruptura com o modelo esquematizado de Pierre Bourdieu. Ele relata que o interesse artístico não pode ser separado do interesse econômico. Ao mesmo tempo, porém, ele afirma a noção de que o controle econômico da arte deve vir de fora, não dentro do campo artístico.

Jean Pierre Warnier, (2002), no seu texto “*A mundialização da cultura*”, expressa muito bem essas duas dimensões: todas as questões colocadas pela globalização dos mercados culturais são relativas ao estabelecimento no espaço entre as culturas e a indústria, entre as comunidades locais e o global, entre a relação com o passado e a inovação industrial. Essas questões se agrupam em dois debates diferentes. A primeira se refere ao destino dos inumeráveis aspectos tradicionais das culturas (chamadas “étnicas”) que estariam vulneráveis no mercado mundial de bens culturais. O segundo é um debate interno que se desenvolve dentro das sociedades industriais (WARNIER, 2002, pp. 23-24, tradução nossa).³²

Este debate situa, em grande parte, a concepção da noção de *World music* como um fenômeno musical e, ao mesmo tempo, aplicável a todos os produtos

³¹ According to Bourdieu, actual artists, such as writers, painters, poets, and in my case, musicians, largely judge success based not on money, but rather on the internal logic of that sub-field. This is made up by a “degree of specific consecration (literary or artistic prestige), i.e. the degree of recognition accorded by those who recognize no other criterion of legitimacy than recognition by those whom they recognize” (Bourdieu 1993, pp. 38–39, original emphasis). On the other hand, the competing economically-oriented sub-field is populated by publishers, gallery directors, and in this case record executives. Here, success is gauged according to a logic of profit, such as sales, attendance, and other economic rewards (Bourdieu 1993). It is in this second sub-field cultural expressions are transformed into economic commodities (FINN, 2008, p. 193).

³² Jean Pierre Warnier expresa muy bien estas bidimensionalidad: todas las cuestiones que plantea la mundialización de los mercados de la cultura se inscriben en el espacio que se ha abierto entre las culturas y la industria, entre lo local y lo global, entre la relación con el pasado y la innovación industrial. Estas cuestiones se agrupan en dos debates distintos. El primero es el del destino de las innumerables culturas de la tradición (las culturas llamadas “étnicas”) atrapadas en las turbulencias del mercado mundial de los bienes culturales. El segundo es un debate interno que desarrolla dentro las sociedades industriales (WARNIER, 2002, pp. 23-24)

culturais, independentemente de provirem de países membros dos chamados Primeiro Mundo, Terceiro Mundo ou Países Emergentes. A adaptação dos produtos culturais e seu funcionamento dentro deste cenário reflete a saúde de suas culturas de origem e seu posicionamento no mundo (MUNS, 2010, p. 03).

Nesse sentido, segundo MUNS, 2010, podemos posicionar num mesmo cenário a evolução da música *raï*³³ na França através da comunidade franco-argelina, a evolução do *hip hop* no Senegal, a evolução do chamado "*som mestiço*" de Barcelona, etc. Mas sempre levando em conta suas peculiaridades, geradas pelo contexto histórico e seus respectivos condicionantes, endógenos e exógenos (MUNS, 2010, p. 03).

A transformação contínua de significados e significantes no campo das análises culturais, ampliada pela alta taxa de transmissão cultural atual, nos leva a pensar que a *world music* não é um fenômeno passageiro, já tem mais de trinta anos de vida.

A música produzida pelo *Clube da Esquina*, em particular algumas produções de Milton Nascimento, foram classificadas como *world music*, ou seja, uma criação musical que conservou e afirmou sua identidade cultural, suas raízes e, de certa forma, ofereceu ao mundo a possibilidade de usufruir de uma experiência sonora, conceitual única, a um preço que a indústria cultural impôs.

Isso não quer dizer que a concepção musical, o processo criativo, marca fundamental dos trabalhos realizados pelos músicos do *Clube da Esquina*, tenha sofrido algum tipo de imposição mercadológica / comercial para que pudesse atingir um público maior ou coisa do gênero.

Por fim, a experiência relatada por John Finn sobre a música cubana do grupo *Buena Vista Social Clube* nos ajuda a compreender a relação entre Geografia e Música na sua complexidade. Demonstra que o processo de criação artística, a liberdade de expressão são qualidades próprias das expressões culturais que devem ser observadas, porém esta criação pode, também, estar vinculada a uma vertente comercial, o que atualmente parece inevitável.

³³ Raï (em árabe: "opinião") é um gênero musical Argelino que tem sua origem no início do século XX nos arredores de Orán. Tem semelhança com outros gêneros como o "*mawa*" em que o cantor se dirige ao seu maestro. Este gênero mescla o uso de instrumentos tradicionais, sintetizadores, bateria eletrônica e baixo, adaptando assim ao gosto atual das melodias tradicionais (Nota do autor).

O estudo de Finn também estabelece novas possibilidades de análise dos processos de difusão das expressões culturais no mundo, suas conexões, seus fluxos e as diversas maneiras de assimilação e recepção das mesmas.

Adiante iremos reportar aos estudos produzidos no Brasil sobre a interface Geografia e Música que compreende grande diversidade de temas, mas que se assentam nas expressões de caráter popular e se aproximam das análises postuladas pelos autores mencionados anteriormente, especialmente George Carney e Lily Kong, acerca da identidade, regionalização, as formas de estabelecimento da expressão musical original e sua disseminação.

2.6- Estudos de Geografia e Música no Brasil: a música popular como abordagem

Os estudos relativos à interface Geografia e Música no Brasil, ao contrário dos estudos realizados pelas Geografias europeia e norte-americana, observaram de forma mais abrangente as expressões musicais de caráter popular. Este fato é decorrente, entre outros aspectos, da inexpressiva veiculação da música erudita no panorama cultural da sociedade brasileira no que se refere à possibilidade de apreensão deste estilo musical de maneira popular e, dada a sua procedência relacionada às elites econômicas, despertou pouco interesse nos estudos de caráter social pelo viés geográfico.

Embora seja inviável, a partir do que foi levantado até este ponto, realizar um mapeamento sistemático das linhas dos estudos em Geografia e Música num contexto mundial, por considerar extremamente amplo o volume de trabalhos existentes, no Brasil o interesse geográfico pela Música, em seu conjunto, apresenta grande diversidade de abordagens, constituindo-se de estudos que tem tido repercussões importantes para o aspecto plural da Geografia.

Segundo PANITZ, 2010, p. 72, podemos visualizar um campo de abordagem humanista que se articula em torno das representações das *paisagens* e do *lugar* e a compreensão dos significados destas representações através da Música. Nessa abordagem a letra da canção é uma fonte da representação; ou seja, assim como os geógrafos humanistas franceses e anglo-saxões se debruçaram nas obras literárias,

entende-se a canção como um dado primário. Isso não impediu, é bom lembrar, que os geógrafos desta abordagem realizassem os devidos nexos com a produção do espaço em termos mais gerais, sobretudo relacionados com a cidade.

Outro campo de abordagem social e cultural mais amplo compreende a letra, a produção da música e seu contexto social, cultural e ambiental, que permite compreender tanto a identidade espacial, como os espaços de referência identitária. Nesta abordagem, encontramos o compositor como um intérprete da condição dos espaços que ele percebe e representa, pois o estudo das suas representações tem muito a ver com os processos sociais e culturais que constroem sua identidade.

Uma perspectiva mais social utiliza-se da Música para compreender as dinâmicas e os usos do território. Nesta abordagem, não importam tanto as representações, as canções, mas os conteúdos espaciais envolvidos no processo de produção do espaço e o uso do território que a música engendra. Desta forma, foca-se no consumo e na produção da Música, tomando-a como uma atividade econômica e social passível de ser analisada em sua instância espacial. Sua característica mais clara é o estudo dos circuitos espaciais da economia que a música produz.

Outro campo importante tem relação com o uso da Música como ferramenta de reflexão é a construção de conceitos em sala de aula. Valoriza-se, desta forma, as representações do espaço, as formas geográficas, as paisagens, os lugares, e as dinâmicas sociais, para ajudar o estudante a compreender a Geografia em termos amplos. Esta dimensão educacional da disciplina revela ser, também, uma atribuição importante dos estudos culturais, pois estende suas análises para a percepção e formação dos alunos em relação à sua dimensão identitária a partir da compreensão do sentido das relações sociais.

Os estudos sobre as Redes Geográficas, muito difundidos no mundo tem destaque nas pesquisas do professor Roberto Lobato Corrêa. Sobre as redes geográficas CORRÊA, 2011, relaciona as diversas possibilidades de análise dos processos de difusão espacial nas mais diversas modalidades de interpretação.

Nas análises relativas ao processo de difusão espacial do *Clube da Esquina* as Dimensões Básicas das Redes Geográficas mencionadas por Corrêa deverão subsidiar as argumentações que se referem à caracterização da *Dimensão Espacial* buscando aplicar os princípios descritos para compreendermos as dinâmicas espaciais construídas pelo movimento.

Sendo assim, a diversidade de interesses apresentada pela Geografia brasileira, e a indiscutível riqueza musical do país, fazem deste campo de estudo um lugar fecundo para explorar o espaço geográfico em suas mais diversas abordagens e já tem oferecido, sem dúvidas, novos olhares para as relações entre espaço e cultura.

A seguir demonstramos estas diversas modalidades de análise das Redes Geográficas:

QUADRO 3 - Quadro demonstrativo das Dimensões Básicas das Redes Geográficas.		
DIMENSÕES BÁSICAS DAS REDES GEOGRÁFICAS		
DIMENSÃO ORGANIZACIONAL		
01	AGENTES SOCIAIS	Estado, empresas, instituições e grupos sociais;
02	A ORIGEM	planejada ou espontânea;
03	A NATUREZA DOS FLUXOS	mercadorias, pessoas, informações;
04	A FUNÇÃO	realização, suporte;
05	A FINALIDADE	dominação, acumulação, solidariedade;
06	A EXISTÊNCIA	real, virtual;
07	A CONSTRUÇÃO	material, imaterial;
08	A FORMALIZAÇÃO	formal, informal;
09	A ORGANICIDADE	hierárquica e complementaridade.
A DIMENSÃO TEMPORAL		
01	A DURAÇÃO	longa, curta;
02	A VELOCIDADE DOS FLUXOS	lenta, instantânea;
03	A FREQUÊNCIA	permanente, periódica, ocasional.
A DIMENSÃO ESPACIAL		
01	A ESCALA	local, regional, nacional, global;
02	A FORMA ESPACIAL	solar, dendrítica, circuito, barreira;
03	AS CONEXÕES	interna e externa.

FONTE: Adaptado de CORRÊA, Roberto Lobato. Redes Geográficas: reflexões sobre um tema persistente. Revista Cidades, Vol. 9, Nº. Grupo de Estudos Urbanos, 2011, p. 205. Elaborado por Cláudio Soares Barros.

Os estudos das redes geográficas se apresentam como um ponto importante da pesquisa no que se refere ao estabelecimento de uma rede informacional sobre a difusão espacial do *Clube da Esquina* visando à compreensão da dimensão desse processo bem como da possibilidade de representação do mesmo com a finalidade de demonstrar o legado construído pelo movimento. O aprofundamento das reflexões posicionadas pela pesquisa possibilitou pensar como deve ser estruturada

essa rede estabelecida a partir da disseminação da expressão cultural, de natureza subjetiva e orgânica. Ainda, pensar como os atores processaram as conexões que instituímos como elementos fundamentais da identidade do movimento e como se deu as assimilações desse conteúdo por elementos caracterizados enquanto afinidades, identificações, reproduções e disseminações.

No contexto atual, o movimento de configuração da sociedade aponta para a formação de redes constituídas por vários tipos de organizações que delineiam as relações de informação entre os pares. Acredita-se que a confluência entre saberes diversos, impulsionando o compartilhamento da informação ocorre por meio do diálogo produzido entre os integrantes da rede. A sociedade, antes concebida em termos de estratos e níveis, ou distinguindo-se segundo identidades étnicas ou nacionais, agora é pensada com a metáfora de rede (CANCLINI, 2005, p. 92).

Percebemos assim que o elemento descrito como difusão espacial se refere à essa confluência de saberes operada pelo compartilhamento de informações, no caso a música, e que estabelece, dessa forma, o diálogo entre os integrantes do processo. Estaríamos, por assim dizer, no nível da assimilação por afinidade, por identificação e, adiante, pelo processo da disseminação... da difusão espacial.

Como elemento de síntese de parte expressiva das pesquisas realizadas na interface Geografia e Música, considerando o Banco de Teses e Dissertações da CAPES e a produção científica de artigos publicados em revistas e provenientes de comunicações, iremos apresentar o contingente de trabalhos, suas origens e os tipos de abordagens propostas pelos autores. Há de se considerar a diversidade de abordagens, a riqueza de temáticas, e as possibilidades que estas pesquisas viriam a projetar no campo de estudos científicos.

QUADRO 4 – TRABALHOS CIENTÍFICOS SOBRE A INTERFACE GEOGRAFIA E MÚSICA

ANO	AUTOR	TÍTULO	TIPO	LOCAL	ORIENTADOR	ABORDAGEM / CONCEITO
1991	João Baptista Ferreira de Mello	O Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira 1928 / 1991: uma introdução à Geografia Humanística.	D	UFRJ	Roberto Lobato Corrêa	Geografia Humanista; espaço-vivido; lugar.

2001	Glauco Vieira Fernandes	A territorialidade sertaneja no cancionário de Luiz Gonzaga	D	UECE	Luiz Cruz Lima	Geografia Cultural; território; identidade territorial.
2001	Nelson da Nóbrega Fernandes	Festa, Cultura Popular e Identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro	T	UFRJ	Iná Elias de Castro	Geografia Cultural; identidade nacional e territorial; festa.
2002	Nilo Américo Rodrigues	Do território dos Sentidos ocupados à sintonia com o entorno – um canto para a música na Geografia	D	USP	Maria Adélia Aparecida de Souza	Geografia social; território usado.
2006	Cláudia Regina Vial Ribeiro	Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos.	T	PUC-MG	Oswaldo Bueno Amorim Filho	Geografia Humanista; Geografia Pós-moderna; Lugar.
2006	Denilson Araújo de Oliveira	Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidades a partir da cultura Hip Hop	D	UFF	Jorge Luiz Barbosa	Geografia social; território; globalização; identidade.
2008	Alexandro Francisco Camargo	Festa Rave: uma abordagem da Geografia psicológica na identificação de territórios autônomos	D	UFMT	Marinete Covezzi	Geografia Psicológica; Geografia Social; Território e subjetividade
2009	Alessandro Dozena	As territorialidades do samba na cidade de São Paulo.	T	USP	Francisco Capuano Scarlato	Geografia Cultural; Territorialidades; Identidade.
2009	Eduardo Schiavone Cardoso	A metrópole na linha do baixo: Itamar Assumpção e a Geografia da cidade de São Paulo	A	UERJ		Geografia Cultural; Geografia Urbana; território; identidade.
2010	Lucas Manassi Panitz	Por uma Geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina	D	UFRGS	Álvaro Luiz Heidrich	Geografia Cultural; Território; representação do espaço; identidade.
2011	Bruno Picchi	De homens e de caranguejos aos caranguejos com cérebros: a região cultural do movimento Manguebit e o Recife contemporâneo	D	UNESP Rio Claro	Paulo Roberto Teixeira de Godoy	Geografia Cultural; região; território; identidades espaciais.
2014	Sheila Cristina P. Taburo Rumi	Geografia e música: leituras geográficas da construção da identidade brasileira através da música	D	PUC-SP	Douglas Santos	Geografia Cultural; Identidades espaciais; Território.
2016	Alessandro	Geografia e Música: diálogos	L	EDUFR		Geografia Cultural; Geografia Humanista; território;

	Dozena			N		identidades espaciais.
LEGENDA: A- Artigo / D- Dissertação / T- Tese / L- Livro						

FONTE: Adaptado de PANITZ, L. M. Por uma Geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina. Porto Alegre: UFRG, 2010, p. 69.

Podemos perceber que o quadro apresentado acima revela a diversidade de abordagens realizadas no Brasil, no campo acadêmico, acerca da interface Geografia e Música e apresenta uma relevante produção mesmo se comparada com as produções europeia e norte americana.

Compreendemos, também, como as metodologias podem ser aplicadas a partir das análises feitas anteriormente, tanto em relação às temáticas apresentadas, quanto às conotações que os estudos reportam. As leituras dos ambientes a partir da produção musical e das relações estabelecidas nos diversos contextos como consequência, demonstram os exercícios de reflexões sobre os métodos de percepção da Geografia.

Apesar da diversidade de trabalhos apresentada, não encontramos nenhuma pesquisa voltada para o tema do movimento cultural *Clube da Esquina*, especificamente procedente da análise geográfica, como mencionado anteriormente. O contingente de pesquisas que se debruçaram sobre o tema do *Clube da Esquina* provém das ciências humanas, porém, grande parte se concentra nos domínios históricos, sociológicos, literários, semióticos e jornalísticos.

A seguir iremos apresentar o levantamento de pesquisas sobre o movimento estético cultural *Clube da Esquina* sobre as mais diversas abordagens e que, a partir deste ponto deverão nortear o teor das análises tendo como foco principal a relação Geografia e Música e suas diversas formas de compreender os mecanismos de difusão e mobilidade das culturas aplicadas neste recorte temático.

Neste sentido o levantamento produzido busca estabelecer as bases para a análise e interpretação do movimento *Clube da Esquina* e o seu processo de difusão considerando as metodologias expostas anteriormente, aplicáveis ao teor desse estudo.

QUADRO 5 – LEVANTAMENTO DE PESQUISAS REALIZADAS SOBRE O MOVIMENTO *CLUBE DA ESQUINA*.

ANO	AUTOR	TÍTULO	TIPO	LOCAL	ORIENTADOR	ORIGEM /CONCEITO
1996	Márcio Borges	Os sonhos Não envelhecem - Histórias do clube da esquina	L	Geração Editorial		
1998	Francisco Carlos Soares Fernandes Vieira	Pelas esquinas dos anos 70 - Utopia e poesia no Clube da Esquina	D	Dissertação de mestrado em poética Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.	Dr. Frederico Augusto I. De Góes.	Universidade Federal do Rio de Janeiro Faculdade de Letras – julho de 1998
2000	Luiz Henrique Assis Garcia	Coisas que ficaram muito tempo por dizer - O Clube da Esquina como formação cultural	D	UFMG	Regina Helena Alves da Silva	Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2003	Carlos Alberto Silva da Silva	A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento	D	Curso de Pós-Graduação em Literatura – Teoria Literária Universidade Federal de Santa Catarina	Tereza Virginia de Almeida	Centro de Comunicação e Expressão Curso de Pós-Graduação em Literatura
2005	Thais dos Guimarães Alvim Nunes	A sonoridade específica do Clube da Esquina	D	Unicamp – Instituto de Artes		Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP
2006	Luiz Henrique Assis Garcia	Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)	T	UFMG	Regina Helena Alves da Silva	Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2007	Sheyla Castro Diniz Adalberto Paranhos	História e historiografia da Música Popular Brasileira: Ponte Rio-Minas – a Bossa Nova nas Geraes	A	UFU		Programa Institucional De Bolsas de Universidade Federal de Uberlândia - Bolsista Pibic/ Cnpq/ UFU
2007	Cleber Sberni Junior	O álbum na indústria fonográfica: Contracultura e o Clube da Esquina em 1972	D	Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita filho” Faculdade de história, direito e serviço social	Tânia da Costa Garcia	Dissertação apresentada à Faculdade de História, Direito e Serviço Social, da Universidade Estadual Paulista - Franca
2007	Adalberto Paranhos	Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes	A		<i>ArtCultura</i> : Revista de História, Cultura e Arte. Association for the Study of Popular Music).	Doutor em História Social pela PUC-SP. Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.
2009	Elisângela Sales	A Bahia inventada: uma discussão acerca do poder da		Anpuh – XXV		Aluna do Mestrado em História Regional

	Encarnação	Literatura e d'outras artes em forjar identidades.	A	Simpósio Nacional de História – Fortaleza – CE		e Local da Universidade do Estado da Bahia
2009	Thais Lima Nicodemo	Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta	D	Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Unicamp	Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos	
2009	Edison Minami	Milton Nascimento e o diálogo interreligioso na Missa dos Quilombos	A	Revista Conhecimento & Diversidade, Niterói, n.1, p.110–122 jan./jun. 2009	Programa de História Social do DH-FFLCH-USP	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil)
2010	Ada Dias Pinto Vitenti	Uma certa musicalidade nas Esquinas de Minas (1960 – 1970)	D	UnB Brasília Departamento de História	Vanessa M. Brasil	Programa de História Social Linha de Pesquisa Sociedades, Instituições e Poder.
2010	Bruno Viveiros Martins	Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina	A	Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG		Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010
2010	Rafael Senra Coelho	Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da esquina	D	Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei	Magda Velloso Fernandes de Tolentino	Área de concentração: teoria literária e crítica da Cultura Linha de pesquisa: literatura e memória cultural
2011	Alberto Carlos de Souza	Os lugares de memória nas obras fonográficas "Minas" e "Geraes" de Milton Nascimento	A	Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo		Doctorando em Ciência de la Educación de la Universidad Nacional Rosario (UNR-Argentina)
2011	Alberto Carlos de Souza	Clube da Esquina: um movimento cultural	A	Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e da Comunicação. vol XIII, nº 01, Ene. – Abr. 2011.		Doutorando em Humanidades pela Universidad Nacional de Rosario- Argentina.
2011	Gustavo César Silva Belan	A onda mineira: a Bossa Nova nas Geraes	A	Universidade Federal de Uberlândia. – UFU		Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia.
2012	Sheyla Castro Diniz	"Nuvem Cigana"- A trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB	D	Universidade Estadual de Campinas -	Marcelo Siqueira Ridenti	Instituto de Filosofía e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em sociologia
2012	Sheyla Castro Diniz	Clube da Esquina: disputas por legitimidade no campo artístico da Música Popular Brasileira	A	Anais eletrônicos do XI Congresso da BRASA (Brazilian Studies Association). Champaign Urbana (Illinois, EUA), 6 a 8 de setembro de 2012		Comunicação oral Grupo de Trabalhos "Brazilian Popular Music", durante o XI Congresso da BRASA.
2012	Alberto Carlos de Souza	Mil' tons: uma identidade cultural musical	A	Revista Ecos vol. 13, Ano IX, nº 02 (2012)		
2012	Clara Cyrino	"De tudo se faz canção": sobre as escolhas temáticas	D	PUC-RJ		Programa de Pós-Graduação em

	Lugão Silva	na música do Clube da Esquina			Valter Sinder	Ciências Sociais da PUC-Rio.
2012	Débora de Viveiros Pereira Carla Ferretti Santiago	Movimentos de Contracultura em Belo Horizonte	A	Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMinas	Revista História e Cultura, Franca-SP, v.1, n.1, p.21-40, 2012	
2014	Mateus de Andrade Pacheco	Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil	T	Universidade de Brasília - UnB	Eleonora Zicari Costa de Brito	Instituto de Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em História
2014	Beatriz Schmidt Campos	As Minas Gerais nas canções e na voz de Milton Nascimento		Mestranda em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília.		
2014	Cauhana Tafarelo de Oliveira	O Clube da Esquina no contexto ditatorial	A	Universidade Tecnológica Federal do Paraná.	Aurora: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v.6, n.18, p. 61-76, out.2013-jan.2014	Mestranda em Tecnologia na linha de pesquisa de Mediações e Culturas
2014	Rafael José de Menezes Bastos	Para uma antropologia histórica da Música Popular Brasileira	A	UFSC		
2015	Vinicius Moreira Corilow	Vera cruz: entre a instabilidade, a ambiguidade e a náusea nas versões de Milton Nascimento e Wayne Shorter	Com	Universidade Estadual de Campinas		Comunicação oral – Congresso da ANPPOM.
2016	Luiz Henrique Assis Garcia Julianne Paranhos Viana	O Museu Clube da Esquina e os lugares da cidade: breve reflexão sobre ações museológicas no espaço urbano	A	Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio MAST – vol.9, nº 1, 2016.		Escola de Ciência da Informação da UFMG Coordenador do Membro do Centro de Convergência de Novas Mídias, grupos de pesquisa da UFMG.
2016	Maria Tereza R. Arruda Campos	Toninho Horta - harmonia compartilhada	L		Imprensa Oficial Coleção Aplauso Música	
2017	Sheyla Castro Diniz	Desbundados & marginais: Mpb e contracultura nos "anos de chumbo" (1969-1974)	T	UNESP – Campinas	Marcelo Siqueira Ridenti.	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas
2017	Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques	A poesia musical do Clube da Esquina				Suplemento Literário Belo Horizonte: novembro, 2017. Edição Especial. Secretaria de Estado da Cultura MG
2017	Idelber Avelar	De Milton ao metal: política e música em Minas	A	Revista ArtCultura – UFU – vol 19, nº 35.		
LEGENDA: A- Artigo / D- Dissertação / T- Tese / L- Livro / Com – Comunicação						

A diversidade de trabalhos apresentada, e incorrendo o risco de omitir outros tantos que, por ventura, não conseguimos acessar, mostra como o tema do *Clube da Esquina* tem despertado grande interesse acadêmico. As associações feitas a outros campos de expressão, a contextualização da produção musical, os ambientes e cenários descritos, as formas de perceber e interpretar o movimento traduzem sua importância e demonstram a relevância do presente estudo.

Longe de pretender comparar o universo das produções o presente estudo se situa como um acréscimo aos demais e propõe que possamos pensar e visualizar o processo de difusão do movimento *Clube da Esquina* como uma manifestação expressiva e determinante para a cultura brasileira.

CAPÍTULO 3 - A GÊNESE DO MOVIMENTO *CLUBE DA ESQUINA*: O LUGAR, O CENÁRIO, AS VIVÊNCIAS ENQUANTO *PAISAGEM CULTURAL*

“Nos anos setenta, um grupo de mineiros se afirmou no cenário da música popular brasileira com profundas consequências para a sua história, tanto no âmbito doméstico quanto no internacional. Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que muito bem acabado) de uma síntese possível.”³⁴

Caetano Veloso inicia o prefácio do livro de Márcio Borges *“Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina”*³⁵, sintetizando o que viria a ser o movimento estético cultural *Clube da Esquina* para a Música Popular Brasileira – MPB – e, de forma mais ampla, para uma gama de admiradores, entre músicos e fãs, em escala planetária. A projeção que ganhou o movimento ao longo de quase cinco décadas foi muito expressiva, mas quase nunca alardeada, tendo a informalidade e o despojamento como características marcantes do movimento.

O amadurecimento, mencionado por Caetano Veloso se refere ao fato de que o *Clube da Esquina* teve uma origem involuntária. Não teve como a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo*, propósitos previamente estabelecidos em manifestos, que de antemão os classificava como movimentos culturais reconhecidos.

Esta origem espontânea do movimento *Clube da Esquina* se caracteriza pela relação de amizade entre diversas pessoas, ambientada na Belo Horizonte no início da década de 1960. É perceptível, que mesmo nos primeiros anos dessa convivência, e sustentada, principalmente, pelos relatos de Márcio Borges, toda convivência tenha sido congregada em torno da figura de Milton Nascimento, o Bituca, como as pessoas próximas se referem a ele até hoje. Este círculo de amizade, a cada ano mais extenso incluiu um número expressivo de pessoas entre músicos, poetas, artistas, e contou com a participação de Márcio Borges, Wagner

³⁴ VELOSO, Caetano. Prefácio. In: BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 6ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2010, p. 17.

³⁵ Em 1996 o letrista Márcio Borges, o primeiro e um dos mais assíduos parceiros de Milton Nascimento, publicou uma obra memorialística a respeito da gênese e da atuação do Clube da Esquina em meio ao contexto da ditadura civil-militar brasileira. O livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina* – que, segundo a perspectiva do próprio autor, se trata de um “romance de geração” – acabou se tornando uma fonte basilar e indispensável aos amantes e pesquisadores do grupo, contribuindo também para os interessados na vasta produção cultural do país situada naquele período. Tal iniciativa de Márcio Borges possivelmente foi responsável por impulsionar a curiosidade de uma série de estudiosos que, por volta de 1998, iniciaram suas investigações sobre o Clube da Esquina (DINIZ, 2012, p. 04).

Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Flávio Venturini, Tavinho Moura, Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Novelli, Luiz Alves, Tavito, Nivaldo Ornelas, Robertinho Silva, Carlos da Silva Assunção Filho (Cafi), entre outros, dando origem às parcerias e à produção musical coletiva.

O ambiente da cidade descrito adiante como ponto de convergência dos integrantes do *Clube da Esquina* compõe de certa forma, a cartografia musical da cidade de Belo Horizonte. Seus vínculos com outras expressões (o cinema, a *Bossa Nova*, a *Contracultura*), nos permitiu interpretar o cenário urbano como mecanismo propício à gestação de manifestações estéticas. A dinâmica urbana, ao longo da segunda metade do século, especialmente entre os anos de 1960 e 1970, possibilitou a assimilação de influências externas, permitiu-se contaminar por outras expressões estéticas que, adiante, comporiam a singular e complexa linguagem musical do *Clube da Esquina*.

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 (GARCIA, 2007, p. 03).

O fato de ter sua origem na cidade de Belo Horizonte, fora do eixo Rio – São Paulo, centro de produção mais expressivo da música popular, para onde confluía todo o interesse da indústria fonográfica e onde se estabeleceu parte significativa da produção cultural do país, a princípio poderia parecer um elemento desfavorável ao estabelecimento do movimento *Clube da Esquina*. Mas, ao contrário, podemos relacionar este fato a uma afirmação, adiante, da identidade do movimento e da compreensão de que, sendo “estrangeiro” em relação ao circuito musical, desenvolveu sua música com essa singularidade e autenticidade que, ainda hoje, se afirma.

Belo Horizonte, como capital do estado de Minas Gerais, tinha agido como pólo atrativo e oferecido o espaço social para que o grupo se amalgamasse. Entretanto, a concentração do aparato da indústria cultural no eixo Rio – São Paulo forçava os músicos ao deslocamento. A força deste eixo era tal (e ainda é, afinal), que dificilmente eventos ou produtores culturais podiam escapar dele. Apenas após a metade da década de 70 um processo de

regionalização e descentralização econômica e cultural ganhou alguma expressão: “(...)na medida da cada vez maior importância das outras capitais(...)da sua cada vez maior importância lá no contexto industrial(...)também se vai conhecendo melhor a música desses lugares” (ANHANGUERA, 1978, p.125).

O *Clube da Esquina* pode ser considerado como uma expressão cultural do patrimônio histórico brasileiro de reconhecida importância e influência no mundo musical. Podemos dizer que o movimento alcançou, ao longo de cinco décadas, este reconhecimento qualitativo de público e de crítica, se estabelecendo no cenário musical como uma das expressões mais autênticas e, de certa forma, ainda inclassificável, revelando, assim, sua singularidade e universalidade.

Compreendemos que o reconhecimento alcançado pelo movimento cultural *Clube da Esquina*, o alcance da sua validade estética, tem expressiva dimensão, principalmente nos circuitos musicais alternativos ligados ao Jazz e à crítica musical especializada. Quantificar essa amplitude se revela uma atribuição difícil e, talvez, improdutiva. Da mesma forma não conseguiríamos projetar o contingente de pessoas “associadas” ao *Clube da Esquina* desde sua origem, bem como enumerar a diversidade de influências e contágios experimentados.

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. (...) 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 (GARCIA, 2007, p. 03).

As abordagens construídas ao longo do presente estudo são voltadas para a análise e interpretação das ações impressas nos ambientes, seja na cidade de Belo Horizonte, seja nas menções subjetivas dos lugares, como o aspecto mais determinante para nos aproximarmos da compreensão da identidade do movimento, assim como de sua extensão alcançada.

Observamos que o movimento estético cultural *Clube da Esquina* possui uma grande unidade, um elemento de suas características que marcou profundamente seu perfil. O que pode ser entendido como unidade se refere aos elementos

presentes nas canções, passíveis de serem identificados em grande parte das construções musicais, sejam relacionados à melodia, sejam às construções poéticas. As formas de se referir aos lugares, a Minas Gerais, às amizades, à religiosidade, à cultura popular e a projeção que se fez na busca de um sentido de universalidade musical, tornaram propriedades substantivas do movimento, acenando sua identidade e sua singularidade.

A unidade musical e poética do *Clube da Esquina* tem como repercussão um profundo sentido de coletividade e uma produção musical que escapa a rotulações de estilos e padrões, e grande parte dessa produção musical se deu a partir de percepções individuais que, colocadas na mesa, dispostas ao grupo, revelaram sua face coletiva, seja nos arranjos, na execução dos instrumentos, seja na forma compartilhada da construção musical. Essa característica da coletividade é, talvez, sua marca mais presente e nasce, justamente, da proximidade compartilhada de seus integrantes.

Figura 06 – Parte interna (miolo) do Disco *Clube da Esquina 2* – de 1978, Milton Nascimento, expõe a *Coletividade* do movimento. Esta coletividade já havia sido experimentada no Disco *Clube da Esquina 1* de 1972 e se traduz numa marca estabelecida do movimento.



A tarefa de afirmar esta universalidade da expressão musical do *Clube da Esquina* se baseou metodologicamente na coleta de dados e na busca de fontes que

pudessem demonstrar os caminhos traçados pela música nos mais diversos campos de experimentação, seja pela indústria fonográfica, seja pela crítica especializada, seja pela adoção do estilo ou do conjunto de elementos que caracterizaram a unidade da música produzida pelo *Clube da Esquina* e, como consequência, por um número significativo de músicos e adeptos em grande parte do mundo.

Situar o contingente de integrantes e seus vínculos com a produção musical seria, como já dissemos, um trabalho improdutivo, sendo que estas noções vão se apresentando ao longo dos anos e estabelecendo os domínios e extensões alcançadas, tanto no campo das personagens, nos ambientes descritos das construções sociais do movimento, como nas aproximações percebidas das expressões musicais.

A história da gênese do *Clube da Esquina* se dá na cidade de Belo Horizonte e este vínculo com a cidade e seus ambientes é descrito de forma intensa por seus cronistas.³⁶ A menção de *lugares* da cidade quase sempre é acompanhada de uma descrição que carrega um sentido de afetividade com estes e revela a intensidade do vínculo de seus integrantes com a paisagem. Este sentido, caro à ciência geográfica, permitiu compreender e fundamentar a identidade do movimento a partir da designação do termo *Clube da Esquina*. A *esquina* incorporou o contingente das vivências e das experiências e revelou, ao mundo, seu significado.

Enquanto expressão cultural, objeto de pesquisa, a música revela uma percepção subjetiva da sua dinâmica. Demonstramos aqui a possibilidade de análise e interpretação de sua expansão para além dos domínios de Minas Gerais, seu berço e, desta forma percebemos a efemeridade das fronteiras e as lonjuras alcançadas pela dimensão estética.

Ao mesmo tempo em que nos preocupamos com a afirmação do movimento estético-cultural *Clube da Esquina*, buscando estabelecer uma identidade para este a partir dos elementos mencionados como entes reconhecidos de sua formulação musical e comportamental, compreendemos que sua expansão se apresenta como argumento fundamental para efetivar seu reconhecimento e afirmação.

³⁶ Cronistas se referem aos autores de trabalhos que tratam do movimento estético cultural *Clube da Esquina* e esta relação com os ambientes da cidade de Belo Horizonte como uma marca, uma identidade do movimento. Esta noção de vínculo afetivo com a cidade se estende para Minas Gerais com grande propriedade, como descrevemos adiante, e trouxe para o estudo uma análise geográfica fundamental à ciência social: a noção de *paisagem cultural*. (Nota do autor).

Adiante descrevemos a origem do movimento *Clube da Esquina*, seus vínculos com a cidade de Belo Horizonte, suas raízes culturais, sua projeção para além das montanhas de Minas.

3.1 - O *Clube da Esquina* enquanto fenômeno estético cultural e sua afirmação como movimento

O poeta Ferreira Gullar em seu ensaio *Barroco: olhar e vertigem*³⁷ realiza uma análise sobre o estabelecimento do estilo Barroco na Europa entre os séculos XVII e XVIII, entre os anos de 1600 a 1750 e, quase que concomitantemente, se estende para a costa brasileira com a construção de exemplares arquitetônicos similares aos de Portugal. A interiorização do Brasil, decorrente especialmente da descoberta do ouro, ocasionou, posteriormente, a migração do estilo Barroco para as regiões auríferas dando origem às vilas do ouro e às obras marcantes e referenciais da arte barroca mineira.

Para relacionar a importância do Barroco, ou mesmo instituí-lo enquanto movimento que para os brasileiros e, particularmente, os mineiros, tem grande significado cultural, pois estende seus preceitos e valores estéticos ao comportamento, aos hábitos e aos costumes, Ferreira Gullar demonstra que, em sua origem, em substituição ao estilo clássico renascentista, o Barroco se deu de maneira alheia à percepção coletiva.

O Barroco surge no século XVII sem ninguém saber, surge sem ser chamado de Barroco. Mas é só no século XVIII, (...) quando a maior parte do Barroco já tinha acontecido, é que se começa a conceituá-lo, quer dizer, a reconhecê-lo como um estilo, mas a conceituá-lo de maneira depreciativa. (...) Para alguns críticos e historiadores da arte o extremo do ridículo e do absurdo, (...) para outros “uma coisa desorganizada, a irregularidade, o exibicionismo, o não saber fazer, o mau gosto”. Ele era sinônimo de tudo que se considerava antiartístico, que não era estético. E é no século XIX que de fato se dá uma valorização do Barroco, que ele é resgatado como uma expressão estética válida e como um fenômeno estético de alta significação, porque até aí ele não tinha esse valor... (GULLAR, 1988, p. 219).

³⁷ GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 219.

O tardio reconhecimento estético do estilo Barroco no mundo, no Brasil e, especialmente, em Minas Gerais nos reporta à gênese do *Clube da Esquina* enquanto movimento estético mineiro que ganhou, ao longo de mais de cinco décadas repercussão mundial e reconhecimento expressivo de público e de crítica.

Da mesma forma que a estética barroca, o *Clube da Esquina* não foi reconhecido enquanto movimento cultural na sua origem, bem como seus integrantes não se articularam enquanto grupo cultural ou se organizaram em torno de um manifesto propondo um rol de intenções nobres e revolucionárias. Sua origem é involuntária, seu agrupamento provém dos círculos de amizade entre seus integrantes, passíveis de serem nomeados e situados no mapa da cidade de Belo Horizonte.

As similitudes entre a estética barroca e o *Clube da Esquina* se aprofundariam adiante com as representações do universo Barroco nas obras dos músicos e de seus poetas, na sonoridade e na teatralidade.

“A música, o teatro e as danças de grupos foram introduzidos nas Minas Gerais, no início do povoamento dos arraiais bandeirantes, pelos ciganos nômades, oriundos de Andaluzia e judeus proscritos de Portugal e Espanha, a mando da inquisição. Costumavam realizar espetáculos de cunho religioso, cívico ou profano, nos tablados armados em frente às igrejas, a luz das fogueiras e dos archotes. Apresentavam óperas, entremezes, comédias, bailados e concertos musicais. Sob a égide do barroco, esses precursores exerceram importante papel catalizador e de divulgação da música e da arte dramática, aliada a coreografia. Prestaram, assim, relevantes contribuições estéticas à formação cultural da gente mineira, constituindo, o germe de um movimento artístico que caracterizaria o conceito e o espírito peculiares da mineiridade” (MORAIS, 1975, p. 7).

No prefácio do livro “*A música da cidade: cartografia musical de Belo Horizonte*” de Leonardo José Magalhães Gomes, o poeta³⁸ / letrista Chico Amaral descreve as raízes e a proximidade do *Clube da Esquina* com o universo Barroco,

³⁸ A velha discussão sobre a equivalência entre poesia e letra de música, nunca devidamente resolvida, reside nos sustentáculos das duas formas de construção verbal: uma para ser lida no papel, ainda que possa ser declamada; a outra para ser cantada, embora possa ser lida como texto. No Brasil, um país periférico, escravagista, iletrado e desigual, durante o século XX, a poesia escrita provavelmente tenha sido a arte mais representativa do país até meados do período, quando foi suplantada pela música popular, nesse sentido, leia-se, a canção brasileira. No longo, complexo e rico processo de ascensão da música popular ao panteão das representações artísticas nacionais, a letra de música foi se tornando cada vez mais um território de experimentação, em que se projetavam reflexos do cotidiano urbano e rural, narrativas, crônicas, metalinguagens, referências da literatura, do cinema, da publicidade, tensões políticas, concretismo poético, parnasianismo, romantismo, arcadismo, enfim, toda uma gama quase ilimitada de temáticas e procedimentos próprios e advindos da literatura, da poesia, e de vertentes variadas da própria canção brasileira. (CASTRO, Pablo. Borges, Brant e Bastos: o triunvirato do Clube da Esquina. Suplemento Literário. Secretaria de Estado da Cultura. Edição Especial. A Poesia do Clube da Esquina. Belo Horizonte, novembro / 2017, p. 07).

com as tradições populares mineiras e as transformações que a cidade exigiu quando da sua *modernidade*:

É o percurso de uma musicalidade no tempo. (...) No caldeirão de influências e raízes está a música colonial, com uma tradição apurada, laica e religiosa, vinda da precoce civilização urbana dos séculos do ouro e do diamante. Estão também as diversas formas folclóricas, danças, modas de viola e da sanfona, batuques, folguedos, modinhas, congados, marujadas. E quando a cidade substitui o arraial, as novas influências urbanas se colocam: bandas de música, orquestras sinfônicas, orquestras de dança, música para cinema, música de rádio (AMARAL in GOMES, 2011, p. 07).

As tradições culturais populares são influências muito presentes na música produzida pelo *Clube da Esquina*. Estas manifestações populares foram partilhadas por seus integrantes ao longo das suas formações culturais e são também determinantes, por terem como cenário o ambiente de Minas Gerais, pois a origem dessas expressões culturais se estabeleceu em Minas ao longo do processo significativo da colonização portuguesa. Nivaldo Ornelas relata como este processo cultural foi vivenciado nos ambientes da cidade de Belo Horizonte.

No meu caso próprio, meu e dos outros, a gente tinha uma cultura forte de evidenciar as folias de reis, o congado, música religiosa. Você sabe que Minas Gerais, Belo Horizonte, tinha várias missões religiosas que vieram da Europa? Tinha missão holandesa... Tinha o colégio Santo Agostinho, ali era uma missão espanhola. (...) Isso era muito forte, a música religiosa mineira influenciou profundamente a música do Tavinho Moura, do Milton, a minha. Então, a identidade mineira, da música popular, começou a formar a partir daí, eu acho. Porque até então era música folclórica, estas manifestações são músicas folclóricas. Música popular mesmo começou a formar a partir daí. E a do Milton como o seu principal articulador (ORNELAS, *apud* SENRA, 2009).³⁹

Todas estas influências culturais viriam a compor o universo identitário do *Clube da Esquina* como referências comuns e compartilhadas ao longo do seu processo de afirmação. Os elementos componentes da cultura popular são perceptíveis na música do *Clube da Esquina* e reconhecidamente oriundos dos processos culturais de afirmação da identidade cultural brasileira, seja nos elementos da miscigenação dos povos, seja no sincretismo religioso e na dinâmica decorrente dessa afirmação: os batuques, as danças, as celebrações, a ritualística católica adaptada às demandas sociais desde a escravidão nas minas, que

³⁹ ORNELAS, Nivaldo. Entrevista feita por Rafael Senra com o músico Nivaldo Ornelas no Festival Conexão Vivo. Gravada em 15 de março de 2009.

possibilitou, por exemplo, a inserção de santos negros nos altares das igrejas barrocas de Minas Gerais.

Roberto Moura, em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, aponta diferenças entre os negros escravizados que foram para a Bahia e os que vieram para Minas. Segundo ele, os negros que foram para a Bahia eram, na maior parte das vezes, de etnia iorubá, normalmente negros islamizados, alfabetizados e muito organizados em suas lutas. Mantiveram seus traços de origem de maneira mais intacta que os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem, mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência. É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candomblés e vilões (VILELA, 2010, p. 22).

Estes aspectos da tradição cultural de Minas Gerais assimilados pela música do *Clube da Esquina* podem ser percebidos também no ensaio "*Em torno do Clube da Esquina*", publicado no livro *Coração Americano*, de Bernardo da Mata Machado onde o autor identifica alguns elementos ancestrais responsáveis (direta ou indiretamente) pela *mineiridade* contida no trabalho musical do grupo.

Qual teria sido o elemento catalisador que gerou a síntese musical obtida pelo Clube da Esquina? Isso ainda é mistério. É possível que um fio invisível o ligue às corporações profissionais de músicos, mulatos em sua maioria, que no século XVIII eram contratados pelas irmandades religiosas ou pelas Câmaras Municipais, para compor e tocar nas muitas festas civis e religiosas que animavam as cidades mineradoras. A partir de 1770, com o esgotamento do ouro, a riqueza de Minas Gerais transfere-se para o diamante, cuja exploração, até meados do século XIX, transforma a cidade de Diamantina em centro econômico e cultural da Província. Há documentos que relatam as dificuldades e peripécias do transporte de pianos que, nessa época, seguiam do Rio de Janeiro para Diamantina amarrados em lobos de mulas (TSCHUDI. Apud: MACHADO. In: BUENO, 2008, p.109).

O fim do ciclo do ouro marca um período historicamente considerado como decadente em Minas Gerais. Afinal, apesar do auge de pouca duração que a extração de ouro representou (25 a 30 anos), a produção oficial do estado atingiu cerca de 10 mil quilos ao ano. Entretanto, algumas correntes teóricas consideram que o dinamismo que se iniciou em Minas logo após o ciclo minerador foi considerável, e prova disso é a continuidade de importações de escravos ao longo do século XIX (PAULA, 2000, p.44).

Alguns desses aspectos peculiares da história de Minas Gerais constituíram, ao longo dos séculos, as referências marcadas da produção musical do *Clube* apreendidas pela orientação intimista que teve o perfil da educação tradicional familiar de Minas.

Percebemos que o período que precede o fim do ciclo do ouro em Minas Gerais deixa em aberto suas hipóteses sobre as influências da história do estado na música do *Clube*:

Em seguida, a economia cafeeira é responsável pela prosperidade da zona da Mata e depois da região sul do Estado, que assiste, entre 1870 e 1930, ao crescimento de uma articulada rede urbana de pequenas e médias cidades, entre elas Três Pontas. No interregno, surge Belo Horizonte, cidade planejada e construída no início da República para substituir Ouro Preto como a nova capital de Minas Gerais, inaugurada em 1897 já sob o signo da ruptura com o antigo, e exaltação do moderno. Esse fio histórico – se é que ele existe – terá se mantido intacto do século XVIII até nossos dias? Terá sido ele o responsável pela musicalidade de Milton Nascimento? Talvez sim, talvez não (MACHADO. In: BUENO, 2008, p.109).

A presença das artes em Minas Gerais no século XVIII é um destaque no panorama nacional, especificamente no que concerne a música. A então capitania de Minas Gerais registrava um número de músicos profissionais que, de acordo com Teixeira Coelho em 1780 excedia o número de músicos no conjunto do Reino (FRIEIRO, 1957). Esses músicos eram, em sua grande maioria, mulatos, como expõe o maestro são-joanense⁴⁰ José Maria Neves:

O mulatismo da música mineira deve ser também examinado. A quase inexistência de músicos brancos poderia ser explicada, em parte, pela própria posição sócio-econômica deles. O branco, mesmo sem título de bacharel, tinha sempre muitas opções profissionais. Mas no plano cultural, poderia-se esperar dele maior ação. (...) Trabalhando para entidades controladas pela elite branca, com a qual procuravam igualar-se, os mulatos buscaram aproximar-se sempre dos modelos europeus. Esta busca da cultura pela metrópole se explica também pelo desejo de afastar-se de suas origens negras, pelo pavor de olhar para trás, pela preocupação de cortar os laços com sua cultura própria. Evitando misturar-se com os seus, o mulato muitas vezes hipervalorizava o seu lado branco (NEVES, 1980, p.97).

⁴⁰ A cidade de São João Del Rei, situada no sul de Minas Gerais, teve, peculiarmente, uma continuidade histórica diferente de outras tantas cidades mineradoras onde a atividade aurífera teve uma interrupção decorrente das contradições experimentadas pelo processo de exploração do ouro e o abastecimento desses núcleos. Adiante, após o fim do ciclo do ouro, São João Del Rei se torna um polo agrícola que passa a prover de legumes, verduras e caça a própria capital da Coroa, o Rio de Janeiro. As atividades culturais ligadas essencialmente às Irmandades Religiosas têm, também, uma continuidade e, de certa forma, uma efervescência ligada à música sacra e popular (Nota do autor).

Percebe-se no trecho apresentado pelo maestro a questão do mulatismo na música produzida em Minas Gerais. O crítico e historiador J.Jota de Moraes, em um texto que tenta identificar as raízes da música de Milton Nascimento, também comenta sobre a tradição da música erudita feita pelos mulatos em Minas Gerais.

Ali, compositores mulatos, muito bem apetrechados e com perfeita compreensão do que se fazia, naquele momento, na Europa, foram capazes de edificar um sólido monumento sonoro que desapareceria com o final do ciclo da mineração. Contudo, mesmo sem influenciar a música popular, essa música altamente elaborada passou a integrar a memória coletiva, através de cerimônias e festas religiosas, da qual nunca deixou de fazer parte. Mesmo que um tanto subterrânea, esta sempre foi a herança dos músicos mineiros de todos os quilates (MORAES, 1997).

A validade estética do movimento cultural *Clube da Esquina* passaria assim pela compreensão da importância de todos estes elementos mencionados e mais, do conjunto destes na manifestação popular através da expressão musical. O ecletismo, a diversidade e a singularidade de cada influência trouxeram para a música do *Clube* sua forma de traduzir o que o estado construiu e registrou ao longo dos séculos. O que nos referimos hoje como fórmula dessa gênese do movimento pode ser traduzida como *mineiridade*.

3.2 A mineiridade como conteúdo simbólico da música do *Clube da Esquina*

A extensão do movimento na sua origem, recortada por essa ambientação descrita seria consideravelmente ampliada a partir da adoção de uma temática própria construída sob as referências culturais de Minas Gerais perfeitamente reconhecidas nas canções do *Clube da Esquina*. Minas Gerais não aparece somente como *lugar*, domínio de extensões de terras, montanhas, rios, relevos, mas como e também sob a forma de afetos, olhares, gestos, fazeres perfeitamente compreensíveis e assimiláveis. Minas passa a ser também uma sensação além dos domínios físicos.

Mesmo sendo um movimento musical contemporâneo, surgido na segunda metade do século XX, a produção do Clube da Esquina revela ao ouvinte uma essência profundamente conectada com a história de seu estado-natal, Minas Gerais. Seja pelas letras, de sentido por vezes obscuro ou velado, de

formas estranhas e distorcidas; - quase barrocas - seja pelas melodias e arranjos, que se fazem tão exóticas e peculiares quanto as letras, há algo presente nas canções que denunciam sua identidade. Assim, faz-se evidente a necessidade de identificar os traços da mineiridade de que o Clube se apropria, não só como uma referência norteadora, mas também na reconstrução de um novo paradigma na identidade mineira, que perdura até os dias de hoje (COELHO, 2010, p. 11).

O fato de reconhecermos atualmente este caráter da música do *Clube da Esquina* ligado essencialmente aos elementos identitários do estado de Minas Gerais decorre da assimilação desses ingredientes pelas vivências, pelos costumes e pelos hábitos construídos, instintivamente através das ritualísticas populares que fizeram partes da formação dessa coletividade do movimento.

Mineiridade, expressão normalmente empregada para se referir à suposta identidade do “povo mineiro”, revela-se, em última instância, como um jargão que, construído socialmente, apagaria heterogeneidades socioculturais. Essa definição, contudo, nada diz sobre como se deu a formação de tal ideia, nem esclarece como ela permanece no imaginário e nas representações de sujeitos sociais situados em momentos históricos específicos. Para Maria Arminda do Nascimento Arruda – com quem dialogo para tratar dessa questão –, a mineiridade pode ser compreendida via pensamento mítico, reverberado, sobretudo, em um memorialismo de pendor universalizante. Focando parte de suas análises na produção de escritores mineiros como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, Arruda afirma que nesses autores (mas não somente) coexiste a dimensão mais bem elaborada, no âmbito da literatura, do que seria a “mitologia da mineiridade” (cf. ARRUDA, 1990, p.130; 202). (DINIZ, 2017, p.05).

Também, a literatura produzida em Minas proveniente de autores como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Pedro Nava, Murilo Mendes, Murilo Rubião, entre outros, repercute na percepção do espaço de Minas Gerais, de sua mitologia e de seus ingredientes afetivos, descritos nas canções do *Clube da Esquina*, assimilados no imaginário popular e compõe parte expressiva das leituras e interpretações da paisagem mineira e de suas vivências.

Como todos os mitos, a mineiridade incorpora um caráter atemporal, notável, por exemplo, nas tramas de Guimarães Rosa: “em “*Grande sertão: veredas*” o sertão é o mundo. Em “A terceira margem do rio” a torrente das águas define o mundo. Em ambas, a intemporalidade da travessia” (...) O vínculo que os artistas do Clube da Esquina estabeleceram, não raras vezes, com essa literatura, o modo como eles captavam nuanças da vida cotidiana e as abordagens que teciam sobre os vários lugares e tempos alocados na memória revelam a incorporação e a difusão dessa mesma dimensão mítica. Duas canções do primeiro LP de Milton Nascimento, lançado em 1967, atestam, de antemão, esse elo: *Travessia*, com música

de Milton e letra de Fernando Brant, e *Morro velho*, com música e letra de Milton (DINIZ, 2017, p. 05).

Todas estas referências da vida cotidiana, dos modos de jeitos da vida mineira e da memória dos lugares passariam a fazer parte das temáticas das canções do *Clube da Esquina*. Não obstante esse conteúdo temático, enquanto característica e estilo do movimento, ganharia repercussões e assimilações em outros ambientes, reconhecendo que estes elementos poderiam ser compartilhados por pessoas de diversas localidades por afinidade e identificação.

A peculiaridade do texto roseano sobre as características da vida mineira e da percepção deste sobre o que se passa ao seu redor e da diversidade de identidades de Minas, constitui elemento de reconhecimento e de compartilhamento ao redor do mundo.

“Sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão de encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São pelo menos, várias Minas[...]. Reconheço, porém, a aura da montanha, e os patamares da montanha, de onde o mineiro enxerga. Porque antes de mais, o mineiro é muito espectador” (ROSA, 1967, p. 15).

Como vimos em Diniz, 2012, a ligação que alguns artistas do *Clube da Esquina* estabeleceram com essa literatura de Minas, propiciou a incorporação e a difusão dessa dimensão mítica, conforme se viu, principalmente, em “Travessia” e “Morro velho”. Percebem-se como os elementos constitutivos da memória associados aos vários lugares e espaços temporais foram apreendidos por essas canções e outras tantas que revelam a presença desse imaginário. Sobre a composição, “Morro velho” é possível situá-la, a propósito, sob a perspectiva do personagem Riobaldo, de Guimarães Rosa, para quem “o sertão deixa de ser um lugar, vira um cosmo, uma condição de espírito” (DINIZ, 2012, p. 115).

*No sertão da minha terra, fazenda é o camarada que ao chão se deu
Fez a obrigação com força, parece até que tudo aquilo ali é seu
Só poder sentar no morro e ver tudo verdinho, lindo a crescer
Orgulhoso camarada, de viola em vez de enxada(...).*

(Morro Velho – Milton Nascimento).

Sendo Milton Nascimento o referencial maior do movimento, especificamente na sua carreira podemos identificar esses traços de mineiridade e refletir sobre a importância de seu estilo interpretativo que evoca a forma de viver do mineiro, suas paisagens, sua cultura e sobre a forma de exprimir suas canções que nos revela uma voz singular, mas ao mesmo tempo, que universaliza sua cultura fazendo-nos observar que essa é uma de suas características principais como artista.

“O que me revela de fato da voz do poeta é, duplamente, uma identidade. Aquela que traz a presença em um lugar comum, onde se cruzam os olhares; aquela que resulta de uma convergência dos saberes e da evidência antiga e universal dos sentidos” (ZUMTHOR, 1997, p.265).

A conquista dessa identidade está intimamente ligada à assimilação dessas referências culturais como elementos característicos da singularidade do movimento e de sua autenticidade. Percebemos nessa música as raízes culturais, o modo de vida, os costumes que foram preservados mesmo com a sujeição às condições modernas que a metrópole passou a absorver, como relata Márcio Borges:

Eu vejo Minas na música do Milton principalmente naquela coisa do interior, de Três Pontas, no gosto característico do pessoal lá, a coisa da vida do interior mesmo, um outro ritmo, a estética religiosa, as procissões, as ruas coloridas, com flores. Santa Tereza tinha a mesma coisa, porque era quase uma cidade do interior. Mas eu era mais urbano, acelerado. Não tinha nada em Três Pontas e esse “não acontecer nada” marcou o ritmo da música do Bituca [Milton Nascimento], a cadência. O pessoal que veio do interior trouxe essa lentidão, fazer a digestão calmamente e depois dizer se gostou. Mas o Clube misturou demais as duas coisas. Eu brinco que botei um foguete de cada lado no Bituca, acelerei um pouco o processo (BORGES, *apud* SILVA, 2012, p. 45).

As canções mencionadas foram praticamente as que abririam as portas para a inserção de Milton Nascimento no cenário musical. Quando Milton concorre em 1967, no II Festival Internacional da Canção - FIC, com três músicas, “Maria minha fé” é a terceira, suas expectativas em relação a um futuro promissor na música, ainda era uma incógnita.

As referências culturais de Minas Gerais, perfeitamente reconhecidas nas canções do *Clube da Esquina*, se apresentariam como a extensão do movimento e seriam difundidas pelo mundo a partir da adoção de uma temática própria construída sob tais referências.

Mesmo sendo um movimento musical contemporâneo, surgido na segunda metade do século XX, a produção do Clube da Esquina revela ao ouvinte uma essência profundamente conectada com a história de seu estado-natal, Minas Gerais. Seja pelas letras, de sentido por vezes obscuro ou velado, de formas estranhas e distorcidas; - quase barrocas - seja pelas melodias e arranjos, que se fazem tão exóticas e peculiares quanto as letras, há algo presente nas canções que denunciam sua identidade. Assim, faz-se evidente a necessidade de identificar os traços da mineiridade de que o Clube se apropria, não só como uma referência norteadora, mas também na reconstrução de um novo paradigma na identidade mineira, que perdura até os dias de hoje (COELHO, 2010, p. 11).

Minas Gerais está tão presente na obra do *Clube da Esquina*, em todas estas dimensões descritas, que parece ter sido assimilada como aprendizado, um fazer que foi transmitido pela tradição oral, um ofício da arte que exigiu do seu aprendiz a dedicação dos sábios, a reprodução e o respeito à sua tradição.

Ao entrevistar Fernando Brant em seu livro *Palavras Musicais*, Paulo Vilara questiona o letrista sobre a canção “Aqui Ó!”, que trata de uma Minas Gerais plural, multifacetada, que convivia com “um certo jeito mineiro de ser, um viver contido nas tradições da religião, do trabalho burocrático, seguro, e do bom comportamento de quem namora(va) sob controle na varanda” (VILARA, 2006, p.61).

Para Brant, “Aqui, Ó!” é uma canção de juventude, uma brincadeira com aqueles que reclamavam de nossa terra, que se diziam cercados e impedidos pelas montanhas. “É também uma crítica ao conservadorismo” (BRANT. *Apud*: VILARA, 2006, p.61).

A letra da canção, que foi musicada por Toninho Horta, abrange diversas metáforas e significações, não somente sobre o passado de Minas Gerais, mas sobre o cotidiano dos habitantes do estado. Ainda que seja breve, “Aqui Ó!” foi uma das primeiras canções do *Clube da Esquina* cuja letra reunia elementos claros de mineiridade:

Ó Minas Gerais / um caminhão leva quem ficou / por vinte anos ou mais / eu iria a pé, ó meu amor / eu iria até, meu pai / sem um tostão / Em Minas Gerais alegria é / guardada em cofres, catadrais / na varanda encontro o meu amor / tem benção de Deus / todo aquele que trabalha no escritório / bendito é o fruto dessas Minas Gerais, Minas Gerais (HORTA, BRANT, 1969).

Melodicamente, “Aqui Ó!” retoma o vocabulário da *Bossa Nova*, influência fundamental do compositor Toninho Horta. As harmonias imprevisíveis, emprestadas do jazz, se fundem ao suingue do samba, e o resultado soa convincente e cativante.

A melodia alegre potencializa as ironias da letra, que longe de serem amargas, tentam abordar alguns aspectos característicos de Minas Gerais.

Este vínculo estreito e afirmado a esta *mineiridade* nunca se destituiu da música do *Clube da Esquina*. Fato curioso aconteceu muito depois dessa gênese e, depois de percebido, parece evidente. No disco “Minas”, gravado no ano de 1975, Rúbio, um garoto do “Coral dos Meninos” descobre certa analogia entre o nome de Milton Nascimento e Minas e, de fato, as duas dimensões se associaram definitivamente. Na dedicatória Milton explica como se deu tal fato:

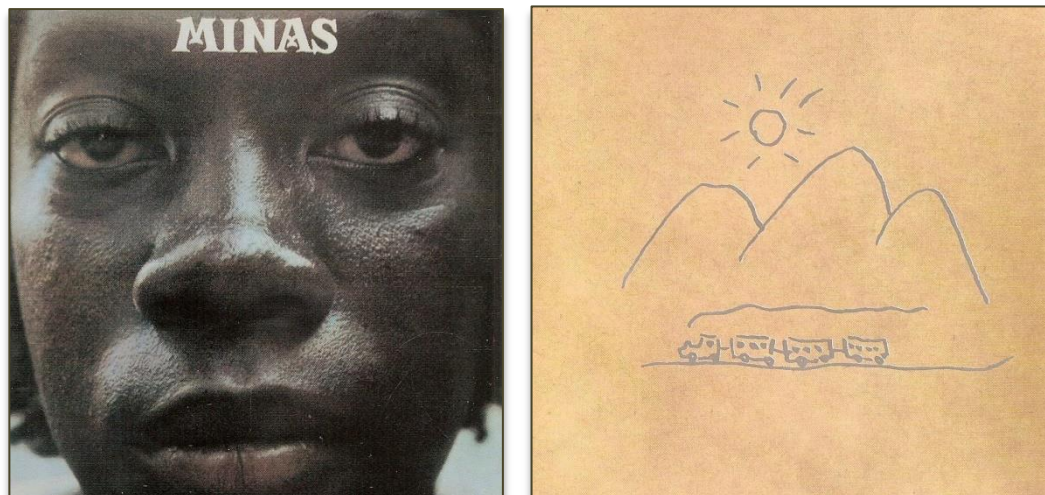
O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino do coral que juntou duas sílabas de meu nome e descobriu o título: “MiNas”.⁴¹



O vínculo com Minas Gerais se estende para a percepção da Geografia de Minas e se torna evidente nas obras que descrevem os ambientes e as vivências experimentadas nestes. O álbum “Minas” contém outra canção relacionada a esta dimensão da mineiridade e da Geografia de Minas. Milton realizou para este disco uma pequena ilustração, um desenho de traços decididos, que não comporta nenhuma espécie de dúvida ou arrependimento, que pudesse exigir de seu autor revisões e reconstruções. Milton parece ter captado nestes traços a essência geográfica de Minas, eternizada nessa imagem. Compõe-se de montanhas, o sol ao fundo e, num plano próximo, o trem – a locomotiva e três vagões em pleno trajeto, caracterizado pela fumaça de sua chaminé.

⁴¹ Disco “Minas” – Milton Nascimento. EMI-ODEON, originalmente lançado no ano de 1975, considerado pela crítica especializada como uma das obras mais emblemáticas do *Clube da Esquina*. (Nota do autor).

Figura 07 - Desenho de autoria de Milton Nascimento que compõe o encarte do disco "Minas" lançado no ano de 1975 e que traduziu de forma completa a percepção sobre Minas Gerais, seja em relação à Geografia, seja em relação aos seus aspectos culturais.



Adiante este mesmo desenho viria a compor a capa do disco posterior ao "Minas" lançado no ano de 1976: o "Geraes". O desenho, originalmente de traços azuis, ganha certa evidência estampado em prata sobre o *papel craft*.

Figura 08 - Capa do disco "Geraes" de Milton Nascimento lançado originalmente no ano de 1976 que estampa na capa o desenho de Milton Nascimento que compôs anteriormente o encarte do disco "Minas".



O álbum contém canções que reportam aos elementos descritos da relação dos compositores com a *mineiridade* e, para esta pesquisa, mencionamos a música

“Fazenda” que abre o disco. A composição de Nelson Ângelo retrata o modo de vida no interior de Minas Gerais e as relações de afetividade experimentadas nesse ambiente. Expõe, assim, esta característica marcante da *mineiridade*: a percepção do cotidiano e das vivências.

Água de beber / Bica no quintal / Sede de viver tudo / E o esquecer era tão normal / Que o tempo parava / E a meninada / Respirava o vento / Até vir a noite / E os velhos falavam coisas dessa vida / Eu era criança, hoje é você E no amanhã, nós / Água de beber / Bica no quintal / Sede de viver tudo / E o esquecer era tão normal / Que o tempo parava / Tinha sabiá, tinha laranjeira / Tinha manga-rosa / Tinha o sol da manhã / E na despedida Tios na varanda / Jipe na estrada / E o coração lá / Tios na varanda / Jipe na estrada / E o coração lá...

(Fazenda - Nelson Ângelo - Música que compõe o disco “Geraes” de Milton Nascimento – 1976, primeira faixa).

A escolha do poema *Canção Amiga* de Carlos Drummond de Andrade, um dos mais renomados poetas de Minas Gerais, para ser musicado por Milton Nascimento e fazer parte do álbum *Clube da Esquina 2* também é representativa dessas escolhas que marcam a identidade mineira na obra.

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

Canção amiga
(Carlos Drummond de Andrade e Milton Nascimento)

Todos estes aspectos descritos sobre as menções de Minas Gerais nas obras do *Clube da Esquina* revelam e caracterizam sua identidade. Demonstram que o movimento foi construído e afirmado sobre estas sólidas referências que hoje atestam a este sua singularidade, o reconhecimento de sua importância enquanto expressão cultural brasileira que, ao longo de sua história afirmou e valorizou a identidade cultural como o aspecto mais relevante do povo brasileiro e de suas particularidades.

Segundo DINIZ, 2017, p. 17, o elo inegável entre Minas Gerais e *Clube da Esquina* acabou conferindo à turma certo caráter “regional”, uma questão que

merece ser discutida. O *regionalismo*, de acordo com Raymond Williams, vincula-se a tudo aquilo que não conquistou um *status* “nacional”, implicando uma “relativa inferioridade em relação a um suposto centro, no uso dominante” (WILLIAMS, 2007, p.352).

Isso explica a recusa de alguns artistas do grupo a respeito desse tipo de apreciação.

O letrista Ronaldo Bastos, por exemplo, que não é mineiro, mas fluminense de Niterói, chega a concordar com o adjetivo “mineiro” quando se fala sobre o *Clube da Esquina*, não obstante ele prefira e defenda a ideia de “amplidão planetária” para se referir às parcerias, à música e à poesia de sua turma:

Quando se fala sobre essa “coisa mineira”, eu acho que é um elogio e eu me sinto mineiro nesse sentido. Mas eu vejo o Clube da Esquina como uma coisa muito mais universal, não só do ponto de vista que englobava muitas outras pessoas, não só as pessoas conhecidas, mas outras pessoas que fizeram parte desse Clube, como também o sentimento da música e da poesia que tinha uma amplidão planetária (BASTOS, In: HOLLANDA; JABOR, 2004, p. 25).

Dessa forma, toda a diversidade de elementos que trouxe para a música do *Clube da Esquina* as características de Minas Gerais, enquanto *mineiridade*, ao longo do tempo foram assimiladas e, de certa forma, adaptadas a uma série de influências que, não só o contexto cultural impunha, mas que permitiram ampliar consideravelmente seu repertório.

A coletividade do *Clube*, contagiada pela inovação que o contexto exigia e, motivada pela necessidade de se questionar os discursos oficiais como mentalidade emergente da época, veio assim propiciar novas escolhas do *Clube da Esquina* no campo estético.

Entre “andar a deriva” e “viajar”, o Clube da Esquina optou pelo traçado de uma rota perigosa, questionadora, mas compartilhada por muitas pessoas, e que se mostrou resistente à críticas e intempéries políticas. A consistência de seu projeto estético mostra que havia uma rota traçada rumo a mineiridade. Longe de ser definitiva - anseio este que talvez seja incabível a uma identidade efetiva, acabou por se mostrar como uma travessia sólida e instigante (COELHO, 2010, p. 90).

Enquanto marca identitária do movimento e reconhecidamente uma de suas mais essenciais características, a *mineiridade*, afinal, singularizou o que as músicas de *Clube* construíram do espaço de vivências e do seu ambiente. Curiosamente

estes elementos, mesmo sendo particulares de Minas, seriam partilhados em outros tantos domínios movidos por sensações como *topofilia* e por valores que pudessem ser reconhecidos em quaisquer partes do mundo.

Percebemos que grande parte das construções identitárias do *Clube da Esquina* foi assimilada ao longo do seu processo de afirmação, em particular os primeiros elementos que puderam revelar à música que viria a ser produzida, e se refere, por exemplo à proximidade de Milton Nascimento e Wagner Tiso à *Bossa Nova*. Este vínculo, mesmo longe do eixo Rio-São Paulo, teve grande impacto na gênese e formação do movimento que assimilou o que a metrópole de Belo Horizonte já produzia do universo *Bossa-novista*.

Adiante iremos descrever particularidades desta proximidade do *Clube da Esquina* com a *Bossa Nova*.

3.3 A proximidade como a *Bossa Nova*

A afirmação do *Clube da Esquina* enquanto movimento estético cultural seria gradativa e, de certa forma, construída ao longo de décadas de forma espontânea. Esse amadurecimento, mencionado anteriormente por Caetano Veloso se refere ao à sua origem involuntária. O fato de não ter propósitos previamente estabelecidos em manifestos como os movimentos da *Bossa Nova* e do *Tropicalismo*, fez do *Clube da Esquina* uma manifestação estética periférica, que se desenvolveu com seus mecanismos próprios sob a feição da amizade e da criação coletiva.

A história da MPB foi sempre escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários. Isso, se, por um lado, articula o fenômeno musical a outras artes e o supõe sob diferentes ângulos trazendo um novo recorte ao se olhar para diferentes aspectos que compõem esse fenômeno musical, por outro, deixa à deriva a questão estritamente musical. Acharmos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do *Clube da Esquina* como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada. Dessa forma, procuramos um juízo crítico ou simplesmente tentamos restabelecer justiça por meio de outras leituras e interpretações da música (VILELA, 2010, p.18).

A origem do movimento na cidade de Belo Horizonte, fora do eixo Rio – São Paulo, que desde aquele contexto se apresentava como o circuito mais expressivo de produção da música popular, para onde confluía todo o interesse da indústria fonográfica e onde se estabeleceu parte significativa da produção cultural do país, a princípio poderia parecer um elemento desfavorável ao estabelecimento do movimento *Clube da Esquina*. Mas, ao contrário, podemos relacionar este fato a uma afirmação, adiante, da identidade do movimento e da compreensão de que, sendo “estrangeiro” em relação ao circuito musical, desenvolveu sua música com essa singularidade e autenticidade que, ainda hoje, se afirma.

Porém, o caminho para a projeção musical, ainda tímida e ligada à figura de Milton Nascimento, inevitavelmente passaria por incursões ao Rio de Janeiro e São Paulo e, ao que se refere a uma espécie de enquadramento musical previsível, aproximar-se da musicalidade *bossa-novista*.

A *Bossa Nova* já era uma grande referência musical nacional no fim dos anos de 1950, especialmente com a projeção alcançada por João Gilberto a partir da gravação do álbum *Chega de Saudade* produzido por Antônio Carlos Jobim, ao qual atribuímos, hoje, o marco histórico do movimento. Sendo assim, já era também uma referência musical na cidade de Belo Horizonte, cosmopolita, como compreendemos ao longo do estudo, seus sentidos abertos às novas expressões culturais.

Essa revolução estética firmou-se com base em vários elementos contemplados pela narrativa musical da Bossa Nova, que, tendo como seu marco maior o álbum *Chega de saudade*, conseguiu, segundo Marcos Napolitano (2007, p. 69) “sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição”, especialmente por sua conexão com o samba. Uma de suas significativas novidades era o não reconhecimento da supremacia de um determinado parâmetro musical sobre os demais. Se na música popular brasileira que lhe antecedeu, concedia-se uma ênfase proeminente à performance do cantor em detrimento de outros elementos da peça musical, a Bossa Nova enveredou por caminhos distintos, se tomarmos como referência sua manifestação personificada acima de tudo em João Gilberto e Tom Jobim (...) (BELAN, 2008, p. 04).

A influência musical da *Bossa Nova* no início dos anos de 1960, principalmente no circuito Rio-São Paulo, era evidente por se tratar do ambiente onde se localizava, também, as mais destacadas emissoras de televisão, já caracterizadas, nesta época, como veículos de comunicação de massa e, portanto, alvos de interesse de artistas que buscavam alguma inserção no mercado fonográfico, por exemplo. Além disso, os grandes festivais, passaportes para o

sucesso (na visão de muitos artistas) eram eventos de grande porte promovidos pelas emissoras televisivas. Dessa forma a capital Belo Horizonte teria, por assim dizer, uma dependência cultural deste circuito e, também, por já manifestar, nesse momento, algum vínculo expressivo com a natureza musical *bossa-novista*.

Pouco se fala que a canção “Chega de saudade”, parceria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – gravada por João Gilberto em 10 de julho de 1958 em um 78 rpm que lhe rendeu o contrato para o já citado LP de mesmo nome – estourou primeiramente nas frequências das rádios paulistanas. Aliás, além de São Paulo, a Bossa Nova ainda contou com outros lugares de consumo e de produção. E é aí que entra em cena Minas Gerais, mais especificamente a capital Belo Horizonte, que, ao contrário do que frequentemente se imagina, foi um desses lócus de irradiação bossa-novista. Tal afirmação comprova-se, sobretudo, por intermédio das obras de Pacífico Mascarenhas e de Roberto Guimarães, dois bossa-novistas mineiros que mais se sobressaíram à época. No meio acadêmico brasileiro, o primeiro trabalho que pôs em destaque Belo Horizonte como centro produtor e consumidor de Bossa Nova foi o de PARANHOS, Adalberto. *Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes*. Este trabalho se integra ao projeto de pesquisa coordenado por PARANHOS, Adalberto de Paula. *Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes*, desenvolvido com auxílio do CNPq e da Fapemig desde 2011 (BELAN, 2008, p. 04).

Por se configurar como um dos polos mais expressivos de irradiação da *Bossa Nova* para além do circuito Rio-São Paulo, Belo Horizonte viria a produzir sua própria música *bossa-novista*. As experiências mencionadas sobre o vínculo inicial de Milton Nascimento e Wagner Tiso com a *Bossa Nova* estão ligadas ao grupo musical *Sambacana*, liderado pelo compositor/radialista Pacífico Mascarenhas.

Todo mundo ia aos shows dos outros, então foi uma época das mais bonitas. Tem um compositor lá em Belo Horizonte que se chama Pacífico Mascarenhas, e ele compõe até hoje muita bossa nova. Ele nos viu, eu e Wagner, achou um barato e resolveu fazer um disco, Sambacana. Aí foi a primeira vez que eu pisei naquele estúdio da Odeon. Quando eu voltei para Belo Horizonte passou um tempo. Aí mudei para São Paulo porque eu fui chamado para participar do Berimbau de Ouro, que era um festival que tinha pelo Brasil inteiro. Cada eliminatória era em um estado. Para dizer a verdade, eu quase desisti da música por causa desse festival. Eu estava acostumado com o pessoal de Belo Horizonte... (Depoimento de Milton Nascimento a Charles Gavin para o Programa “O som do vinil” do Canal Brasil, em setembro de 2017).

Em relação ao circuito cultural Rio-São Paulo, onde efetivamente desenvolvia grande parte da produção fonográfica da época, a cidade de Belo Horizonte já aparecia neste contexto como a terceira capital do Brasil e já determinava certa autonomia em relação às escolhas estéticas e à demanda de mercado, projetando,

assim, os olhares para a cidade enquanto campo de expressão e produção e, ao mesmo tempo como mercado consumidor.

Este aspecto revela como a cidade de Belo Horizonte e, conseqüentemente os integrantes do movimento *Clube da Esquina* pode, adiante, produzir sua música com essa singularidade, mesmo reconhecendo e valorizando todas as influências como a *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 bares. Isto também é perceptível no trabalho do fotógrafo Cafi para contracapas e encartes de discos como *Clube da Esquina* e *A página do relâmpago elétrico* (GARCIA, 2007, p. 07). “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.

Esta ligação inevitável e muito significativa para a experiência musical de Milton Nascimento e de Wagner Tiso com a *Bossa Nova* teve na pessoa de Pacífico Mascarenhas uma espécie de apadrinhamento musical. Como lembra Márcio Borges, um dos “sócios” do *Clube da Esquina*, Pacífico Mascarenhas, carinhosamente chamado de “o mestre”, “era amigo do pessoal da *Bossa Nova* do Rio, tinha músicas gravadas e um método prático de ensino de violão que era vendido nas bancas e livrarias. Pacífico deu muita força para Bituca, Milton Nascimento, e o incentivou na carreira musical. A primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar “Barulho de trem”, um compacto. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas” (BORGES, 2010, p. 76).

Convidado pela Odeon, em 1965, para gravar o segundo *Sambacana – Quarteto Sambacana* –, Pacífico, que havia acabado de conhecer Bituca (Milton Nascimento) e Wagner Tiso, recém-chegados de Três Pontas os levou para o Rio de Janeiro, juntamente com Marcos de Castro, compositor

e arranjador mineiro, e também Gileno, irmão de Wagner Tiso (DINIZ & PARANHOS, 2007, p.09).

Segundo DINIZ & PARANHOS, 2007, o vínculo com Pacífico Mascarenhas tornou-se um marco fundamental na carreira de Milton Nascimento: seus primeiros passos musicais o ligam à *Bossa Nova*, sem falar que ele ao contrabaixo, mais Wagner Tiso ao piano e Paulo Braga na bateria, compunham o *Berimbau Trio*, que tocava *jazz* e *Bossa Nova* nas noites belo-horizontinas em locais que viriam a compor a cartografia musical da cidade. O significado e a extensão deste vínculo são claros e a contribuição que tiveram na música produzida por Milton Nascimento e, adiante, na música do *Clube da Esquina* pode ser percebida ao longo da produção musical do movimento.

A Bossa Nova, nascida carioca, encontrou condições propícias para, mais ou menos na mesma época, frutificar em Belo Horizonte. A realidade dos músicos do Rio de Janeiro que, na década de 1950, ansiavam por leveza, naturalidade, sofisticação e sutileza na música popular foi compartilhada por jovens provenientes da capital mineira, igualmente sintonizados com as diferentes sonoridades que permeavam o meio musical, advindas, em grande parte, das incursões pelo cool jazz e pelos sambas-canções mais elaborados (DINIZ, 2010, p. 18).

Percebemos a partir das relações que se estabelecem entre os ambientes e os vínculos entre os músicos, que o caminho projetado pela música da *Bossa Nova*, peculiar e inovador, tanto que repercute mundo afora, seria responsável em parte pela composição das principais referências do *Clube da Esquina*. Os ingredientes melódicos que se fizeram presentes na música *bossa-novista*, se originando do samba e já criando conexões com o *jazz*, permite-nos perceber como o *Clube da Esquina* criaria sua universalidade musical.

A partir daí ocorreu um relativo estreitamento de contatos entre músicos das Geraes e do Rio de Janeiro, como o baiano João Gilberto, pioneiro a gravar uma composição bossa-novista do mineiro Roberto Guimarães (“Amor certinho”), a ponto de, no primeiro LP do Conjunto Sambacana, os arranjos serem assinados por Hugo Marotta e Roberto Menescal, este um dos emblemas da Bossa Nova, sem falar de outro personagem de proa no movimento, Eumir Deodato, a quem foram confiados os teclados. (...) Em meio ao prestígio adquirido por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães no cenário musical belo-horizontino, dois reforços de peso, afinados pelo diapasão bossa-novista e do jazz, se incorporaram à trupe mineira para a gravação do segundo disco do Sambacana: Milton Nascimento e Wagner Tiso, à época recém-chegados à capital do estado. Transportados para o Rio, participaram do LP *Muito pra frente*, do Quarteto Sambacana, como que a atestar a construção da ponte Rio-Minas, por onde transitaram outros

músicos expressivos do *Clube da Esquina*, com uma formação ancorada parcialmente na Bossa Nova, caso do guitarrista Toninho Horta (PARANHOS, s/d, p. 05).

Figura 09 - Toninho Horta ao lado de Pacífico Mascarenhas e o monumento em homenagem ao compositor, músico e radialista Pacífico Mascarenhas por suas contribuições à música mineira e ao Clube da Esquina.



Outra experiência de Milton Nascimento com a *Bossa Nova* provém de sua aproximação com o Maestro Luiz Eça, responsável, adiante, pela gravação de seu primeiro registro fonográfico no ano de 1968 como fruto de sua destacada participação no II Festival Internacional da Canção do ano de 1967.

Milton Nascimento e Wagner Tiso, ambos com cerca de 20 anos, partiram da pequena cidade de Três Pontas, em Minas Gerais, rumo à capital do Estado, onde encontraram uma efervescente vida política e cultural. Ali, eles puderam aprimorar seu gosto pelo jazz e pela Bossa Nova ao tocarem e se relacionarem com vários compositores e instrumentistas ligados a esses estilos. Em 1964, Milton Nascimento e Wagner Tiso, para além de terem integrado o Berimbau Trio (conjunto de jazz e Bossa Nova destinado a animar as noites da Boate Berimbau no Edifício Maleta, em Belo Horizonte), gravaram com o bossa-novista mineiro Pacífico Mascarenhas o LP *Muito pra frente* (Odeon, 1965). Aproveitando que as gravações ocorreram no Rio de Janeiro, Wagner Tiso resolveu permanecer por lá em busca de maiores oportunidades no meio musical, enquanto que Milton Nascimento continuou morando em Belo Horizonte até se mudar para São Paulo e, depois, para o Rio de Janeiro, na ocasião em que conquistou o segundo lugar com a canção “Travessia” (dele e de Fernando Brant) no II Festival Internacional da Canção (II FIC), evento organizado e exibido pela TV Record em 1967 (DINIZ, 2012, p. 01).

A *Bossa Nova* seria, de certa forma, a influência mais marcante dessa pré-história do *Clube da Esquina*, vinculada ao contexto de sua produção e do momento

de sua efusão. Do grupo de músicos mineiros do *Clube* talvez o compositor/guitarrista Toninho Horta tenha sido o que mais tenha tido influências e tenha exercido sua criação vinculada à *Bossa Nova*. Diniz, 2015, p. 231 reforça a importância de Toninho Horta para o *Clube da Esquina*, para a MPB e, sem dúvida para a música mundial.

Toninho Horta é o músico que maior formação bossa-novista exibiu em seus trabalhos atrelados ao “grupo mineiro”. No decorrer de toda sua carreira, seja cantando ou tocando violão ou guitarra, ele perseguiu e redefiniu o tratamento vocal e instrumental típico do *cool jazz* e da *Bossa Nova*. Ele conta que, nos anos 1960, enquanto Lô Borges e Beto Guedes “eram mais da geração *beatlemaníaca* [...], eu já vinha mais da área do jazz, da *Bossa Nova*”. Toninho, porém, também se converteu a certos procedimentos próprios do pop rock, conforme se nota em algumas de suas composições, como “Diana”, “Manuel audaz”, “Falso inglês” e “Durango Kid” (todas com letras de Fernando Brant). Mesmo assim, ao escutar seus discos, com destaque para o LP *Terra dos pássaros* (1980), é possível considerá-lo quase que como o “João Gilberto” do *Clube da Esquina*. Sem desmerecer a figura seminal e agregadora de Milton Nascimento, pontuo esta comparação no sentido de realçar, nas composições, arranjos e interpretações de Toninho Horta, a constante busca por coesão, coerência e equilíbrio, minúcias prezadas por aquele que, ainda hoje, é a maior lenda viva da *Bossa Nova*⁴² (DINIZ, 2015, p. 231).

Tendo este peso sobre a produção musical do *Clube da Esquina*, a *Bossa Nova* esteve sempre presente como referência rítmica das criações musicais do movimento. Vale ressaltar que a *Bossa Nova* aparece enquanto elemento sofisticador do samba e, adiante, sua referência absorve adjetivos de refinamento musical, de musicalidade inovadora e moderna que permitiu ao ritmo e ao movimento uma espécie de vida eterna, de se apresentar sempre como criação além do seu tempo.

Por mais que algumas singularidades da *Bossa Nova* já se encontrem decantadas e/ou redefinidas, um desejo de sofisticação é continuamente perseguido com base em muitos de seus parâmetros. Tal como um fenômeno, ela é, até hoje, sinônimo de modernidade musical (DINIZ, 2015, p. 233). A *Bossa Nova* não é apenas o “produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas” (MAMMI, 1992, p. 64).

⁴² A autora Sheyla Castro Diniz em seu artigo *Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira* se refere ao compositor e intérprete da *Bossa Nova* João Gilberto como uma lenda do movimento. João Gilberto faleceu no Rio de Janeiro no dia 06 de julho do ano de 2019. (Nota do autor).

Sobre o vínculo do *Clube* com a *Bossa Nova* DINIZ relaciona que, a *Bossa Nova* sobreviveu como referência estética em criações e interpretações de Milton Nascimento, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos e outros membros do *Clube da Esquina*. “Ao abordar diálogos e relações nesse sentido, não pretendi enrijecer a obra do grupo, uma vez que os artistas “mineiros” incorporaram outras tantas fontes sonoras às suas músicas. Antes, intencionei salientar que o universo musical às vezes desenvolve e difunde paradigmas tão singelos e, paradoxalmente, tão complexos que dificilmente serão desprezados ao longo de uma vasta história cultural” (DINIZ, 2015, p. 233).

O universo musical a que pretendemos relacionar ao processo de construção identitária do *Clube da Esquina* e o seu reconhecimento enquanto movimento estético cultural passaria por uma ampliação do universo musical de referências, estilos, temáticas e processos culturais experimentados neste contexto de transições e acréscimos significativos na história cultural do ocidente.

Veremos que todos estes ingredientes descritos comporiam uma referência do movimento que reconhecemos hoje e que, seria acrescida pela percepção e assimilação de elementos culturais que influenciaram não somente as canções, mas o comportamento e as concepções que o movimento viria a manifestar adiante.

CAPÍTULO 4 - TRAVESSIA: O FESTIVAL E OS PRIMEIROS PASSOS PARA ALÉM DAS MONTANHAS DE MINAS

A produção musical do *Clube da Esquina* sempre girou em torno de Milton Nascimento, capitaneador mais fundamental do movimento. Porém outros músicos se destacaram, não somente ao lado de Milton, mas em diversos trabalhos individuais e tiveram grande reconhecimento nacional e internacional, como músicos, cantores, compositores, como é o caso de Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Tavinho Moura, etc.

Foram necessários vários anos para perceber a intensidade e a dimensão construídas pelo grupo ainda que a intenção só se configurasse com a gravação do disco *Clube da Esquina I* no ano de 1972. Essa maturação e seu estabelecimento enquanto musicalidade, desenvolvida de forma espontânea nos diversos circuitos da cidade de Belo Horizonte, tornou-se a marca mais presente e essencial ao estabelecimento da sua identidade.

Esta característica perceptível do *Clube da Esquina* refere-se, como mencionamos, à *coletividade* elemento constantemente presente nos trabalhos musicais, assim como uma das marcas mais fundamentais do movimento. Esta consideração denota uma particularidade do movimento *Clube da Esquina* e revela o ingrediente mais presente nas relações de seus integrantes, assim como demonstra a qualidade mais fundamental do movimento, além da música: a amizade.

O fato de Milton Nascimento ter maior destaque nos anos iniciais dessa gênese mencionada do *Clube da Esquina*, entre os anos de 1966 a 1970, parece evidente, pois Milton, juntamente com Wagner Tiso, construiu algumas experiências profissionais, como músico, principalmente ligadas à *Bossa Nova*, que trouxeram subsídios para sua manutenção na capital Belo Horizonte e possibilitaram sua inserção no mercado fonográfico a partir de sua participação no II FIC – Festival Internacional da Canção Popular de 1967.

A respeito da negligência ao nome de Milton Nascimento, fato que configura uma rara exceção em meio às muitas aprovações que rondaram sua estreia nos festivais, pode-se cogitar a hipótese (...) de que ele não se adequava perfeitamente a certas demandas e interesses chaves que caracterizaram a época. Os impasses que abalizaram a entrada do músico e de seus companheiros letristas na cena artística do eixo Rio-São Paulo, ainda que

componham um momento precedente à atuação do Clube da Esquina, tornaram-se, ao longo do tempo, enleados à trajetória do grupo. Nessa direção, tais episódios ajudam a compreender outro problema, haja vista que parte deles diz respeito a certos conflitos simbólicos que, nos anos 1960, envolveram alguns dos futuros “sócios” do Clube da Esquina e os membros do Tropicalismo (DINIZ, 2012, p. 49).

O sucesso alcançado por Milton Nascimento neste festival, juntamente com Fernando Brant, parceiro na música *Travessia* classificada em segundo lugar, lhe possibilitaria a gravação no seu primeiro disco pela gravadora Codil e, de certa forma, abriria espaços para a inserção de sua música no mercado fonográfico. Porém, isso não foi suficiente para que se pudesse perceber a existência de uma tendência musical e um movimento em gestação. Percebia-se uma musicalidade diferente finda de Minas Gerais.

Figura 10 – Milton Nascimento participa do II Festival Internacional da Canção (II FIC) no ano de 1967 com três músicas: *Travessia*, *Morro Velho* e *Canção do Sal*. Classifica duas músicas entre as dez finalistas e , ganha o segundo lugar com *Travessia* e é eleito melhor intérprete do Festival. Esta performance possibilita um contrato de gravação do seu

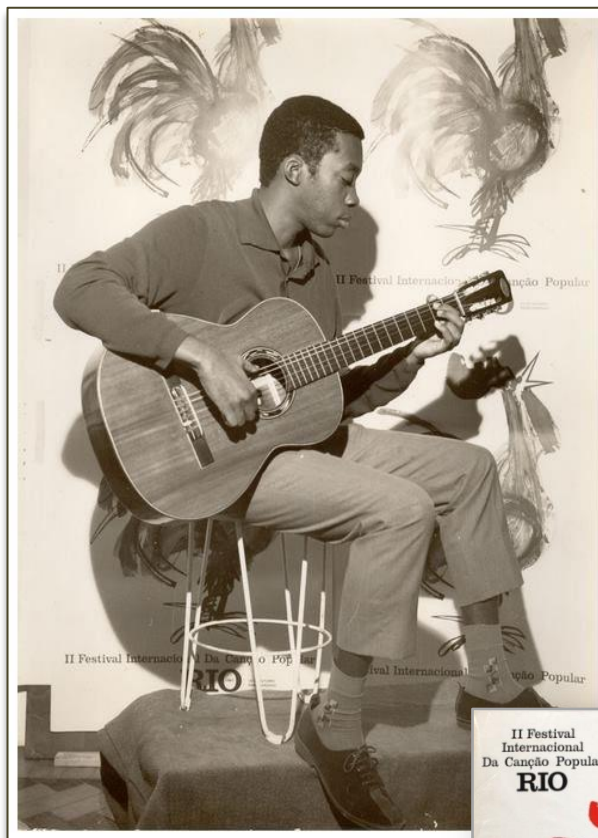


Figura 11 - Capa do disco do II Festival Internacional da Canção de 1967. Arte do Cartunista Ziraldo.



Nesse contexto aparece pela primeira vez Milton Nascimento, uma figura que seria crucial no panorama das possibilidades estéticas da MPB nas décadas seguintes, com a canção “Travessia”, em parceria com Fernando Brant. Sem nos determos detalhadamente na história pessoal de Milton, e de seu encontro com Brant, basta dizer que o cancionista há pouco começara a compor em parceria com Márcio Borges. Essa era a primeira canção sua que ganhara letra de outro parceiro e a primeira letra de música feita por Fernando Brant. “Travessia” compunha notavelmente um retrato do enigma da própria persona de Milton, amalgamando uma certa melancolia, uma vivência cheia de dor e frustração, mas que era de alguma forma superada, em que o eu-lírico atravessava um longo percurso penoso, mas resistia, perseverava e de alguma forma renascia mais forte. Portanto, essa primeira letra de Brant não só fazia jus à vertical melodia de Milton, de alta tessitura, que apresentava, no contraste entre a estrofe e o estribilho, a transição entre um sentimento de resignação e depois um sentimento de superação, mas uma tentativa de decifrar o próprio cantor e compositor da música. Portanto, parece que a primeira tarefa que uma letra para uma canção de Milton teria que cumprir era tentar compreender o mistério do próprio cantor (CASTRO, 2017, p. 07).

A participação no II FIC - Festival Internacional da Canção, realizado no mês de outubro de 1967, foi uma espécie de aventura musical. As músicas com as quais Milton Nascimento concorreria foram “Travessia”, dele com Fernando Brant, “Morro Velho” e “Maria, minha fé”, composições do próprio Milton que foram inscritas no festival por iniciativa de Agostinho dos Santos.

As experiências de Milton Nascimento com os festivais, até então, não tinham sido muito significativas e Milton as considerou desgastantes.

Após conquistar o quarto lugar defendendo “Cidade vazia” (de Lula Freire e Baden Powell) no II Festival da MPB exibido pela TV Excelsior em 1966, Milton Nascimento encontrava-se frustrado com tal ambiente competitivo, recusando-se a participar de qualquer evento semelhante. Nessa época, o músico já havia deixado Belo Horizonte, para onde se mudara em 1963 vindo de Três Pontas/MG. Instalado em São Paulo, ele buscava oportunidades no meio musical, as quais, segundo o seu próprio relato, não foram bem-sucedidas: “Eu ficava só compondo. O pessoal achava minhas músicas difíceis de entender. Mostrei música pra todo mundo (...), aconteceu só uma gravação da Elis Regina, a “Canção do sal” (MELLO, 1976, p. 47).

Milton Nascimento já havia participado, também, do I Festival em São Paulo com a música “Irmão de fé”, em parceria com Márcio Borges, e a música foi desclassificada na fase eliminatória, fato que levou Milton a declarar que não participaria mais de outros festivais devido a esta grande decepção.

Após a experiência de "Irmão de Fé", Bituca prometera nunca mais se inscrever num festival; era frustrante demais ver uma música boa, uma música boa, não, uma linda filha querida ser desclassificada, ser considerada inferior. Evidentemente, ao prometer tais coisas não fazia nem ideia de que Agostinho dos Santos, seu protetor, havia levado três de suas filhas para concorrer, à sua própria revelia, no Festival Internacional da Canção, que aconteceria brevemente no Rio de Janeiro. Embora Bituca ainda não o soubesse, seus dias de perrengue em São Paulo estavam contados (BORGES, 2010, p. 161).

A possibilidade de concorrer com três músicas finalistas num festival revelava uma grande possibilidade de inserção no mercado musical. Esta possibilidade, com certeza seduziu todos os seus amigos e parceiros.

Um dia chegou a notícia. Marilton foi quem a trouxe. — Bituca classificou três músicas no Festival Internacional da Canção. Eu ainda amargava a decepção da desclassificação de "Irmão de Fé" e nem sabia que Bituca tinha mudado de ideia. Senti uma vibração de alegria e uma estranheza: — Engraçado... Sabe quais são as músicas? Marilton não sabia. Acabamos sabendo: eram "Maria Minha Fé" sua homenagem à amiga Maria Amélia; "Morro Velho", a tal que eu julgara uma indireta, toada elaborada com sofisticação harmônica e letra que refletia sobre o modo de vida do interior e suas relações sociais, o preto de viola na mão, que substitui o brinquedo pelo trabalho, enquanto seu amiguinho branco, filho do senhor da fazenda, vai estudar na cidade e volta doutor; e uma tal de "Travessia", com Fernando Brant, da qual eu nunca ouvira falar. E... em matéria de festival, eu dera mais sorte com o de cinema... (BORGES, 2010, p. 167).

A participação de Milton Nascimento no II FIC – Festival Internacional da Canção, no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, possibilitaria o primeiro reconhecimento significativo do *Clube da Esquina*. Aqui a referência ao *Clube* diz respeito ao fato de que para a apresentação de Milton percebemos a mobilização de muitos amigos e parceiros. O próprio Fernando Brant, letrista de "travessia" acompanhou ao lado de Milton, no palco, sua apresentação. Toninho Horta nos bastidores e como concorrente no Festival com a música "Correntes" em parceria com Márcio Borges e o próprio Márcio Borges que assistiu de perto e ao lado de Luiz Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha, a possibilidade iminente de o amigo alçar voos significativos no universo musical a partir daquela experiência.

Milton Nascimento, apesar de ter participado do II FIC, em 1967, e apresentado uma proposta estético-musical destoante da que era encampada pela Tropicália – porém não exatamente correlata a algumas concepções "engajadas" ou "nacionalistas" –, só conquistou um considerável *status* e prestígio como artista, no Brasil, em meados da década de 1970. De todo modo, sua entrada no campo da MPB e as

particularidades das canções que ele apresentou em seus três primeiros discos não receberam muita atenção no âmbito das pesquisas mais referendadas sobre música popular. Com a finalidade de contribuir nesse sentido, considere relevante compreender o teor de alguns impasses que permearam a atuação do músico nos anos 1960, bem como as bagagens políticoculturais que ele e seus parceiros adquiriram no início de suas carreiras, levando em conta que esses aspectos são fundamentais para o entendimento da posterior configuração do Clube da Esquina (DINIZ, 2012, p. 67).

O sucesso alcançado no II FIC – Festival Internacional da Canção possibilitou, como dissemos, a gravação de seu primeiro disco *Milton Nascimento* de 1967. É perceptível o encaminhamento dado ao disco pela indústria fonográfica, sujeitando sua música ao padrão *bossa-novista* da época, o que para o próprio Milton e o grupo de músicos de Minas não era nenhuma surpresa devido ao vínculo destes com a música da *Bossa Nova*. Este aspecto seria reforçado pelas presenças do maestro Luizinho Eça, responsável pelos arranjos e regências e do Grupo Tamba Trio que acompanha Milton na execução das faixas.

Uma das grandes influências dele (e de Wagner) foi o Tamba Trio. Praticamente todos os novos conceitos de seu estilo de composição estavam lá. Se, para Bituca, encontrar Luiz Eça foi encontrar “O Deus”, imagino a surpresa de Luizinho ao perceber cristalizadas num jovem compositor muitas de suas ideias mais avançadas. O primeiro disco de Milton Nascimento, “Travessia”, de 1967, foi gravado com o Tamba e arranjado por Luiz Eça (AMARAL, 2012, p. 07).

Nesta primeira experiência fonográfica de Milton Nascimento transparece sua influência do *Jazz* e da sofisticação destes elementos musicais nas suas canções, surpreendendo não só o maestro Luiz Eça, mas também a crítica. Neste ponto podemos perceber como aparecem e se realçam adiante as singularidades do movimento *Clube da Esquina*. O caminho escolhido veio por uma vertente mais questionadora e apta a aderir às inovações e aos vínculos que pudessem ser experimentados em diversas escalas e outros domínios.

A desconfiança de uma ala da crítica em relação à influência do *jazz* no trabalho de Milton transparece em trabalhos como o de Vasco MARIZ (MARIZ, 1977). O nacionalismo “essencialista” podia, no entanto, operar também de forma a “purificar” tais ligações, enfatizando a dívida com a bossa e a assimilação “positiva” da tradição, do regional (a toada), num caminho que era apontado como a sequência da “linha evolutiva da MPB”. A diversidade da recepção pode ser sentida nos textos de capa e contracapa do 1º LP (*Travessia*. Codil, 1967), assinados pelos músicos Edu Lobo e Paulo Sérgio Valle e pela crítica Geni Marcondes. Edu Lobo enfatiza

justamente a base bossanovística da música de Milton, concedendo ainda alguma influência ao *jazz*:

“(...) o bom mesmo era ficar em casa ouvindo samba novo, da escola de Jobim – as novas harmonias, a nova concepção de música popular. Os discos de João estudados na cozinha de sua casa, ‘lugar onde os sons são mais claros’, mais pra diante vibrando com o talento de Luizinho Eça e seu Tamba Trio. E muito jazz, Mingus, Miles e Coltrane, sua Santíssima Trindade (...) ouvindo e admirando Tom, João, Luizinho, Dori Caymmi e Marcos Valle e achando que o estudo é o seu único caminho, o caminho de sua música. Sua música bonita, séria e tranqüila (...)” (GARCIA, 2006, p. 183).⁴³

Este ponto do estudo pode nos revelar a natureza universal da música do *Clube da Esquina* e suas mais diversas influências, manifestadas desde sua origem, o cinema, a *Bossa Nova*, o *jazz* e a mentalidade cosmopolita que percebemos na feição urbana da cidade de Belo Horizonte, extensiva às possibilidades de vínculos temáticos e sonoros ao redor do mundo.

4.1 Os primeiros registros e um passo adiante: o disco *americano* de Milton

Percebemos a adequação da música de Milton Nascimento ao padrão musical *bossa-novista*, reforçada pela admiração ao maestro Luizinho Eça e à qualidade musical do Tamba Trio, inquestionáveis, que acompanharam Milton na sua primeira experiência fonográfica autoral.

Cabe destacar, também, parte do depoimento de Geni Marcondes sobre o significado do aparecimento de Milton Nascimento para a evolução da Música Popular Brasileira – MPB.

“Faltava o Milton acontecer na música popular brasileira. Havia dois grupos inconciliáveis: aquele, remanescente da fase bossa nova, de rico balanço e rica harmonia, mas inteiramente fechado às características da música rural, por julgá-la pobre e obsoleta. O outro, herdeiro daquela velha linha dos sertanejos da MPB, também invulnerável às conquistas da bossa nova, apregoando uma fidelidade um pouco ingênua aos ritmos e modos regionais. Ou talvez, impossibilitado de usar aquelas conquistas por falta de

⁴³ Este texto é parte integrante das críticas impressas na contra capa do disco *Milton Nascimento* gravado no ano de 1967 e assinada por Edu Lobo. (Nota do autor).

meios técnicos e de conhecimento harmônico.” (GARCIA, 2006, p. 183 - 184).⁴⁴

Figura 12 - Capa e contra capa do disco Milton Nascimento lançado originalmente no ano de 1967 pela gravadora Codil.



O sucesso alcançado por Milton no II FIC – Festival Internacional da Canção em 1967, classificou três composições para a finalíssima, levou “Travessia” ao segundo lugar e foi eleito o melhor intérprete, não se converteu em oportunidades. Sua trajetória artística continuaria fora dos padrões usuais da música da época.

Porém,

Depois de ter se convertido na grande revelação do II Festival Internacional da Canção em 1967 – ao colocar três composições na fase final, classificar “Travessia” em segundo lugar, e ser escolhido como melhor intérprete – Milton Nascimento parecia ter tudo para se afirmar, rapidamente, como um grande nome da MPB. Mas a sua trajetória artística continuaria fora dos padrões usuais. Bituca gravaria seu primeiro elepê naquele mesmo ano, é fato, mas voltou a encontrar dificuldade para trabalhar no Brasil. Passou um bom período sem ser chamado para programas de televisão, despertar interesse de gravadoras nacionais e realizar shows. Em compensação, o arranjador Eumir Deodato, que já tinha uma carreira internacional, tratou de apresentar Milton a músicos e produtores norte-americanos, abrindo caminho para o compositor fora do país (MACIEL, 2012, p. 07).

⁴⁴ Este texto é parte integrante adas críticas impressas na contra capa do disco Milton Nascimento gravado no ano de 1967 e assinada por Geni Marcondes. (Nota do autor).

Neste contexto Milton Nascimento vislumbra a possibilidade de ter uma projeção internacional da sua música e estabelece, assim, um vínculo com grandes nomes da música, ligados principalmente ao *jazz*, como o pianista Herbie Hancock que integrava o Quinteto de Miles Davis, Wayne Shorter e o arranjador e maestro Eumir Deodato. Desta forma Milton começa sua incursão para além das montanhas de Minas e projeta sua música para horizontes mais amplos.

Um desses músicos foi o renomado pianista de jazz Herbie Hancock, integrante do quinteto de Miles Davis, que por uma feliz coincidência estava em viagem de lua de mel no Rio na época da gravação do primeiro disco solo de Milton. Herbie ligou para Eumir sugerindo um encontro e este, com Bituca a tiracolo, levou o norte-americano a um sarau na casa de Marcos Valle. Assim que o violão foi parar em suas mãos, Milton começou a tocar *Morro Velho* e logo foi interrompido por Herbie com um pedido surpreendente: - Será que posso gravar isso? Diante da permissão entusiasmada do brasileiro, o visitante não perdeu tempo e foi buscar um gravador para registrar a composição, segundo relata a jornalista Maria Dolores no livro *Travessia, a vida de Milton Nascimento*. “Aqueles dois únicos acordes o impressionaram muito. “Era uma música linda, maravilhosa, absurdamente maravilhosa”, disse Herbie. Algo diferente de tudo que havia escutado até então. Naquele instante ele soube que estava diante de um gigante da música, como costumava definir Milton Nascimento. Por isso não recusaria e ainda se sentiria lisonjeado com o convite do brasileiro, poucos meses depois, para participar do seu disco.” (MACIEL, 2012, p. 7-8).

A música que evocava as raízes culturais, a vivência e traduzia estes elementos em sonoridade, mesmo sendo inusitada e originalmente destoante dos rótulos e padrões, se aproximava da linguagem do jazz e do *Jazz-fusion* o que possibilitou a inserção de Milton Nascimento no meio musical internacional.

A gravação do disco “*Courage*”, música título de Milton em parceria com Márcio Borges, viria a colocar a música de Milton Nascimento em evidência, principalmente fora do Brasil. A este fato podemos vincular a hipótese de o germe do *Clube da Esquina* enquanto movimento estar tomando alguma substância, sendo que Milton sempre teve o seu olhar voltado para a coletividade.

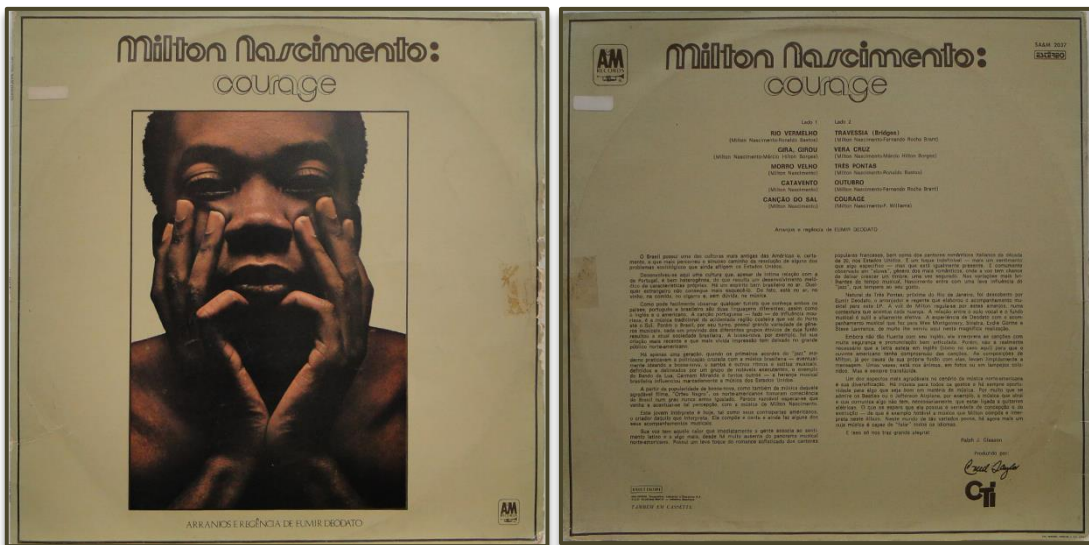
Recentemente Milton Nascimento publicou um *post* na sua página nas redes sociais (Milton “Bituca” Nascimento) compartilhando a alegria de ter recebido uma série de fotografias registrando o período em que esteve em New Jersey para a gravação do disco “*Courage*”...

“Logo depois do Festival Internacional da Canção, em 1967, eu fui para os Estados Unidos já no ano seguinte gravar o disco Courage. E eu me lembro que passei por Nova York e depois fui para [Los Angeles], onde foi realizada toda a gravação nos estúdios do lendário Rudy Van Gelder. Essa foi uma época muito intensa, morei lá ao mesmo tempo em que Tom Jobim estava na cidade fazendo um trabalho com Eumir Deodato (que também estava produzindo meu disco). E até hoje não tinha visto nenhum registro fotográfico dessa época, a não a ser a capa do Courage, tirada pelo grande Pete Turner. De repente, pra minha surpresa me chega agora a história maravilhosa desse rapaz, o Rafael Cosme, que achou uma mala cheia de slides com fotos minhas dessa época numa feira da Rua Lavradio, no Rio de Janeiro. E a primeira coisa que eu lembrei logo de cara quando vi essas fotos foi a do casaco que eu estava usando. Foi demais rever isso. Mas, como eu disse, foi um tempo de muita vivência, muita coisa nova acontecendo pra mim... Então, fora as situações de estúdio, tenho pouquíssimas lembranças fora dele. E, ao ver essas fotos, eu tive uma sensação indescritível sobre a existência, o tempo... É como se fosse uma volta mesmo, sabe? Jamais pensei que viveria uma surpresa dessas em pleno 2020. Que história! Por isso eu quero agradecer para agradecer além do Rafael (pelo cuidado imenso que ele teve com essa descoberta), gostaria também de mandar um beijão para a Marina Amaral, que foi quem restaurou as imagens. Muito obrigado! Vocês foram demais!” Milton Nascimento, 7 de abril de 2020.

Figura 13 - Foto de Milton Nascimento em Nova York. Foto de [Pete Turner]. Restauração: Marina Amaral.



Figura 14 - Capa e contra capa do álbum "Courage" lançado originalmente no ano de 1969, gravado nos Estúdios Van Gelder, em Englewood Cliffs, New Jersey - CTI Records, arranjado por Eumir Deodato e produzido por Creed Taylor.



Milton já havia acertado com o produtor Creed Taylor, outro amigo de Eumir Deodato, a gravação de um álbum nos Estados Unidos – e a participação de Herbie Hancock certamente seria um aval valioso para ele. Como combinado, o disco norte-americano de Bituca acabou saindo no início de 1969, trazendo sete das dez músicas presentes no primeiro álbum – *Bridges* (versão de *Travessia*), *Três Pontas*, *Outubro*, *Gira Girou*, *Morro Velho*, *Catavento* e *Canção do Sal*. As únicas inéditas eram *Courage* (que deu o título ao elepê), *Vera Cruz* e *Rio Vermelho*, as duas primeiras compostas em parceria com Márcio Borges e a terceira com Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos. (...) Além de Herbie Hancock nos teclados e Eumir Deodato nos arranjos, Bituca teve o apoio de 25 músicos americanos no naipe de cordas e de outros 19 nos sopros para fazer seu disco norte-americano. Os brasileiros Airto Moreira e João Palma, na percussão, e José Marino, no baixo, completaram o time afinadíssimo, que deu conta do trabalho em três sessões de gravação – uma em dezembro de 1968 e duas em fevereiro de 1969, num estúdio de Nova Jersey (MACIEL, 2012, p. 11-15).

A experiência internacional de Milton Nascimento a partir da gravação do disco “*Courage*” traria bons desdobramentos para a sua carreira. Milton, juntamente com Airto Moreira e Eumir Deodato realizou uma série de shows no México para grandes públicos e muito receptivos à sua música.

Nesse meio tempo, Bituca juntou-se a Eumir e Airto numa bem-sucedida turnê pelo México, que incluiu concorridas apresentações nas praças de touros de Guadalajara e Guanajuato. Sem espaço para shows no Brasil, Milton acabou fazendo nessa excursão mexicana seu batismo num palco internacional – e logo na primeira oportunidade, empolgado com a receptividade, se jogou no meio do público, correndo sério risco de ser pisoteado, resgatado por policiais, aprendeu a lição e desde então passou a manter uma distância segura dos fãs que costumam lotar os seus shows mundo afora (MACIEL, 2012, p. 15-16).

A receptividade da música de Milton Nascimento nos Estados Unidos, naquele momento, feita principalmente pela crítica jornalística especializada, foi muito importante para a obra desse artista. Os aspectos da obra musical do *Clube da Esquina* que mencionamos ao longo da nossa abordagem foram os ingredientes e as qualidades percebidas pelos seus críticos: uma música inclassificável, a diversidade de referências, os vínculos com outras referências musicais, a qualidade vocal de Milton, a musicalidade...

Figura 15 - Croqui de Localização dos Estúdios Van Gelder – Englewood Cliffs em New Jersey. Arte: Cláudio Soares Barros. Canetas hidrocor e aquarela sobre papel.



Localização dos Estúdios Van Gelder
Englewood Cliffs – New Jersey

Nos três meses que passou fora do Brasil, Bituca conseguiu com o disco “Courage” um reconhecimento que muitos artistas brasileiros de carreira consolidada jamais conseguiram internacionalmente. O crítico norte-americano Ralph J. Gleason, fundador da Revista *Rolling Stone*, foi um dos que não pouparam elogios ao intérprete e compositor revelado por Eumir Deodato ao público norte-americano. “Sua voz tem aquele calor que imediatamente a gente associa ao sentimento latino e a algo mais, desde há muito ausente no panorama musical norte-americano. Possui um leve toque do romance sofisticado dos cantores franceses, bem como dos cantores românticos italianos da década de 1930 nos Estados Unidos. É um toque indefinível – mais um sentimento que algo específico – mas que está igualmente presente (...) Nas variações mais brilhantes do tempo musical, Nascimento entra com uma leve influência do jazz, que tempera ao seu gosto”, escreveu Gleason (MACIEL, 2012, p. 20-22).

A originalidade da música produzida por Milton Nascimento foi, talvez, a característica mais importante reconhecida pela crítica norte-americana e o ingrediente mais caro, na visão destes, ao mercado fonográfico da época. Milton produziu uma música que poderia ser compreendida pela capacidade sensitiva do público, por sua sensibilidade e, que, naquele momento já era considerado um elemento em extinção na música norte-americana. Apesar do que possa parecer exagero por parte da crítica, todas estas qualidades da música de Milton e de Minas estavam sendo processadas e viriam a ter sua grande difusão.

A originalidade sonora de Milton foi o que mais impressionou o crítico da *Rolling Stone*. “Um dos aspectos mais agradáveis no cenário da música norte-americana é a sua diversificação. Há músicas para todos os gostos e há sempre oportunidade para algo que seja bom em matéria de música. Por muito que se admirem os *Beatles* e o *Jefferson Airplane*, por exemplo, a música que atrai e que comunica algo não tem, necessariamente, que estar ligada a guitarras elétricas. O que se espera que ela possua é seriedade de concepção e de execução – de que é exemplo notável a música que Milton compôs e interpreta neste álbum. Neste mundo de tão variados povos, há agora mais um cuja música é capaz de “falar” todos os idiomas. E isso só nos traz grande alegria!”, completou Gleason (MACIEL, 2012, p. 22-23).

É importante registrar que esta primeira produção musical do *Clube da Esquina*, especificamente da obra de Milton Nascimento revela uma espécie de sujeição ao padrão musical da época, da *Bossa Nova*, do *Tropicalismo*, mesmo que a originalidade dessa música tenha sido percebida primeiramente nos domínios estrangeiros. A produção musical que se segue a esta experiência dos festivais e da incursão de Milton aos Estados Unidos e sua materialização nas obras de arte, viriam se intensificar e buscar a afirmação e a singularidade, propiciada, principalmente pelo sentido da coletividade, que nunca deixou de existir.

A discografia da turma pode ser organizada em três fases não excludentes. De 1967 a 1969, Milton (tido como o “líder” e agregador do grupo) lançou os LPs *Milton Nascimento* (Codil, 1967), *Courage* (A&M Records, 1968; disco produzido nos Estados Unidos) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969). As canções desses LPs, em sintonia com o ideário nacional-popular que orientava grande parte da produção artístico-cultural dos anos 1960, apresentam uma sonoridade densa em diálogo com o *cool jazz*, com o samba-jazz e com a bossa nova, aclimatada ainda por uma fusão de elementos estéticos que aludem à religiosidade e à cultura popular em Minas Gerais (DINIZ, 2017, p. 01).

Mesmo conquistando reconhecimento internacional com a gravação do disco *Courage* Milton e, de certa maneira, os integrantes do *Clube da Esquina* passariam a viver um momento transitório, como todo o país, de incertezas e de transformações expressivas e marcantes nos rumos que o movimento viria a tomar. Este contexto histórico, decisivo nos rumos que as expressões culturais estabeleceriam adiante, também foi determinante para a afirmação do movimento e para a construção de sua identidade.

4.2 A transição para a década de 1970: o contexto de transformações culturais e o *Clube da Esquina*

O ano de 1969 foi marcado pelas manifestações de protesto à Ditadura Militar pedindo o retorno à democracia e repudiando abertamente o Ato Institucional Nº 5 (AI-5) que dava poderes ditatoriais ao presidente da república. O governo havia fechado o Congresso Nacional e exercia cada vez mais forte a repressão e a censura. Vários artistas, nomes expressivos da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque foram exilados, tendo de deixar o Brasil sob ameaças de prisão.

Milton Nascimento que surgira no cenário musical no ano de 1967, ainda era um novato no meio musical e não enfrentou a mesma pressão para se exilar, apesar de ter tido, depois, várias músicas censuradas. O ano de 1968 foi também um ano de ostracismo para Milton Nascimento que, no Brasil não recebeu convites para se apresentar em programas de televisão, não teve propostas para realizar shows, dessa forma não “incomodando” os agentes da repressão, embora tivesse participado, orgulhosamente, da *Passeata dos 100 Mil* no Rio de Janeiro, em julho de 1968, a maior manifestação popular de contestação ao regime militar, liderada por estudantes. Curiosamente a presença de Milton Nascimento foi ignorada pelos jornais e outros meios de comunicação que não mencionaram sua presença no evento.

Figura 16 - Passeata dos 100 mil realizada em junho de 1968, da qual Milton Nascimento (em destaque) participou orgulhosamente. Foto: Agência Globo - Jornal O Globo.



O ano de 1968 em que Milton experimentou o ócio a contragosto foi um ano difícil e, sem espaço para trabalhar no Brasil, teve que sair no final deste ano. Na volta, depois da gravação do disco “Courage”, seu disco norte-americano, Milton era um compositor mais valorizado e logo recebeu um convite da Odeon para gravar o seu terceiro disco solo. Apesar da conturbada situação política que o país vivia, com a instituição do AI-5.

No que se refere ao LP *Milton Nascimento*, de 1969, a canção “Rosa do ventre” (de Milton e Fernando Brant), dialoga com a capa do disco que a envolve. Sua letra, ao aludir à geografia de Belo Horizonte e às lembranças conferidas pelos autores em relação a Minas Gerais, transportou, no entanto, a referência “local” para o “além-fronteiras/ universal”, articulando o passado e o futuro na transitoriedade de um tempo cíclico, sempre presente (DINIZ, 2012, p. 59).

Este momento é propício à reflexão sobre de que forma podemos pensar e perceber a maturidade do processo de construção do movimento estético do *Clube da Esquina*. Algumas características já mencionadas por vezes ao longo da pesquisa são aqui evidenciadas e já denotam uma relação de unidade e de aprimoramento do profissionalismo do grupo: a afirmação da coletividade e da forma compartilhada de se compor e de se referir ao grupo. Outro aspecto perceptível é o fato de integrantes do *Clube*, seus músicos principalmente, já gozarem de certo reconhecimento e inserção no campo da indústria e da MPB.

Antes, porém, a capa do LP *Milton Nascimento*, lançado pela EMI-Odeon em 1969 e conhecido como “Beco do Mota” por conta do título de uma de suas músicas, já estampava uma procissão de fiéis, provavelmente um “terno de congado”, caminhando por ruas de pedras com bandeiras e roupas típicas. O cortejo religioso seguia rumo a uma catedral de arquitetura barroca, em Diamantina/MG. Ao fundo da foto, atrás das pequenas casas amontoadas sobre o relevo íngreme da cidade, vê-se a silhueta de Milton Nascimento observando a cena retratada, ao mesmo tempo em que propõe ter emanado dela. A contracapa desse álbum traz igualmente uma informação textual interessante. Milton, que assina a descontraída nota, além de registrar a participação de músicos renomados na confecção do disco, indica a presença da informalidade e de criações conjuntas dentro dos estúdios de gravação, características que seriam acentuadas pouco tempo mais tarde (DINIZ, 2012, p. 60).

Situa-se neste ponto, também, a compreensão da inexistência de intencionalidade em relação à prática construtiva e elaborada de um movimento

cultural mineiro, composto por músicos e poetas e circunscritos na figura de Milton Nascimento nos moldes do movimento Tropicalista. Esta comparação, como dissemos, é equivocada e somente passa a ter algum discernimento a partir de 1972 quando da gravação do disco *Clube da Esquina I*.

Apesar de concordar com a existência de certa exaltação e supervalorização no que se refere à música e à atitude tropicalista – o que se observa, principalmente, em fontes de cunho não acadêmico –, a problemática que me pareceu fundamental, ao avaliar o debate levantado por alguns “sócios” do Clube da Esquina a respeito do Tropicalismo, não se vincula somente a essa crítica. Antes, percebi uma tácita confusão a respeito do que se entende por Clube da Esquina, o qual é recorrentemente avaliado como um movimento musical que, *pari passu*, disputou e perdeu uma luta por legitimidade com o Tropicalismo. Compreendo que, no momento em que a Tropicália movimentou o cenário fonográfico brasileiro, no final dos anos 1960, ainda não era possível falar em Clube da Esquina (DINIZ, 2012, p. 62).

Embora exista dentro do *Clube da Esquina* o que é chamado de “grupo dos mineiros”, formado principalmente por Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Beto Guedes, Flávio Venturini e Toninho Horta, e o “grupo do Rio”, que tem entre seus nomes os de Ronaldo Bastos, Robertinho Silva, Luiz Alves, Joyce, Danilo Caymmi e Paulo Jobim, de acordo com os depoimentos dos integrantes, há um consenso sobre a existência de uma mineiridade na produção aqui estudada. Mas o mesmo não acontece em relação a quais são essas características mineiras, o que gera dúvidas sobre a origem da relação da música analisada com a identidade mineira e estimula a investigação sobre a forma como esta é tematizada, devido essencialmente à sua diversidade.

Parte expressiva da fundamentação desses argumentos mencionados do conteúdo musical do *Clube* e das características que buscamos como exercícios de conceituação e fundamentação do movimento estaria associada às condições que a cidade de Belo Horizonte ofereceu para esta construção. Entre as tradições que a cidade conservou ao longo de seu estabelecimento e as inovações inseridas no cotidiano da cidade adiante, possibilitou situar o seu ambiente urbano cosmopolita, como veremos a seguir.

4.3 A cidade é moderna: o aspecto cosmopolita e sua abertura para novas estéticas

(...) *Caminho por uma rua
Que passa em muitos países
Se não me veem, eu vejo
E saúdo velhos amigos.*

(Milton Nascimento / Carlos Drummond de Andrade)

Enquanto cenário da maturação do movimento *Clube da Esquina* a cidade de Belo Horizonte construiu ao longo de todo o século XX uma dicotomia entre modernidade e tradição, entre o urbano, caracterizado pelo elemento citadino, moderno e aquele que veio de seus extras domínios como acréscimo significativo, como elemento catalizador. A cidade se viu, assim, a construir uma identidade cosmopolita.

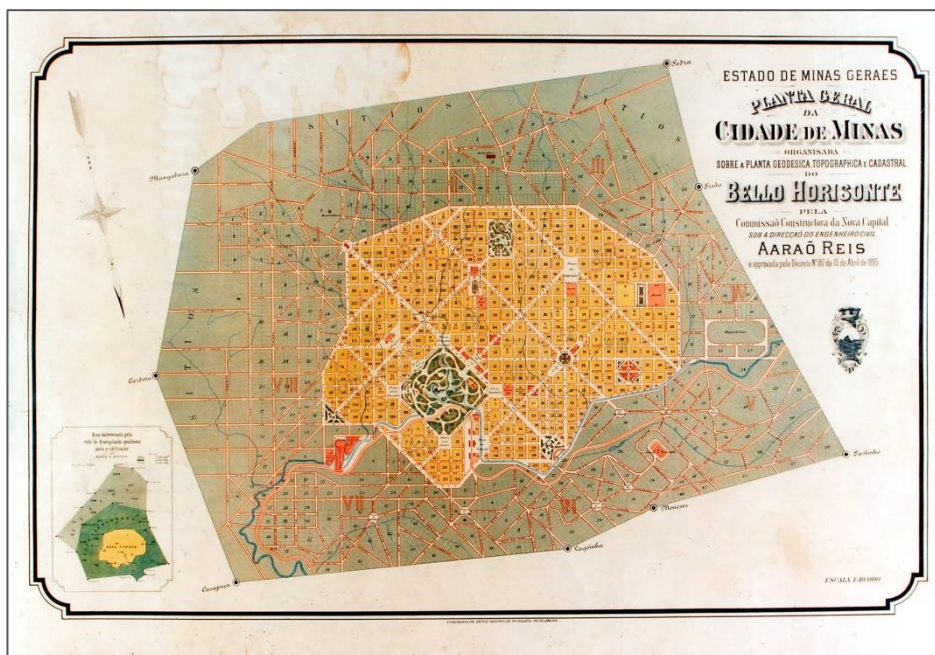
Desde seu projeto, já na virada do século XIX para o XX, a capital mineira foi marcada por uma intenção cosmopolita que acompanhava as concepções de urbanismo então implantadas na Europa. Para seus construtores, deveria ser a expressão da racionalidade, progresso e civilidade identificados ao então implantado regime republicano. Mas, como o modelo em que se inspirou, a capital mineira nunca esteve livre das contradições próprias da “experiência histórica” da modernidade. Surgiriam forças sociais para além do controle dos planejadores, e a cidade jamais foi somente aquilo que suas plantas determinavam. A imagem de metrópole cosmopolita contrastou com a de cidade provinciana. Até porque, sendo sua ocupação tão recente, foi inevitável que boa parte da população mantivesse vínculos com o interior do Estado. O grande crescimento econômico na segunda metade do século só reforçaria este vínculo, fazendo de Belo Horizonte um forte polo atrativo na região. Este vínculo faz-se notar entre os membros do Clube da Esquina. Alguns exemplos: Milton e Wagner Tiso, vindos de Três Pontas para a capital; a família de Fernando Brant, de Diamantina; a de Beto Guedes, de Montes Claros (GARCIA, 2006, p. 171-172).

A cidade de Belo Horizonte, cosmopolita, abarcou matrizes, influências, expressões de diversas partes do mundo e se mostrou como um palco para a experiência musical. Assim como outras cidades ao redor do mundo onde a expressão cultural abrange parte significativa das vivências e das manifestações de seus cidadãos...

A cidade de Belo Horizonte é uma daquelas cidades que produzem música com estilo próprio. Como Viena, Buenos Aires, Nova Orleans, Rio de

Janeiro, Nova Iorque, Salvador, Recife, e tantas mais.⁴⁵ Conforme sua história, suas características sociais e culturais, essas cidades cristalizaram, num momento ou noutro, uma forma inconfundível de se fazer música (AMARAL in GOMES, 2011, p. 07).

Figura 17 - Planta da então Cidade de Minas, mais tarde chamada de Belo Horizonte, elaborada por Aarão Reis (1853-1936). A planta da construção da nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte ganhou status de uma cidade moderna e planejada, com propostas inspiradas em Paris e Washington, antes mesmo de ser inaugurada, em 12 de dezembro de 1897. Arquivo Público Mineiro. Reprodução.



A percepção desses ambientes descritos enquanto espaços de vivências e de trocas se apresentam como cenários originais do movimento na cidade de Belo Horizonte, embora, como foi dito, o movimento *Clube da Esquina* não tivesse, na soleira dos seus primeiros anos, a consciência dessa identidade, envolvendo os personagens, suas mais diversas influências culturais, suas ligações afetivas com a cidade e, mais efetivamente, a criação musical como objeto mais expressivo.

⁴⁵ “E tantas mais”... caberia situar a cidade de Havana, cenário de uma rica produção musical que teve, a partir dos meados do século XX projeção mundial e reconhecimento da influência de seus ritmos nas mais diversas expressões musicais no mundo, inclusive na música produzida pelo *Clube da Esquina*, principalmente com o grupo “Buena Vista Social Club”. Segundo um de seus produtores, o músico norte americano Ry Cooder “Esta música está viva em Cuba, não é apenas um objeto remanescente num museu com o qual nos deparamos. Em Cuba, a música flui como um rio. Ela é generosa e nos revela de dentro para fora” (Disco Buena Vista Social Club, World Circuit, Nonesuch, Registro: 755979478-2, 1997. Para aprofundar este estudo consultar: FINN, John. Contesting culture: a case study of commodification in Cuban music. *GeoJournal*, v. 74, n. 3, 2009, 191-200. (Nota do autor).

Nesse período, Belo Horizonte passou por uma série de transformações econômicas, políticas e culturais decisivas em seu processo de modernização. Desde a fundação da cidade, a dicotomia entre o antigo e o novo, o arcaico e o moderno fez parte de sua história. Entre demolições e reconstruções, cada novo ímpeto renovador que estimulava a disposição de seus moradores para trocar o velho pelo novo perdia força no momento seguinte, mas voltava com mais vigor nos períodos subsequentes. Durante o século XX, o espírito ousado e a busca da modernização nunca se findaram por completo. Dessa forma, a contradição entre o antigo e o moderno seria um dos marcos fundamentais da identidade da cidade. (PIMENTEL, 1997).

A descrição do cenário original do movimento instituiu o estudo de um conceito fundamental da dimensão espacial e suas relações: *o lugar*. A noção de *lugar* e suas extensões, que envolvem a dinâmica das vivências e das percepções desses espaços, relacionaram pontos referenciais mencionados pelos integrantes do movimento *Clube da Esquina* como espaços compartilhados que adquiriram, ao longo do tempo histórico, caráter de marcos urbanos significativos dessa gênese. O Edifício Levy, o Maletta, o Viaduto Santa Tereza..., e a própria *Esquina*, impessoal, abstrata, conseguiu ao longo do tempo o status da *edificação* e da identificação de *Clube*. Como já mencionado, este termo nem mesmo os mais íntimos integrantes do movimento *Clube da Esquina* souberam, até então, descrevê-lo, traduzi-lo... Talvez o poeta Manuel Bandeira o tenha feito indiretamente no seu poema “*Última canção do beco*” ao referir-se à demolição de uma casa no bairro da Lapa, zona boêmia do Rio de Janeiro:

“(...) vão demolir esta casa,
mas meu quarto vai ficar,
não como forma imperfeita,
neste mundo de aparências:
vai ficar na eternidade,
com seus livros, com seus quadros,
intacto, suspenso no ar!”⁴⁶

A impessoalidade do *Clube* reporta ao conceito geográfico de *lugar* evidenciando sua noção subjetiva que prescinde de ações que imprimam aos ambientes significações, vivências, experiências para que estes tenham sentido e identidade. Adiante este significado ganha o status de *paisagem cultural* daí estar *suspenso no ar* como o disse o poeta.

⁴⁶ BANDEIRA, Manuel. Última Canção do Beco. In: Antologia poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.123-124.

Dessa forma podemos inferir que o presente estudo se reveste de concepções e análises voltadas para a compreensão da identidade do movimento estético cultural *Clube da Esquina* a partir das relações construídas e descritas por seus integrantes ao longo do tempo histórico, das vivências e das trocas processadas nos ambientes descritos dessa relação como aporte básico da constituição desse fenômeno estético cultural e que estabelecem a este suas características mais expressivas e ressaltam seus valores mais fundamentais: a afetividade e a música.

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 (GARCIA, 2007, p. 05).

Segundo (GARCIA, 2012) ainda que o *Clube da Esquina* tenha sido batizado de forma espontânea, a ideia de uma esquina aberta ao encontro é uma característica marcante da amizade quanto à denominação do *clube*. O poeta / letrista Fernando Brant, em uma crônica de 2006, escreveu sobre como as esquinas de Belo Horizonte são oportunas para a prática da amizade:

(...) a esquina é lugar de encontro e Belo Horizonte é a cidade das esquinas. As ruas se cruzam a cada cem metros para que as amizades se façam, se animem, se fortaleçam. (...) No risco do urbanista não poderia faltar esses pontos inumeráveis em que as pessoas se reúnem para trocar impressões, informações, jogar conversa fora. Sair de casa e tomar o rumo de uma dessas confluências é ter certeza de que naquele canto estarão os braços abertos e a voz de um amigo (BRANT, 2006, p.14).

O traçado urbano, projetado para a configuração futura, possibilitou ao elemento humano perceber “lonjuras”, horizontes amplos, dimensionar a cidade para além de suas extensões.

A presença das esquinas talvez seja a característica mais importante do traçado urbano de Belo Horizonte, figurando no imaginário popular de seus habitantes há várias gerações. Definido pelo cruzamento entre ruas e avenidas dispostas em ângulos de 90° e 45°, o traçado da cidade oferece ao passante uma maior percepção dos monumentos cívicos da cidade, assim como uma visada privilegiada que chama a atenção de seus habitantes para os espaços de convivência social. Da mesma forma, a

largura das avenidas, bem maiores que o necessário para a circulação dos habitantes da capital à época de sua fundação, afirmam a propensão da cidade em relação ao futuro. (BRANDÃO, 2009, p. 103).

Efetivamente o termo *Clube da Esquina* passou a ser usado como referência do movimento musical mineiro a partir do ano de 1972 quando do lançamento do álbum *Clube da Esquina I*⁴⁷ dos autores Milton Nascimento e Lô Borges. O *Clube*, então, se refere ao lugar de encontro dos músicos e amigos envolvidos no movimento musical, justamente na esquina “*suspensa*” das ruas Paraisópolis e Divinópolis, bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte.

A esquina passou a simbolizar muito mais do que o local. A ela se referiram os versos e as vivências. A possibilidade do encontro no lugar habitual tomou sentido estético, ganhou abrangências e se tornou universal. *Clube da Esquina* passou, então, à modalidade de coletivo e passaria a assimilar todas as manifestações do grupo enquanto expressão musical estética, corporificando vivências e percepções.

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 (GARCIA, 2007, p. 04). (GARCIA, 2000, p. 19).

⁴⁷ Ao contrário do que possa parecer, o nome “Clube da Esquina” não foi criado intencionalmente, como se quisesse registrar algum grupo ou movimento premeditado. O título surgiu de maneira espontânea, aludindo à esquina na qual Lô Borges, ainda adolescente, jogava bola e tocava violão com seus amigos do bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte. Em 1972, Milton Nascimento, já reconhecido no meio artístico, convidou o amigo estreante para dividir a autoria de um álbum duplo. Dessa parceria foi lançado, pela gravadora EMI Odeon, o famoso LP *Clube da Esquina*, o qual contou com a participação de quase todos os artistas que, na época, estavam vinculados a Milton Nascimento (DINIZ, 2012, p. 02).

A caracterização das ruas, o traçado urbano, favoreceu à expansão do movimento para além das fronteiras da cidade. Dessa forma a dinâmica da cidade passou a integrar as experiências e a possibilitar a assimilação de outras influências no campo estético.

No caso do Clube da Esquina, seu caráter “aberto” foi crucial para sua própria identidade, funcionando como mecanismo de articulação entre o local e o global, uma vez que permitia incorporar músicos de diversas procedências sem descaracterizar seus valores estéticos internos. Uma vez formado o “clube”, o relacionamento entre os pares é igualitário. (...) Já a “esquina” remete imediatamente à paisagem urbana. 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 (GARCIA, 2000, p. 19).

O caráter aberto do *Clube da Esquina* possibilitou sua expansão para além do circuito da cidade. O sentido dessa percepção é marcado na narrativa de Márcio Borges quando vincula os elementos da linguagem cinematográfica à possibilidade de interação e compartilhamento com as experiências formuladas em outros contextos culturais.

Belo Horizonte, mais do que nunca, fazia parte integrante do mundo. Surgia pela primeira vez na província a consciência de pertencermos a uma civilização planetária. Parecia, por exemplo, que a *nouvelle-vague* era um fenômeno que acontecia ali todos os sábados, no auditório do CEC, e os estudantes de Nanterre, França, eram os mesmíssimos da Faculdade de Filosofia ali no bairro Santo Antônio, ou os de Berkeley, EUA (BORGES, 2010, p. 123).

A poesia e a música do *Clube* se intensificaram ao longo do tempo devido ao fato de também se intensificarem os vínculos, as identificações e as dinâmicas dos processos transformadores que o contexto sociocultural experimentava no mundo nesse momento. A cidade expandiu suas referências, assimilou o que o mundo transformava no formato da apreensão de experiências e ideias.

Ao tentar decifrar a fisionomia urbana, os compositores se lançam ao desafio de imaginar algo novo, que vai além dos limites físicos estabelecidos por uma realidade insatisfatória. O caminho proposto pelo Clube da esquina para reinventar a cidade enquanto *polis* passa diretamente pela relação entre as pessoas que a habitam. Para tanto, é preciso fazer dela novamente um lugar da interação e do consenso entre opiniões, visões de mundo e culturas em muitos casos antagônicas. Dessa

forma, a cidade passaria a ser um espaço próprio para o diálogo e a pluralidade de ideias. Caminho no qual se unem experiências históricas diversas em torno de cidades inventadas pela criatividade de homens, que se serviram da canção popular em benefício da construção de uma vida melhor e mais humana (MARTINS, 2010, p. 03).

A cidade moderna também passou a provocar incômodos nessa primeira geração do *Clube da Esquina*. Passou a exigir que o mecanismo da cidade pudesse ser percebido, identificado e traduzido nas canções configuradas como fragmentos de memória construídos pelos laços de vivências entre seus membros e práticas cotidianas vinculadas, quase sempre, às descrições de lugares da memória tendo a cidade como cenário.

Desse modo, a canção revela as modificações que a modernidade legou a esta geração do *Clube da Esquina*, sujeitos engendrados nesta experiência, várias pessoas com individualidades específicas que, em algum momento da vida, assumiram uma identidade comum. É uma coletividade quem fala, é o *Clube da Esquina* quem assina o relato. Desse modo entendemos que Belo Horizonte, ou a Belo Horizonte do *Clube da Esquina*, se tornou um centro formador e irradiador de sua musicalidade (VITENTI, 2010, p. 64).

Dessa forma, a cidade, enquanto cenário e o espaço próprio para o diálogo e a pluralidade de ideias, ofereceu uma série de referências espaciais que foram importantes para descrever o cenário de emergência desse movimento e de suas implicações. O Edifício Levy, enquanto cenário, abrigou grande parte dos integrantes do movimento, como moradores ou como frequentadores e transeuntes.

O levi era um mundo a parte dentro da cidade: dezessete andares e mais de cem apartamentos, com uma população de mais de quatrocentas pessoas, das quais uns cinquenta eram jovens de ambos os sexos, com idade entre treze e vinte e um anos. Construído por comerciantes judeus no início dos anos 60, a um quarteirão da Praça Sete, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, em pleno centro da cidade, o Levy era feio, pesado, quadrado, gigantesco para o padrão. Tinha uma galeria em ângulo que ligava a avenida Amazonas à rua Curitiba. Sabe-se lá por qual predestinação, no Levy moraram à mesma época pessoas que mais cedo ou mais tarde vieram a se destacar na cena cultural brasileira (...) (BORGES, 2010, p. 27).

As esquinas da cidade propiciaram uma visão aberta do mundo, certas autonomia e criatividade decorrentes do espírito gregário foram manifestas nas relações experimentadas nestes ambientes. Segundo BRANT, 2006, os compositores do *Clube da Esquina* iniciaram seus primeiros encontros no momento

em que a vida social da capital ganhava maior complexidade. O crescimento urbano condicionava deslocamentos espaciais e práticas sociais.

Figura 18 - Croqui de localização do Condomínio Edifício Levy - Av. Amazonas, n° 333, Centro - Belo Horizonte. Latitude 33°42'55" - Longitude 42° 28'38". Arte: Cláudio Soares Barros (Nanquim / canetas hidrocor sobre papel).



O relato de Márcio Borges no livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, publicado em 1996, mostra como os bares aparecem como lugares significativos dos encontros revelando gradativamente o contexto histórico cultural que envolvia a maturação do movimento na cidade de Belo Horizonte.

Dessa forma descreve diversos locais que passam a servir de cenários da narrativa para um novo elemento expressivo da trajetória do *Clube da Esquina*. O Edifício Arcângelo Maletta é um desses lugares...

E lá se foi Bituca, que nunca tocara baixo na vida, ser o dito cujo do Berimbau Trio e ganhar uns trocados na boate Berimbau. Inaugurada exatamente na noite do golpe: 31 de março de 64, por Antonio Moraes, o Bolão, a casa era especializada em jazz e ficava na sobreloja do Edifício Arcângelo Maletta. O Maletta era o reduto dos notívagos e boêmios de Beagá. Ali funcionavam, espalhados pelos corredores do térreo e da sobreloja, dezenas de bares, restaurantes e inferninhos. Durante o dia apresentava um movimento comercial recatado, digno de suas livrarias e escritórios de representações, lojas de armarinho. Um de seus blocos era residencial, com entrada à parte. À noite, porém, as galerias do edifício eram invadidas por hordas e dás de artistas, músicos, jornalistas, prostitutas

e bêbados de variados escalões que ocupavam todas as mesas disponíveis no local. Quem pisava no Maletta depois das seis tinha uma reputação a zelar. Ou a perder, mais frequentemente (BORGES, 2010, p. 53).

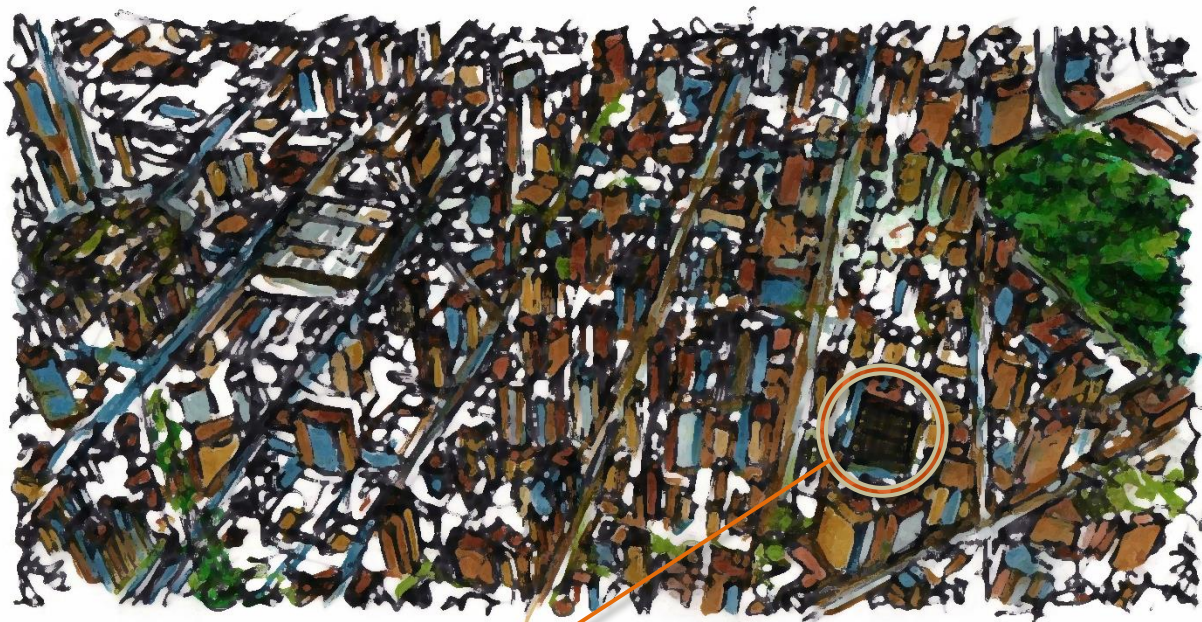


Figura 19 - Conjunto Archangelo Maletta - Fotografia de Luiz Costa - Jornal Hoje em Dia (2001). Intervenção artística de Cláudio Soares Barros sobre fotografia. Técnica: canetas hidrocor e lápis aquarela, 2019.

A identificação dos integrantes do *Clube da Esquina* com estes espaços da cidade onde grande parte da história do movimento foi construída reveste-os desse significado histórico. O edifício também assume ao longo da sua existência física, que virá atravessar diversas gerações, o sentido de valor para essa geração do *Clube da Esquina*. Não poderá ser contada a sua história sem mencionar o Edifício Archangelo Maletta.

Nos anos 60, 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 amadores, atores e músicos. Em seus diversos bares a música fluía, e foram palco das primeiras apresentações de Milton Nascimento, no *Sagarana*. WERNECK aponta 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, Nivaldo Ornelas, servia de ponto de encontro e troca de informações entre os músicos. Tratava-se de ambientes propícios para o contato com a cultura popular e com a vida cotidiana da cidade, ressaltando a importância do hábito boêmio e todo desempenho oral ligado à conversa de bar. O bar (ou a rua, a esquina) aparece como espaço de liberdade onde é possível “sonhar e mudar o sentido das coisas” (DINIZ, 2012, p. 45).

Figura 20 - Croqui de localização do Edifício Arcângelo Maletta - Rua da Bahia, nº 1148, Centro - Belo Horizonte. Latitude 19° 55' 29.3" – Longitude 43° 56' 15.8". Arte: Cláudio Soares Barros (Nanquim / canetas hidrocor sobre papel).



LOCALIZAÇÃO
EDIFÍCIO MALETTA



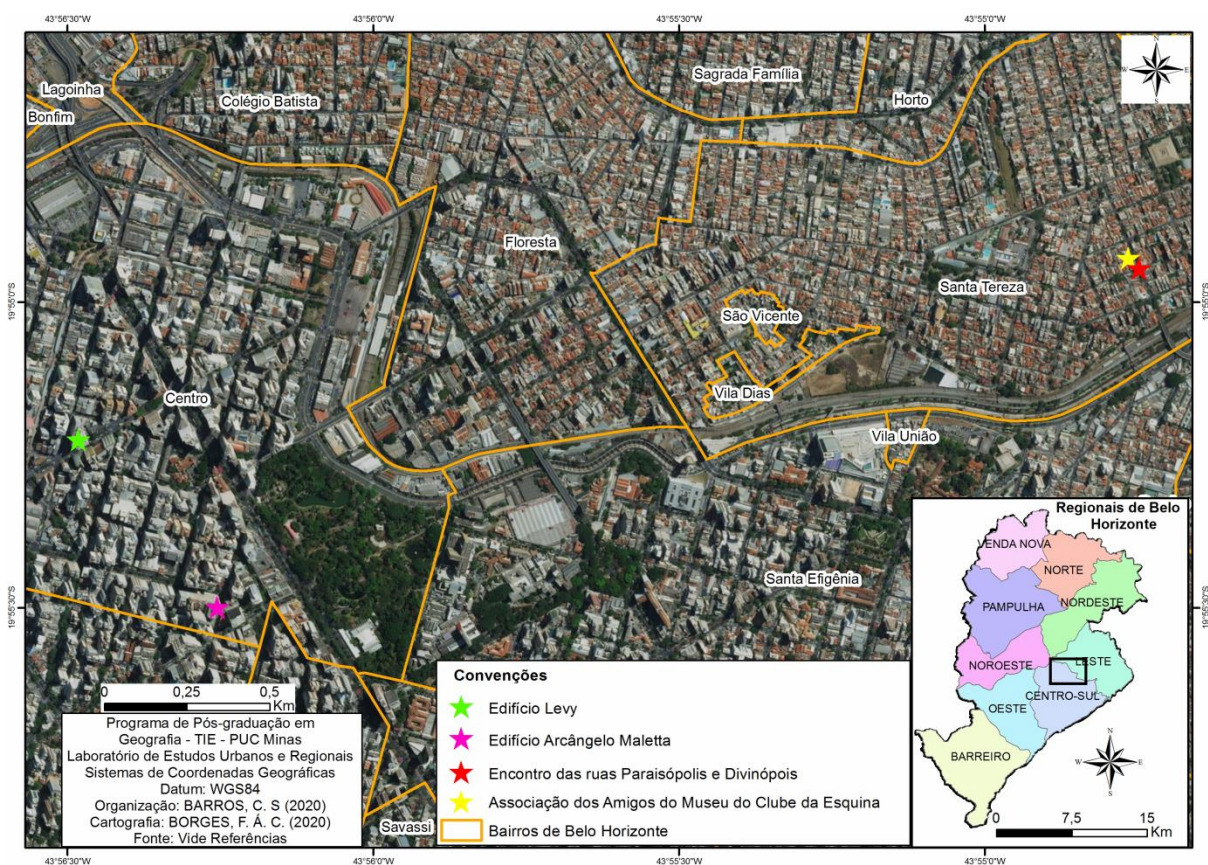
Figura 21 – Croqui de localização de referências espaciais da cidade de Belo Horizonte mencionadas do movimento estético-cultural *Clube da Esquina*. Arte: Cláudio Soares Barros. Técnica: canetas hidrocor e aquarela.

QUADRO 6 – Marcos Histórico-Geográficos do movimento estético-cultural *Clube da Esquina* na cidade de Belo Horizonte. Elaborado por Cláudio Soares Barros.

Item /	Marcos Histórico-Geográficos do Movimento Estético-Cultural <i>Clube da Esquina</i> na cidade de Belo Horizonte	
1	Edifício Condomínio Levy (onde a família Borges, Milton Nascimento e Wagner Tiso moraram nos anos de 1960).	Av. Amazonas, 718 – Centro
2	Edifício Cesário Alvim (que abrigou, na mesma época, Beto Guedes e Toninho Horta)	Rua dos Tupis, 447 – Centro
3	Esquina do <i>Clube da Esquina</i> (ponto fundamental da gênese e identidade do movimento estético-cultural <i>Clube da Esquina</i> , local de encontro dos integrantes no início dessa história, que deu nome ao movimento).	Encontro das Ruas Paraisópolis e Teresópolis, 738 – Santa Tereza
4	Edifício Archangelo Maletta (o restaurante Bolão e o hall de entrada do edifício, onde os integrantes do Clube costumavam se encontrar para comer e beber)	Rua da Bahia, 1148 – Centro
5	Bar Brasil (tradicional reduto de encontro dos integrantes do Clube da Esquina).	Rua dos Aimorés, 108 - Funcionários
6	Viaduto Santa Tereza (Marco arquitetônico da cidade de Belo Horizonte e caminho frequente dos integrantes do movimento <i>Clube da Esquina</i>).	Viaduto Santa Tereza – Centro

Todos estes espaços mencionados da cidade estabeleceram ao longo dos anos a identidade do movimento *Clube da Esquina*. Neste ponto vale ressaltar que todo o processo de difusão da música do *Clube da Esquina* enquanto movimento estético somente se reveste dessa dimensão a partir da relação de seus integrantes à cidade de Belo Horizonte, à estes espaços descritos e, especificamente à esquina do *Clube*.

MAPA 01 – Representação dos *lugares* referenciais da gênese do movimento Clube da Esquina e de ambientes descritos das relações experimentadas na cidade de Belo Horizonte enquanto vivências fundamentais para a afirmação do movimento estético-cultural. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020.



As projeções que descrevemos dos vínculos e conexões que se efetivam pela disseminação, contágio e assimilação em outros domínios reportam para estes espaços as vivências e experiências compartilhadas nestes cenários. Os elementos de identificação passam a assumir as mesmas características como se fosse possível experimentar as mesmas vivências do poeta, observando outras *paisagens...*

Adiante iremos relacionar os vínculos e projeções que o coletivo *Clube da Esquina* estabelece para além das montanhas de Minas a partir de novas experiências musicais a partir do disco *Milton* de 1970 onde podemos vislumbrar tanto elementos de uma maturidade em relação à sua identidade musical, como, efetivamente, elementos substanciais da difusão do movimento.

CAPÍTULO 5 - A AFIRMAÇÃO DO *CLUBE DA ESQUINA* E A DIFUSÃO PARA ALÉM DOS DOMÍNIOS DE MINAS

“E mais uma vez penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós”.

Milton Nascimento⁴⁸

O vínculo mencionado da música de Milton Nascimento, como germe do *Clube da Esquina*, ao padrão musical *bossa-novista* começaria a tomar novos rumos a partir da transição para a década de 1970, quando as referências construídas pela coletividade a partir das vivências e das trocas experimentadas no contexto da cidade de Belo Horizonte começaram a incorporar novos elementos e expor uma nova feição ao movimento.

Dissemos que *“uma nova música estava sendo gestada na MPB e ela vinha de Minas”*. Mesmo sendo perceptível, esta possibilidade viria a ser confirmada ao longo da década e se constituiria de novas influências que se somariam às características já afirmadas do movimento *Clube da Esquina*.

A afirmação da identidade do *Clube da Esquina*, enquanto movimento dissociado do vínculo analítico com a *Bossa Nova* e com o *Tropicalismo* possibilitou a afirmação de sua propriedade musical, composta de elementos culturais distintos que a música popular brasileira assimilou durante décadas e que o *Clube da Esquina* soube inserir na sua construção musical, a saber: o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional... criou, desta forma, uma grande síntese.

Porém, esta identidade é praticamente afirmada ou mesmo reconhecida ao longo das décadas seguintes, sendo o termo *Clube da Esquina* associado à coletividade, mas também e essencialmente às produções musicais de Milton Nascimento, especialmente com os dois discos produzidos com esse nome. Por parte da crítica musical, que cunhou o termo a partir da música *Clube da Esquina* e do disco, o grupo passou, então a ser identificado por essa designação.

⁴⁸ NASCIMENTO, Milton. Posfácio. In: BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina. 6ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2010, p 372.

É perceptível que esse nome, chancelado pela imprensa e, até certo ponto, aceito pelos artistas que com ele são identificados, perdura até os dias atuais carregando uma ideia de “movimento musical”. Embora essa qualificação seja rechaçada por uns, ora ela aparece mais ou menos naturalizada, e ora necessita de defesa e reafirmação. Em suma, o atributo de “movimento musical” ao Clube da Esquina é uma das querelas que, nos últimos anos, divide, aproxima ou confunde as opiniões dos participantes da turma (DINIZ, 2012, p. 151).

Cabe neste ponto reforçar a ideia de que o *Clube da Esquina* não tenha se constituído enquanto movimento estético cultural, mas, ao longo de décadas, veio assumindo importante papel na construção e qualificação da MPB, tendo, de certa forma, que assimilar esta incumbência e este perfil. Enquanto movimento, aceito ou não pela crítica ou por partes de seus integrantes, se caracterizou como uma corrente musical mencionada e referenciada em domínio global.

Eu digo que foi um movimento na medida em que as pessoas estavam em constante movimento. Ele não foi um movimento no sentido formal da palavra, como historicamente a gente ouve dizer; como, por exemplo, a Tropicália foi um movimento que comportou manifestos e tudo..., como o início do comunismo era um movimento, o manifesto comunista..., como o existencialismo foi um movimento na França, que teve o manifesto existencialista... Nesse sentido, eu diria, acadêmico da palavra “movimento”, o Clube da Esquina não foi. A gente nunca fez nenhum manifesto! A gente nem sequer sabia que tinha essa identidade de turma. A gente tinha mesmo era essa grande amizade uns pelos outros e uma grande vontade de colaborar (...) um na obra do outro. (...) E assim a gente criou essa identidade (...) Cada um sofreu as influências das mesmas coisas, alguns mais outros menos... O Lô e o Beto eram muito Beatles e Rolling Stones, o Flávio Venturini, muito rock progressivo (...), o Beto também muito com o pé no rock progressivo (...), o Milton muito aberto pra música da América Latina (...). Essa grande mistura é que fez essa coisa totalmente fundida e que foi a experiência original. Na época ninguém considerava que a gente estava fazendo um movimento ou não. Depois, historicamente, nos situando no panorama da história brasileira, nos situaram como movimento: “ah, o movimento dos mineiros que influenciou gerações pela harmonia, pela complexidade das letras (...), Clube da Esquina, o movimento”. Aí Nivaldo Ornelas passou a ser Clube da Esquina, Wagner Tiso passou a ser Clube da Esquina, Toninho Horta passou a ser Clube da Esquina... Não éramos nenhum Clube da Esquina. Clube da Esquina tinha sido dois discos que o Lô e o Milton tinham gravado. (...) Os estudiosos, os críticos, a mídia, a imprensa, o próprio povo, os próprios admiradores de nossa música, eles, nós não, passaram a nos chamar de Clube da Esquina (BORGES, 2011, *apud*. DINIZ, 2012, p. 152).

As particularidades dessa consideração remete a que possamos pensar e descrever o *Clube da Esquina* como movimento estético cultural de reconhecida abrangência e, atualmente, com a designação de referência musical para o mundo.

Embora, atualmente, as singularidades suscitadas pela atuação do *Clube da Esquina* sejam perceptíveis em diversos campos de abrangência como, por exemplo: a resistência cultural, a evocação crítica da *mineiridade*, os vínculos temáticos com a contracultura, os laços afetivos, a informalidade e a qualidade estética tanto no âmbito musical quanto na elaboração das letras, entendemos que estes elementos possam ser interpretados e caracterizados como uma expressão estética consolidada historicamente.

A questão acerca da legitimidade do *Clube da Esquina* enquanto movimento, sua importância para a história da MPB, pode ser ainda melhor explorada e pode, assim, revelar elementos novos para compor observações e estudos que posicionem a expressão musical do movimento estético para além da relevância que conseguimos situar neste presente estudo. Dentre tantas possibilidades descritas neste estudo que já foram realizadas no campo acadêmico, a expressão estética tem-se revelado um importante viés da pesquisa para a compreensão das transformações ocorridas neste contexto da pós-modernidade e suas relações com diversos ambientes no mundo.

Cabe assim descrever o conteúdo do que foi construído pelo movimento, assim como o que situamos como conexões que possibilitaram estender sua música para além dos domínios de Minas.

No Brasil, as distinções entre música popular, rock and roll, música folclórica e jazz, que os norte-americanos tendem a dar como certo, simplesmente não se aplicam. Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta e os outros músicos de Belo Horizonte se especializaram em recombinações de elementos das mais diversas fontes; eles consideram as categorias irrelevantes. No entanto, eles nunca se envolvem; sua música é mais impressionante por sua integridade orgânica e clareza de visão. Esta música já teve uma profunda influência sobre Pat Metheny e outros músicos de jazz e rock, mas suspeita-se que seu impacto está apenas começando a ser sentido (PALMER, 1986, p. 25, tradução nossa).⁴⁹

⁴⁹ In Brazil, the distinctions between popular song, rock and roll, folk music and jazz, which North Americans tend to take for granted, simply do not apply. Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta and the other musicians from Belo Horizonte have become particularly adept at recombining elements from the most disparate sources; they make categories irrelevant. Yet they never dabble; their music is most impressive for its organic wholeness and clarity of vision. It has already had a profound influence on Pat Metheny and other jazz and rock musicians, but one suspects that its impact is only beginning to be felt (PALMER, 1986, p. 25).

Figura 22 - Página do Jornal *New York Times* trazendo a matéria do músico e crítico Robert Palmer descrevendo a influência que a música produzida pelo Clube da Esquina exerceu em outros músicos, principalmente norte-americanos, e como possibilitou ampliar o processo da criação musical no mundo.



Alguns destes novos elementos, já presentes na formulação tropicalista como o *rock*, viriam a incorporar as temáticas e o conjunto de ideia o grupo de mineiros viria a apresentar ao longo da década. Suas ligações com o Jazz, já manifestadas desde o disco americano de Milton – *Courage* – em parceria com os músicos que integravam o Quinteto de Miles Davis, especialmente Herbie Hancock e Wayne Shorter, com os elementos contemporâneos da Contracultura trouxeram para a música do *Clube da Esquina* estas novas possibilidades de interpretação do que estava acontecendo no mundo. Como dissemos a cidade de Belo Horizonte, cosmopolita, assimilou todas estas referências e, particularmente, foi possibilitando a inserção destes elementos na sua música, como elemento inovador.

As características altamente incorporadoras do movimento, ligadas à antropofagia modernista e à valorização da miscigenação tropical, tornaram-no receptivo às novidades da contracultura jovem e da teoria da informação. Essa abertura estética veio a ser caracterizada como “som universal”. Era o que mais interessava os tropicalistas na música *pop* internacional, um “exercício de liberdade” descompromissado com o que havia sido feito. Neste aspecto, a referência mais nítida era a dos *Beatles* (GARCIA, 2010, p. 159). Segundo NAVES, “Ao incorporar o impacto dos *Beatles* à sua estética, os tropicalistas estão atualizando o gesto da geração anterior, que dez anos antes utilizou, na elaboração da bossa nova, os procedimentos do jazz mais avançado de seu tempo” (NAVES, 1998, p. 43).

A influência manifesta dos *Beatles* sempre foi uma marca presente nas composições e no conteúdo expresso do *Clube da Esquina*. As evidências dessa

referência viriam a ser demonstradas no disco *Milton* de 1970, porém existe um reconhecimento por parte da crítica musical especializada de que este vínculo se estende além dessa relação. A versão gravada por Milton e Beto Guedes da música *Norwegian Wood* dos *Beatles* em 1976, surpreendeu a crítica e os músicos pelo seu aspecto original e interpretativo, sendo esta canção uma das músicas que mais teve versões gravadas por outros músicos e grupos musicais.

"Em sua apreciação de alguns discos do Clube da Esquina, Robert PALMER começa intitulado seu artigo "*Leste brasileiro exporta pop influente para o mundo*". Além de situar Minas no "leste", comete o equívoco de relatar que Belo Horizonte - sua capital e uma das maiores cidades brasileiras - começou como cidade mineradora! A escolha do artigo parece até temerária. No entanto, logo adiante o autor diz que além do minério, seu outro principal produto de exportação é "(...) 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". O autor prossegue buscando uma caracterização da música produzida pelo grupo, tenta mapear influências e misturas, que vão do folclore africano, europeu e brasileiro ao jazz moderno e rock dos anos 60. 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. Considera o álbum duplo Clube da Esquina (1972) como "manifesto" do grupo. Num momento marcante, assinala a versão de *Norwegian Wood* (Lennon / McCartney) como uma das mais impressionantes colaborações do *Clube*. Curioso: para ressaltar a originalidade dos músicos "mineiros", PALMER escolhe o que considera como uma "remodelação radical" da canção dos Beatles, ícones do pop. Aliás, a versão "despopiza" a canção, no sentido de lhe imputar uma profundidade emocional e um panorama sonoro complexo que desautorizam seu consumo apressado. Por fim, ele 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". (GARCIA, 2012, p. 21).

O texto reproduzido por GARCIA, 2012, revela esta riqueza e esta propriedade musical do coletivo *Clube da Esquina* para além das montanhas de Minas e ressalta as propriedades do movimento e sua marcante identidade.

Este contexto revela um momento de definições e escolhas estéticas decisivas e de ampliação do repertório de influências no sentido da abertura às novas expressões, que coincidiria, também, com o aprimoramento musical dos integrantes do Movimento. Esta abertura viria possibilitar a inserção de novos elementos que, até então, seriam considerados estranhos à natureza do *Clube*

devido às suas raízes e sua natureza ligada às tradições de Minas os mesmo à *Bossa Nova*.

Destacarei aí elementos recorrentes que permitem mostrar como os músicos, num momento de definições e escolhas estéticas decisivas, não ouviam a música popular a partir de um viés essencialista, e se mostrariam mais preocupados em pensar *modos de assimilar* do que puramente rejeitar os elementos considerados *estranhos*. Ao privilegiar os depoimentos dos músicos sobre o período de sua formação musical, mostrarei a convivência dos gêneros populares nacionais e estrangeiros, do autodidatismo com o estudo formal e fórmulas eruditas, ressaltando a diversidade de referências relacionadas aos contatos entre os músicos, o compartilhamento de interesses musicais, o trato com instrumentos, o aprendizado e o consumo de música popular através do rádio e dos discos (GARCIA, 2010, p. 66).

Percebe-se que a partir deste momento de transição as preocupações sobre a música produzida pelos integrantes do *Clube da Esquina*, especialmente Milton Nascimento e alguns músicos e letristas do grupo, projeta a possibilidade de inserção, não somente no mercado fonográfico brasileiro, mas parece antever formas de assimilação e difusão dessa música para além das fronteiras nacionais.

Meu intuito é realizar uma discussão sobre as trocas culturais que procura encontrar, por um lado, as linhas gerais de desdobramento do tema da identidade nacional na produção da música popular brasileira, e, de outro, os traços particulares das escolhas realizadas por alguns dos principais criadores da MPB. Assim é possível tratar a dinâmica histórica de negociação das fronteiras simbólicas da “brasilidade” na música popular confrontando narrativas que buscaram defini-la temporal e espacialmente no viés uniformizador do Estado nacional e leituras localizadas que partiram de trajetórias individuais, transgredindo e revelando os limites e as brechas daquela representação homogênea. A abordagem adota como referenciais os estudos sobre música popular que têm refletido sobre suas dimensões locais, regionais e globais, e as discussões contemporâneas sobre trocas culturais que utilizam conceitos como hibridação ou transculturação (GARCIA, 2010, p. 67).

A intensificação dessas relações culturais experimentadas neste contexto demonstra como a comunicação entre as expressões culturais e seus agentes passariam a uma dinâmica até então não perceptível na arte e nas relações culturais. As conexões, assimilações e contágios passam a caracterizar o domínio das expressões dentro do universo cultural, principalmente no mundo ocidental.

5.1 A inserção do termo *Clube da Esquina* e o disco *Milton* de 70

A música que o *Clube da Esquina* passou a produzir, a partir do disco *Milton* de 1970, já esboçava as características de uma música universal, uma música que dialogava e compartilhava experiências estéticas comuns a diversos ambientes. O contexto do pós Segunda Guerra Mundial se caracterizou por um momento de grandes transformações que levaram a adoção de posturas contestadoras das estruturas tradicionais políticas, pela reflexão sobre o sentido dos conflitos mundiais e pela valorização das relações humanas.

Neste contexto situa-se a contracultura americana.⁵⁰ Nesta época esta geração de jovens, impulsionada principalmente pela música, passou a experimentar os mesmos conflitos, compartilhar as mesmas dores, os mesmos afetos... e a música do *Clube da Esquina* passou, de certa forma a traduzir todos estes sentimentos.

O rock alavancado pela indústria cultural inundou a música de muitos países, dentre os quais o Brasil. Talvez hoje nossa visão de rock seja um tanto reducionista após observarmos o que o rock se tornou a partir dos anos 1980. O caráter contestador, a proximidade às inovações da música eletroacústica (vertente da música erudita que ganhou corpo no pós-Segunda Guerra Mundial com Pierre Schaeffer e a música concreta). O rock, nos anos 1960 e 1970, dialogava com as vanguardas artísticas do mundo ocidental. Não seria melhor pensarmos o rock como um segmento de muitos braços, da maneira como pensamos o jazz? E por que não usarmos também o termo "experimentalista" quando nos referimos ao rock? No Brasil, o rock ganhou faces e texturas diferentes (VILELA, 2010, p. 24).

⁵⁰ A contracultura da década de 1960 refere-se a um fenômeno cultural anti-establishment que se desenvolveu primeiro nos Estados Unidos e no Reino Unido, e depois se espalhou por grande parte do mundo ocidental, entre o início dos anos 1960 e meados dos anos 1970, em Londres, Nova York e mais tarde San Francisco sendo o foco das atividades da contracultura. O movimento ganhou impulso agregado conforme o movimento dos direitos civis afro-americano continuou a crescer, e se tornou revolucionário com a expansão da intervenção militar do governo dos EUA ao Vietnã. Enquanto a década de 1960 avançava, as tensões sociais generalizadas também se desenvolveram relativas a outros assuntos, e tendiam a fluir ao longo das linhas geracionais em relação à sexualidade humana, os direitos das mulheres, os modos tradicionais das autoridades, a experimentação com drogas psicoativas, e interpretações divergentes do sonho americano. (...) O pós Segunda Guerra Mundial gerou um número sem precedentes de jovens potencialmente descontentes como participantes potenciais em um repensar de direção e sociedades democráticas e outras. A influência do pós-guerra permitiu que a geração da contracultura movesse além do foco sobre as necessidades materiais da vida que tinham preocupado seus pais na época da Grande Depressão. A era também foi notável na medida em que uma parte significativa do conjunto de comportamentos e "causas" dentro do movimento maior foram rapidamente assimilados no seio da sociedade, particularmente nos EUA. (...) No sentido mais amplo, a contracultura dos anos 1960 cresceu de uma confluência de pessoas, ideias, eventos, questões, circunstâncias e desenvolvimentos tecnológicos que serviram como catalisadores intelectuais e sociais para a mudança excepcionalmente rápida durante a época (HIRSCH, 1993, p. 419).

A música rotulada como “rock” já tinha, neste contexto um reconhecimento e uma inserção expressiva no mundo, advinda principalmente, da Inglaterra e dos Estados Unidos e já se manifestara nos circuitos de Belo Horizonte, desde as origens dessa ligação experimentada no ambiente do Edifício Levy. Porém esta predileção pelo rock era mais incisiva nos “meninos”. Na transição para a década de 1970 estes “meninos” mostraram maturidade suficiente para fazer parte do *Clube*. Lô Borges e Beto Guedes, referidos como “*beatlemaníacos*” viriam a compor o time de frente do movimento.

Certas influências que viriam a compor o campo estético de referências e incorporar definitivamente o rol de elementos constitutivos de suas temáticas passariam a fazer parte dessa construção musical presente a partir dos registros fonográficos *Milton* de 1970, das primeiras experiências neste campo de Lô Borges (“*Disco do Tênis*”) de 1972, da aparição do Grupo musical *Som Imaginário* (composto em grande parte por mineiros) e do próprio disco *Clube da Esquina I* de 1972. Estes elementos se referem a ritmos e expressões universais neste momento como o *rock*, o *jazz*, o *blues* e a música latina.

Naquele contexto a eletricidade⁵¹, de uma certa forma, 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 L.P. em diversas direções musicais com férteis e agradáveis resultados (...)*”⁵². 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? Observo que, num cenário tão polarizado, era difícil delimitar as particularidades emergentes do *Clube da Esquina*. (GARCIA, 2010, p. 189).

⁵¹ Esta menção sobre a *eletricidade*, polêmica na época, se referia ao uso de instrumentos musicais elétricos, no caso a guitarra elétrica que era vista como um símbolo “intruso” na música popular brasileira, que inclusive rendeu protestos / passeatas contra o seu uso na música popular, compartilhada por grande parte dos artistas ligados à música de protesto na Era dos Festivais. Nota do autor.

⁵² Revista *Veja*, 25/03/1970, p. 70.



Figura 23 - *Som Imaginário* foi uma banda brasileira formada no princípio da década de 1970. Criada primeiramente para acompanhar o cantor Milton Nascimento no show "*Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário*". Contou com a participação do músico Zé Rodrix (vocalis e piano), Wagner Tiso antes de sua carreira solo, Robertinho Silva (bateria), o guitarrista Fredeyko (ou Frederá), também pintor, escultor e jornalista, Luiz Alves (baixista) e Tavito (violão), e outros músicos que mais tarde ganharam notoriedade que também passaram pela banda. O grupo passou por várias mudanças de formação e lançou no total três discos. Os membros da banda transitavam com facilidade por referências oriundas do samba, da bossa nova, do jazz, da música "clássica", oriental e hispânica, resultando, não raras vezes, numa sonoridade típica do rock progressivo. *Matança do Porco*, provavelmente o mais progressivo, contou com os vocalis de Milton Nascimento.

Créditos da Imagem: <http://www.aescotilha.com.br/wp-content/uploads/2018/10/som-imaginario.jpeg>

Neste contexto de assimilações de novas referências começa a se perceber os elementos constitutivos dessa identidade musical complexa e, ao mesmo tempo singular do *Clube da Esquina*. Distante dos ditames da indústria fonográfica, do circuito Rio - São Paulo começaria a apresentar novos caminhos para a sua música e, efetivamente, viriam a projetar essa música para o mundo.

O Clube pôde assim construir uma ponte entre a música popular internacional e a MPB que não se baseava numa colagem antropofágica, crua e "chocante", mas na percepção de afinidades estéticas e temáticas harmonizáveis. Na faixa *Para Lennon e McCartney*, a eletricidade não foi usada como elemento de desarmonia, de desarranjo, destinado a provocar o estranhamento do ouvinte. Ela é constitutiva do arranjo e coerente com o texto da letra. Neste disco, o que realmente rompe com as convenções musicais é a utilização de sonoridades de evocação primitiva, como apitos de caça ou ocarina (instrumento de sopro), criando uma atmosfera de floresta em *Pai Grande* (GARCIA, 2010, p. 190-1).

Segundo GARCIA, os integrantes do *Clube* procuraram descobrir formas comuns aproximando o local e o global, o "tradicional" e o "moderno". Já vimos que o uso da 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 destes músicos com trajetórias de vida e formações musicais tão diferenciadas (GARCIA, 2010, p. 192).

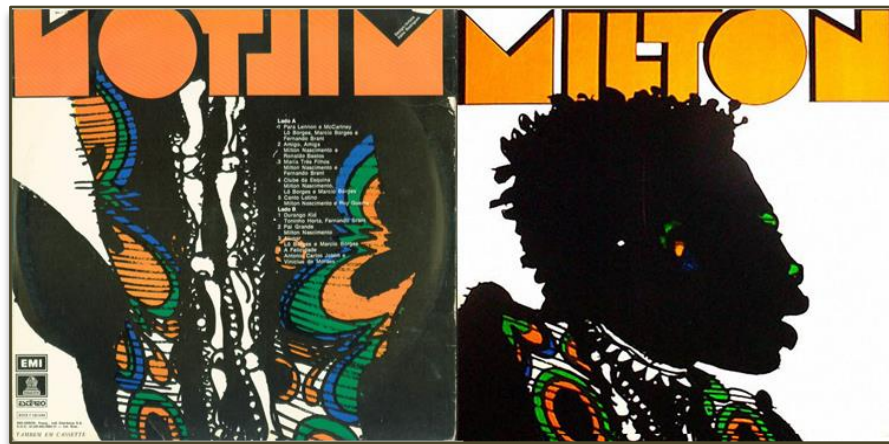
Salvo uma ou outra atitude mais avant-garde minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas, etc.; mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63, do que como fãs declarados de West Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos. Portanto, num ou noutro caso, 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 ideia muito precisa da qualidade do 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, 2010, p. 216-217).

Esta maturidade enquanto coletividade parece ganhar corpo nessa transição, como dito, e estas novas referências viriam a aparecer como introdução no disco *Milton* de 1970, com a banda de base *Som Imaginário*. Vale situar que tanto Milton Nascimento quanto Wagner Tiso foram responsáveis pelas transformações impressas neste disco. Além da sonoridade que surpreenderia o público e a crítica, fica evidente a intenção de produzir uma espécie de música universal, uma música que pudesse comunicar as particularidades de Minas com o mundo e que pudesse ser assimilada e partilhada.

Porém, foi no seu disco *Milton*, de 1970, que ele (Milton Nascimento) e os rapazes do Clube da Esquina passaram a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente do passado sonoro da música brasileira. Esse disco teve como banda de apoio o Som Imaginário⁵³, mais Toninho Horta, Lô Borges e Naná Vasconcelos. O disco se inicia com a canção “Para Lennon e McCartney”, de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant. Nela, o recado é dado para que todos olhem a nova música que está sendo feita pelo grupo. Do local partem para o universal quando cantam “Mas agora sou cowboy / Sou do ouro eu sou vocês / Sou do mundo, sou Minas Gerais” (VILELA, 2010, p. 21).

⁵³ O Som Imaginário, formado inicialmente por Wagner Tiso, Tavito, Novelli e Robertinho Silva, fazia uma música instrumental que mesclava elementos da música clássica, do *jazz* e do *rock*. Posteriormente passaram a fazer parte do grupo Zé Rodrix e Frederica. Foi com essa última formação que Milton gravou em 1970 (VILELA, 2010, p. 21).

Figura 24 - Disco "Milton". Gravado em 1970. Milton Nascimento é acompanhado pelo Grupo "Som Imaginário" composto, em sua maioria de músicos mineiros: Wagner Tiso, Luiz Alves, Tavito, Robertinho Silva, Zé Rodrix e Frederiko. Gravadora EMI-Odeon.



A importância dessa nova feição da música de Milton Nascimento e, diretamente da coletividade do *Clube*, situa pela primeira vez a intencionalidade de se mostrar o *Clube*, Minas e essa música ao mundo. Parece anunciar esta intenção. E nesse ponto o disco de 1970 pode introduzir esta autenticidade e esta maturidade do movimento que viria a se afirmar definitivamente com o disco *Clube da Esquina I* de 1972.

A interseção local/global nos interessa não apenas por ser chave no entendimento das propostas estéticas e das diversas fontes que informam a obra do *Clube da Esquina*, mas por ser ela própria motivo constante no trabalho daqueles músicos. Preocupados em 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*”¹²⁹. 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* na música popular brasileira (GARCIA, 2010, p. 197).

Apesar de estar fora do eixo Rio-São Paulo e do fato de produzir uma música que não se adequava aos padrões *bossanovista* e *tropicalista* a música do *Clube da Esquina* passaria a ter um reconhecimento de público e de crítica a partir dessa obra. Isto pode ser percebido, neste caso pela indústria fonográfica e por uma certa inserção no mercado. Os números talvez não sejam, ainda, expressivos, mas passam a caracterizar uma nova expansão para a música produzida por Milton Nascimento e pelo *Clube da Esquina*.

Sob a perspectiva da crítica especializada, Milton “de repente” transformara-se para uma imagem de “voz agressiva” e “roupas berrantes” com o disco e *show Milton Nascimento ah...e o Som Imaginário*, sucesso de público por 8 meses e 5000 cópias (note-se como a vendagem já se tornara critério relevante!). Estas apresentações de Milton com o conjunto *Som Imaginário* foram cruciais para alterar sua imagem de artista “sério” e “sisudo” diante de público e crítica. Simultaneamente, ele rejeitava uma aproximação com a linguagem performática do tropicalismo, o que acabou gestualizando quando retirou o figurino metálico para cantar de peito nu, optando depois por manter um visual “afro” e “primitivista”⁵⁴. (GARCIA, 2010, p. 197).

A sequência de trabalhos em estúdio de gravação deu a Milton a segurança necessária para domar a enorme timidez que sentia quando pisava num palco. Na companhia do *Som Imaginário*, com o qual passou a se apresentar no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, logo após o lançamento do disco *Milton*, ele surpreendeu público e crítica: entrava em cena usando calças amarelas bem justas. Jaqueta de couro preta com estrelinhas prateadas, cabelo eriçado e pés descalços. Melhor ainda: cantava algumas músicas em inglês, em outras ensaiava uns passos de samba ou iê-lê-iê e até gesticulava com os braços para marcar o ritmo (MACIEL FILHO, 2012, p. 23).

A música *Clube da Esquina* de autoria de Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento foi lançada neste disco *Milton* de 1970. A música estabelecia que o *clube* aparecesse como a primeira noção de identidade do grupo e o ambiente para a experimentação das relações de seus integrantes com a cidade, seus significados e suas percepções sobre as transformações ocorridas naquele momento no cenário político-cultural.

Em termos de prática musical, a primeira vez que a expressão “Clube da Esquina” aparece é no disco *Milton* (1970), dando nome a uma de suas canções. Ela não tem sentido programático de manifesto, nem mesmo de enunciação estética, como foram *Desafinado* para a *Bossa Nova* ou *Tropicália* para o *Tropicalismo*. O que ela nos oferece são indícios de que a identidade do grupo se baseia na relação coletiva que a esquina corporifica. A esquina é o local para onde confluem os homens, onde se tornam semelhantes e encontram meios de vencer a solidão... (GARCIA, 2010, p. 23).

⁵⁴ *O Pasquim*, n.º 90, 25-31/3/1971, pp.3-7. Apud GARCIA, 2012, p. 197.

“Noite chegou outra vez / de novo na esquina os homens estão / todos se acham mortais / dividem a noite, a lua, até solidão / neste clube a gente sozinha se vê / pela última vez / à espera do dia naquela calçada / fugindo de outro lugar (...)”

Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges).

A canção “Clube da Esquina” foi gravada em 1970, dois anos após a edição do AI-5⁵⁵, durante o período de maior repressão exercida pelo governo militar. Nesse clima de perseguições e de “desaparecimentos” daqueles que ousaram, de uma maneira ou de outra, se opor à ditadura, entregar-se ao mundo público significava correr riscos. No entanto, em um contexto dominado pelo arbítrio, somente é livre quem está disposto a arriscar a vida. A coragem, além da amizade, seria uma das mais antigas virtudes políticas, sem a qual ninguém se distanciaria da vida privada para a aventura da liberdade. Contudo, sujeito nenhum conseguiria agir no mundo público sem a companhia de amigos dignos de confiança. Para conquistá-los, é preciso aceitar o encontro com o outro e o convívio com a diferença. (ORTEGA, 2000, p. 54)

A descrição acima revela o que foi aquele contexto da transição para a década de 1970, da criação da música *Clube da Esquina* e do sentimento compartilhado pela liberdade e da valorização da amizade como elemento essencial para garantir sua continuidade histórica.

Voltando a atenção para o Clube da Esquina, e tendo como suporte a problematização teórica até aqui apresentada, entendo que a turma dos “mineiros” – cujo ápice grupal e artístico-produtivo concentra-se no cerne do diversificado campo da MPB dos anos 1970 – vivenciou a emergência de uma nova gama de *pensamentos* e *sentimentos* profundamente inter-relacionados com condições *estruturais* que se impunham e que, ao mesmo tempo, estavam em constante transformação (DINIZ, 2012, p. 70).

O contexto descrito de transformações podia ser experimentado em diversas partes do mundo, decorrente de um processo de revisões históricas promovidas pela geração pós-guerra que intensificou as relações de liberdade de criação, questionou a estrutura familiar patriarcal, reivindicou direitos políticos e liberdade de expressão,

⁵⁵ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um rol de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. (Nota do autor).

utilizando para tanto os mecanismos e meios das linguagens artísticas: a música, a poesia, o cinema, as artes plásticas, etc.

Deve-se levar em conta que, de maneira distinta do que desenvolveram nos anos 1960, esses sujeitos, na década posterior, passaram a ser reconhecidos como um grupo no plural no campo da MPB, campo este composto por outros artistas também tachados de “malditos” ou “marginais”, mas que estavam, igualmente, à procura de legitimidade e reconhecimento. O Clube da Esquina partilhou de um universo de valores, no qual a crítica à ditadura militar, a repulsa a uma sociedade industrial de consumo e a adoção da contracultura são alguns dos principais elementos (DINIZ, 2012, p.71).

Percebemos que a designação atribuída ao *Clube da Esquina*, assim como aos grupos culturais responsáveis pela resistência à ditadura militar e a garantia da liberdade de expressão, consistia numa relação de afirmação e projeção do movimento. Adiante estas preocupações estariam mais presentes nas obras do *Clube* e no comportamento de seus integrantes.

5.2 O “Manifesto” *Clube da Esquina I*: a inclassificável música de Minas para o mundo

Esta transição percebida na música produzida *Clube da Esquina* na transição para a década de 1970, com certeza foi determinante para a afirmação do movimento, não, talvez, repentinamente, mas com elementos que a crítica e o público passariam a perceber ao longo da década.

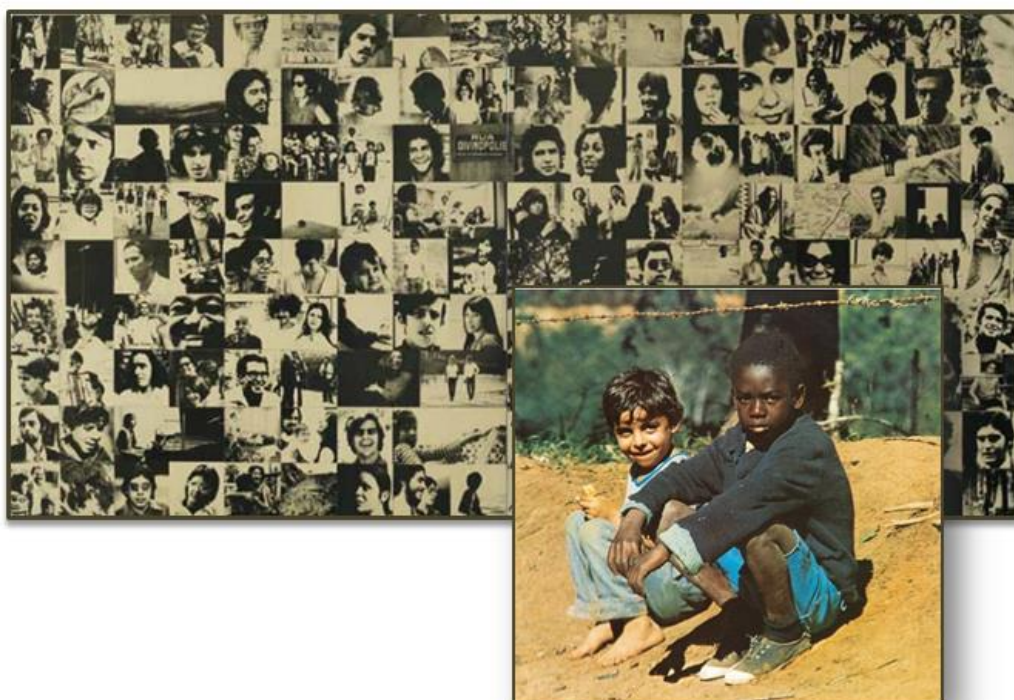
O álbum *Clube da Esquina I* aparece neste cenário como o “manifesto” que o movimento não produziu intencionalmente. Aparece como um divisor de águas, já esboçado no disco *Milton* de 1970 como mencionamos. Neste disco, considerado a obra mais consistente do *Clube* e a que talvez tenha tido maior reconhecimento e abrangência no meio musical até o presente momento, podemos perceber essencialmente o que descrevemos até este ponto neste estudo: a construção coletiva, as influências mencionadas das raízes mineiras, o Barroco, a religiosidade,

a *Bossa Nova*, a cidade de Belo Horizonte, o rock, o jazz e a percepção de uma música universal, sem rótulos ou classificações.

O contexto da construção coletiva do disco *Clube da Esquina I* envolve um dos momentos mais marcante da história brasileira e, também, por decorrência desse próprio contexto, um dos mais criativos. Milton Nascimento, que já tinha algum reconhecimento no meio musical, no Brasil e no exterior, reuniu a coletividade do *Clube* para realizar um projeto inovador na indústria fonográfica brasileira: a gravação de um álbum duplo. É interessante notar que nem Milton nem os integrantes do *Clube* estavam preocupados com o peso da indústria fonográfica ou com os números gerados por essa empreitada. Milton iria dividir o disco com o seu mais novo parceiro: Lô Borges de apenas dezessete anos.

O disco *Clube da Esquina I* aparece na discografia brasileira como um dos registros mais importantes de sua história, reconhecido pela crítica musical e pelo meio musical, não somente no Brasil, mas em boa parte do mundo. O disco foi descoberto, compartilhado e referenciado por grandes artistas que, em algum momento de suas trajetórias mencionaram sua importância para a música do mundo e também para o seus processos de criação pessoal. Recentemente, em entrevista de Sean Lenon, o mundo foi informado de que o disco *Clube da Esquina I* era um dos álbuns prediletos de John Lenon, considerado seu “álbum de cabeceira”.

Figura 25 - Clube da Esquina I. Milton Nascimento e Lô Borges. EMI-ODEON – Fonográfica, Industrial e Eletrônica S.A., 1972. CGC 33.249.640 / 0004.31 – Indústria Brasileira.



A proposta, no início dos anos 1970, deixou o departamento artístico da Odeon apreensivo: um álbum duplo com um ícone de seu cast, dividido com um mineiro desconhecido, de apenas 17 anos. Felizmente a multinacional autorizou a produção em seu estúdio, no Rio de Janeiro. Vinte e uma faixas foram arranjadas e registradas artesanalmente, por um supertime: além da dupla, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Tavito, Robertinho Silva, Luiz Alves, Rubinho, Paulo Moura e Alaide Costa. As gravações modificariam a trajetória de jazzistas, roqueiros, bossanovistas, mpbísticos de nossas terras e do resto do mundo. Capitaneado por Milton Nascimento e Lô Borges, o coletivo Clube da Esquina, fruto da amizade da rapaziada que se reunia no encontro das Ruas Divinópolis e Paraisópolis, em Belo Horizonte, produziu uma das obras mais consistentes, atemporais e determinantes da cultura brasileira.⁵⁶

A importância do álbum *Clube da Esquina I* passa a ser manifesta ao longo das décadas seguintes. Se já observamos uma identidade demonstrada no *Milton* de 1970, “*uma música diferente vinda de Minas Gerais*”, esta identidade se afirma no conjunto de composições e arranjos experimentados neste registro histórico.

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 (GARCIA, 2012, p.14).

O disco *Clube da Esquina I* mereceu ao longo das décadas seguintes diversas menções e análises no campo da crítica musical, geralmente evocando o seu conteúdo singular, a criação coletiva, a informalidade e seu aspecto de contemporaneidade.

Se *Clube da Esquina* fosse apenas a resposta brasileira a *Sgt Pepper*... já se destacaria como uma importante contribuição ao pop internacional. Mas esta magnífica coleção de canções, lançada originalmente como um álbum duplo, também transformou Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta em artistas de sucesso pelo seu próprio talento. Embora Milton Nascimento – um cantor carismático com um falsete puro e cheio de espiritualidade – seja o centro de gravidade do álbum, ele ainda não era uma grande estrela, e ... *Esquina* é muito mais um trabalho de grupo, co-creditado também a Borges. O disco mistura sons oníricos, letras

⁵⁶ GAVIN, Charles. O Som do Vinil. Programa editado e exibido pelo Canal Brasil sobre a produção e gravação do disco “Clube da Esquina I” de Milton Nascimento e Lô Borges de 1972. (Transcrição: Cláudio Soares Barros).

surrealistas e uma ampla variedade de influências sul-americanas. É um marco da música popular que abriu as portas da criação para outros artistas (DIMERY, 2011, p. 266).

Neste ponto da análise acerca da concepção do *Clube da Esquina* enquanto movimento estético cultural e sua afirmação, sentimos que o posicionamento da crítica musical, principalmente, reportou às origens do grupo, à diversidade de elementos constitutivos de seu conteúdo musical para produzir argumentos que pudessem esclarecer ao ouvinte o que viria a ser esta música diferente, a quais elementos, já estabelecidos, poderíamos associar esta música para que pudéssemos entendê-la. Os integrantes do *Clube da Esquina* não estavam preocupados com o aspecto evidente das suas músicas e letras.

Se já não era fácil enquadrar a obra de Milton nas classificações tradicionais da MPB, a sua reunião com os amigos no disco *Clube da Esquina I* deixou essa tarefa ainda mais inglória para os críticos. As toadas de Bituca, que continuavam bebendo na *Bossa Nova*, no jazz, no jazz-rock e em regionalismos diversos, passaram a incorporar também elementos latinos. Lô, que até alguns anos antes formava com Beto Guedes e outros amigos de Belo Horizonte o conjunto “The Beavers”, *cover* dos Beatles, deixava transparecer claramente a influência do quarteto de Liverpool nas músicas *Nuvem Cigana*, *Um Girassol da cor de seu cabelo* e *Paisagem da janela*. Suas outras contribuições para o álbum, *Trem de doido* e *Trem Azul*, fugiam ainda mais do eixo ortodoxo da MPB: a primeira tinha estrutura de rock progressivo, e a segunda, de jazz. A latinidade estava presente nas faixas *San Vicente* e *Dos Cruces*. *Lília*, homenagem à mãe de Bituca, tinha uma levada com elementos africanos. E a carnavalesca *Me deixa em Paz* dava o toque final de brasilidade nesse caldeirão musical (MACIEL, 2012, p. 13 – 14).

Porém, através dos depoimentos de seus integrantes e relacionado ao fato de ter, de uma forma ou de outra, participado do processo coletivo de criação do disco, parece que todas estas influências e relações externas foram inseridas nesta obra de maneira espontânea, involuntária...

Me sinto orgulhoso de ter contribuído nos arranjos e organizado as bases de muitas músicas do álbum *Clube da Esquina*; também de ter tido a coragem de experimentar e deixar fluir minha musicalidade. Agradeço ao Milton Nascimento e também ao Ronaldo Bastos por produzirem um trabalho com tamanha liberdade musical. Mas, na verdade, sou convicto de que cada músico desempenhou seu papel com fidelidade e talento na gravação do *Clube da Esquina*. Tenho a certeza que foi a mistura destas fontes criadoras – o Lô Borges e o Beto Guedes com sua influência pop, o Wagner Tiso com sua concepção e formação erudita, as minhas referências de jazz e bossa nova, o Nelson Ângelo pela mineiridade das melodias, o lado country/pop do Tavito, a desconstrução e o swingue dos tambores de Robertinho Silva, além da voz divina e eterna de Milton Nascimento, com

suas raízes, de cantador rural ao das igrejas, e sua visão musical sobre-humana, o que tornou este álbum único e maravilhoso, admirado em todo o planeta (HORTA. *Apud* BUENO, 2008, p.48).

A obra desenha a possibilidade de afirmação e de intencionalidade do movimento, não de maneira consciente, determinante, mas no sentido de contemplar todos os ingredientes experimentados e apreendidos ao longo desse tempo descritos até aqui, dessa convivência que instituiu a coletividade do *Clube da Esquina*. Estes elementos são, ainda hoje, a marca mais presente no movimento e perceptível nas músicas, nas gravações e nos depoimentos de seus integrantes.

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 (GARCIA, 2012, p. 15).

O compêndio “1001 discos para ouvir antes de morrer” publicado pela Editora Sextante, organizado e dirigido por Robert Dimery, com a colaboração de diversos críticos de várias partes do mundo, reuniu 1001 discos relevantes que seriam essenciais de serem ouvidos, devido, logicamente às suas importâncias, relevâncias históricas, autenticidades e criatividade. Alguns álbuns de artistas brasileiros são mencionados, dentre eles o *Clube da Esquina I*.

O Clube da Esquina era um grupo de amigos de Belo Horizonte (MG). Eles passaram seis meses, em 1971, numa casa alugada na Praia de Piratininga, em Niterói, compondo e compartilhando seu amor pelos Beatles. De volta ao estúdio, a música ganhou uma grandiosidade suntuosa com a orquestração de Eumir Deodato e Wagner Tiso. O álbum contém uma série de clássicos como “Cravo e Canela” e “Nada será como antes”. A influência dos Beatles é particularmente forte no “rock mineiro” de Lô Borges, em faixas como “O Trem Azul” e “Nuvem Cigana”, músicas delicadas, cheias de encanto e sutilezas. AG⁵⁷ (DIMERY, 2011, p. 266).

⁵⁷ AG – Andrew Gilbert assina o texto crítico sobre o disco *Clube da Esquina I* incluído no compêndio “1001 discos para ouvir antes de morrer” – é escritor freelancer especialista em Jazz, música brasileira, afro-caribenha e da África Ocidental. Colabora para o *San Francisco Chronicle*, *Boston Globe*, *San Jose Mercury News*, *Contra Costa Times* e *San Diego Union Tribune*, além das revistas *Downbeat* e *Jazziz*. Foi gerente de espaço de performances *Jazz Bakery*, em Los Angeles, em meados dos anos 90. (Nota do autor).

Diário
jornal da tarde
Cr\$ 50,00
ESTADO DE S. PAULO

MILTON NASCIMENTO LO BORGES
CLUBE DA ESQUINA

Os 21 amigos se unem em 21 músicas

MILTON VOLTA COM OS SEUS VELHOS AMIGOS. E MUITAS MÚSICAS NOVAS.

Ninguém conhecia aqueles músicos, fora de Belo Horizonte, era o "Clube da Esquina" de amigos de Milton Nascimento. Durante oito anos ele planejou gravar esses músicos que faziam juntos, nos madrugadas de Minas.



Milton, o trabalho longe de público.

Quando eles se encontravam da mesma cobertura nas mesas, mudavam de bar e de momento. Lãz tocar violão e bater com os dedos e mesas de bar vinham — enquanto brincavam um bar aberto. Depois, seguíam pelas madrugadas mansas, tomando pinga com limão e costurando as coisas que gostariam de ver ou fazer.

Era um grupo, todos amigos de um nome famoso — Milton Nascimento. Mas suas mesas dos bares de Belo Horizonte não tinham contava ele era o "Biseca", tocador de violão, e si.

Os outros — Fernando Brandt (autor da letra Travessia), Márcio Borges, Wagner Tiso, Toninho Horta, Nelson Angelo — eram músicos que que não tinham fora de Belo Horizonte. E a maioria dava muita importância a isso: o que valia mesmo era o encontro de todas as noites, as reuniões e conversas novas e a tradicional pinga com limão.

Agora, esse grupo — agregado de alguns novos nomes — está pela primeira vez reunido em um disco: Milton Nascimento, Lô Borges e o Clube da Esquina.

Um disco com 21 músicas, e onde os integrantes do grupo fazem de tudo: o mesmo que toca violão, em uma faixa faz parte do coral de outra e está depois tocando instrumentos de percussão em uma terceira.

O disco está nas lojas de São Paulo desde segunda-feira mas os compositores e músicos que o executaram enquanto ainda estavam sendo gravado (janeiro e fevereiro) já dizem que será um dos mais importantes do ano — não importa nem mesmo se o disco aparecer depois.

— É o disco que sempre quis fazer, o trabalho que eu esperava fazer há mais de oito anos, diz Milton Nascimento.

Depois que esteve em São Paulo fazendo um show com o "Som Imaginário" entre novembro de 1970 e janeiro de 1971, Milton Nascimento trabalhou muito, mas sempre teve pouco. Fez um show em Belo Horizonte, em setembro do ano passado e alguns poucos shows no Rio. Não voltou mais a trabalhar como

antes. Ficou viajando entre Belo Horizonte e Três Pontas, junto com os integrantes do Clube da Esquina, preparando novas músicas e pensando com a ópera que acabou há dois anos, junto com seu amigo Lô Borges, irmão de seu parceiro Márcio Milton Borges (Lô tem 18 anos, e Milton o classifica como "um dos maiores talentos de Minas e do Brasil").

No disco, Milton mostra as coisas que gosta de cantar, músicas que fez há algum tempo ("Clube" é de 1966, "Cravo e Canela", de 1969) e seus últimos trabalhos.

É também uma "reunião definitiva" do Clube da Esquina: alguns de seus integrantes, como Márcio Borges e Toninho Horta, já gravaram antes com ele, em seu disco "Rosa de Ventre" e em "Beira da Mata".

As músicas são de Milton (12), de Lô Borges (7) e de dois compositores que não fazem parte do Clube da Esquina: Ronaldo Bastos e Wagner Tiso.

As músicas são de Milton (12), de Lô Borges (7) e de dois compositores que não fazem parte do Clube da Esquina: Ronaldo Bastos e Wagner Tiso.

Contra capa do disco: As músicas de Lô Borges e Márcio Milton Borges. "Tudo que você podia ser", "Nuvem Cigano", "Um Girosol do cor de seus Cobaios", "Estrelas", "Trem de Doidos", de Milton e Ronaldo Bastos. "Con", "Cravo e Canela", "Um Gosto de Sol", "Nada Será como Antes", de Milton e Fernando Brandt. "Soides e Soidesiras", números 1 e 2 "Som Vicente", "Pelo Amor de Deus", "Ao que Vai Nascer".

As outras músicas são de Milton ("Lãz"), Lô e Ronaldo ("O Trem Azul"), Carmelo Lorrea ("Dos Cruzes"), Milton e Lô ("Clube da Esquina nº 2"), Lô e Brandt ("Poisagem de Janelá"), Mansueto e Ayrton Amorim ("Me Deixe em Paz"), Milton e Márcio ("Os Povos").

Esquina, mas que fazem músicas sempre cantadas pelo grupo: Monumento ("Me Deixe em Paz", de 29 anos atrás), e Marmelo Larreta ("Dos Cruzes", música espanhola que fez muito sucesso cantada por Amália Rodrigues há quinze anos, e que Milton sempre cantou nos bares e nas madrugadas).

Os letristas são Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Fernando Brandt — os mesmos do primeiro disco de Milton Nascimento, e que foram sempre seus parceiros mais constantes (ele só tem trabalhos com Rui Guerra e Dori Caymmi, além de seus parceiros mineiros).

Quando fez seu show no Teatro Garcia, em 1970, Milton dizia que sua grande meta era a de ser um músico que não se interessava pelo seu trabalho como ele gostaria.

— Não quero fazer sucesso, sei que não sou um compositor comercial. Mas as pessoas que tocam comigo são muito boas, e eu sei que minha música é boa, eu tenho de gostar dela. Queris que as pessoas me ouvirem e depois gostarem ou não, isso não importa. Mas queria que elas ouvissem.

Agora, ele está menos preocupado com isso: resolveu entregar-se definitivamente ao trabalho. E descobriu que sempre foi dedicado a ele.

Seus companheiros são Wagner Tiso que esteve com ele no "Som Imaginário", Toninho Horta, Ronaldo Bastos, Fernando Brandt, Márcio Milton Borges (letrista de "Vera-Cruz"), Lô Borges, Nelson Angelo, Belo Guedes, Tavitó (que também vem do "Som Imaginário"), Robertinho, Rabinho e Lulu — os músicos que tocavam com ele de madrugada.

Em algumas faixas do disco contra uma pequena orquestra, regida por Paulo Moura, com arranjos de Esmir Doudato: são apenas cordas, apoiadas em um conjunto de cellos e contrabaixos tocado com arco. Há também um arranjo de Wagner Tiso ("Nuvem Cigano").

Figura 26 - Jornal da Tarde, 9 de março de 1972 - Naquele ano, Milton já havia gravado quatro LPs, um deles, *Courage*, para o mercado americano, e um compacto-duplo com a trilha do filme *Tostão: A Fera de Ouro*. Em março, chegou às lojas *Clube da Esquina*, dividido com o amigo e parceiro Lô Borges. Quando lançou, Milton disse ao JT, que o disco foi o *que sempre quis fazer*. Quatro décadas depois de seu lançamento, o disco permanece referência na MPB. Ficou em segundo lugar na enquete promovida pelo *Caderno 2* para definir qual o melhor álbum brasileiro da história. Ao saber pela reportagem do resultado, o artista se disse feliz e quis saber quem tinha sido o primeiro lugar; no caso, *Ventura*, de Los Hermanos.

É relevante a questão da identidade, pois dela se constitui o conteúdo do movimento estético cultural. A partir do *Clube da Esquina I*, não somente por alusão ao título do disco, mas essencialmente ao coletivo e ao reconhecimento de um grupo de músicos e de um movimento cultural, podemos referir a esta música produzida em Minas como uma manifestação estética válida e expressiva da MPB.

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 (...) (Depoimento de Milton Nascimento *Apud.* ANHANGUERA, 1978, p. 215-216).

A transição para a década de 1970 já trazia um forte contexto de transformações. Já posicionava na música e em várias outras manifestações estéticas as diversas influências e conexões que o mundo estava produzindo. Estas expressões foram dispostas ao grupo e assimiladas com a devida postura mineira.

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 re-valorização de certos gêneros e tradições e o reposicionamento 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 remetiam a espaços e tradições negligenciados no projeto da canção moderna iniciado pela Bossa Nova (GARCIA, 2007, p. 07).

A dimensão alcançada adiante pelo movimento (rótulo) e os significados erigidos ao seu redor, passam a evidenciar o processo de assimilação expressiva do movimento. A difusão espacial, discutida aqui, ganha contornos nítidos e dela, decorrem as conexões que viriam a se estabelecer e colocar o movimento estético cultural *Clube da Esquina* como uma referência musical para o mundo.

O que quero enfatizar é que a significativa modificação estética percebida a partir do LP *Milton* – que também contou com a fundamental participação da banda de rock progressivo Som Imaginário – constitui um dos fatores basilares que cooperaram com a difusão sociocultural do emblema “Clube da Esquina”. É inegável que a veiculação desse título por críticos, mídia e fãs possibilitou que ele adquirisse tamanha abrangência capaz de englobar toda uma produção discográfica lançada a partir de 1967 até, aproximadamente, princípios da década de 1980. Com efeito, talvez possa parecer dispensável combater essa larga noção se considerarmos que ela

traduz uma maneira mais prática de abarcar a vasta obra dos artistas identificados com o Clube da Esquina. Não obstante, o que está em jogo não é apenas a dimensão obtida por esse rótulo e/ou os significados erguidos ao seu redor, mas sim o contexto específico em que ele emergiu (DINIZ, 2012, p. 21).

Como resultados da consolidação do movimento ficam explicitadas as trocas culturais e as conexões estabelecidas neste contexto. As diversas influências, de estilos musicais, de movimentos estéticos, de perfis ideológicos são integradas ao conteúdo dos registros musicais, não somente do álbum *Clube da Esquina I*, mas também as diversas obras musicais produzidas pelo coletivo *Clube da Esquina*, conservando ainda seu vínculo com a *Bossa Nova* e as tradições da cultura brasileira / mineira.

5.3 A classificação *World Music* para a música do *Clube da Esquina* e os registros essenciais do movimento

Percebemos que a música produzida pelo coletivo *Clube da Esquina* aderiu um sentido de modernização, de abertura e de cosmovisão da música a partir da assimilação de novas referências e de suas reinterpretações direcionadas, não mais para um domínio local, regional, mas para outros domínios, além de Minas. Caetano Veloso, no prefácio do livro de Márcio Borges, *Os Sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina* expõe, com propriedade, o que Milton e o coletivo *Clube da Esquina* estavam prestes a realizar no campo da MPB e na música do mundo.

Claro que, em breve, veria que muito do que nós baianos tínhamos sublinhado – a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América espanhola – também estava incorporado ao repertório de interesses de Milton. Mas todo esse conjunto de informações desempenhava funções distintas em seu trabalho e no nosso. Sem apresentar ruptura com as conquistas da bossa-nova, exibindo especialmente uma continuidade em relação ao samba-jazz carioca, Milton sugeriu uma fusão que – partindo de premissas muito outras e de uma perspectiva brasileira – confluía com a “fusion” inaugurada por Miles Davis. Essa fusão brasileira desconcertou e apaixonou os próprios seguidores da “fusion” americana” (VELOSO In BORGES, 2010, p. 18).

As conexões que esta música produziu no meio musical no Brasil e fora do Brasil permitiram que houvesse um desdobramento natural para outros tantos ambientes: Europa, Estados Unidos, principalmente e, adiante por extensão grande parte do mundo, inclusive o oriente. Milton Nascimento conquistou grande prestígio por onde se apresentou.

Milton Nascimento já cantou com amigos de todo o mundo e de todas as tendências musicais. De Wayne Shorter aos Povos da Floresta, passando por Elis Regina, Peter Gabriel, Tom Jobim, Herbie Hancock, Jon Anderson, Sting, Björk, Chico Buarque, James Taylor, Mercedes Sosa, Pena Branca e Xavantino, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre tantos outros. (...) Rio de Janeiro, Nova York, Lac-Beau-Port, Belo Horizonte, Montreal, Istambul, Salvador, Havana, Copenhagen, São Paulo, Cidade do México, Quebec, Porto Rico, Tiradentes, Santiago de Compostela, Hong Kong, Alegre ... mais de 300 cidades em todo o mundo já registraram sua admiração pelo cantor. Já cantou em Viena, na mesma sala onde Mahler apresentou sua Segunda Sinfonia. Em Paris, o então presidente François Mitterrand adiou a reabertura do Museu do Louvre para poder assistir ao show de Milton no Park de La Villete. Em Los Angeles, teve seu nome registrado no Royce Hall, onde Einstein apresentou sua Teoria da Relatividade. Na Philadelphia, recebeu uma réplica do Sino da Liberdade... (www.miltonnascimento.com.br – acessado em 23/11/2019).

É relevante o fato de Milton estar automaticamente associado ao movimento *Clube da Esquina*. E o próprio Milton ressalta sempre o aspecto coletivo de suas obras e dos processos que, ao longo da sua carreira artística, se desenvolveram buscando incluir seus parceiros e aqueles os quais passaram a se identificar com o *Clube* nas mais diversas partes do mundo. Milton é parte integrante do *Clube da Esquina* e o *Clube da Esquina* integra Milton.

Podemos perceber, também, os desdobramentos dessa afirmação e expansão pelo mundo: Milton Nascimento e alguns integrantes do *Clube da Esquina* passaram a se envolver em questões políticas que remetiam certa responsabilidade sobre o que estava acontecendo no mundo. Este tipo de procedimento parece inevitável aos artistas devido às suas projeções e suas imagens públicas que remete a estes posicionamentos em relação a alguma questão sociopolítica. Suas declarações alcançam e influenciam um número muito grande de pessoas.

Em suas andanças pelo mundo, Milton se aliou a várias campanhas e recebeu diversas homenagens. Foi agraciado com a *Ordem do Rio Branco*, a *Medalha da Inconfidência* e a *Medalha Alferes Tiradentes*. Recebeu a chave da cidade de Nova York; foi feito Cavaleiro das Artes e das Letras da República Francesa. Participa da Aliança dos Povos da Floresta, da

Anistia Internacional, da Fondati3n France Libert3; atua junto ao Greenpeace (www.miltonnascimento.com.br – acessado em 23/11/2019).

À essa diversidade musical construída pelos mineiros e exposta definitivamente no álbum *Clube da Esquina I* foram acrescentados alguns elementos importantes para a designação de um movimento estético cultural e se refere assim, à sua percepção e recepção de sua música e poesia no mundo, independentemente do mercado fonográfico e da noção de quanto esta música seria consumível.

Ivan Vilela em seu artigo *Nada ficou como antes*, 2010, relata que no álbum *Clube da Esquina I*, de 1972, o amálgama desses gêneros foi tão profundo que ficou difícil discernirmos uma ou outra tendência em específico. O que nos põe a pensar se esse álbum não seria o precursor de um procedimento que, mais de uma década depois, receberia o nome de *World Music* (VILELA, 2010, p. 19).

Normalmente, quando falamos de *World Music*, consideramos apenas o aspecto mais comercial desse fenômeno, considerado uma expressão artística relacionada à sociedade de consumo em que vivemos. No entanto, o termo *World Music* é mais do que apenas um rótulo comercial, antes a partir dessa expressão, encontramos um fenômeno musical que transborda o exotismo para o “outro”, diversidade cultural, globalização ou globalização de cultura, o cosmopolitismo do século XXI, o multiculturalismo de sociedades contemporâneas e a mercantilização de produtos culturais, mas que é capaz de combiná-los um com o outro.

Para entender esse fenômeno, capaz de fornecer uma grande multiplicidade de leituras, é necessário iniciar da ideia de que “espaços geralmente culturais tendem a ser definidos por fronteiras flexíveis (...) que garantem a identificação cultural, bem como troca dinâmica de valores culturais e criatividade cultural” (SVOB-DOKIC, 2008, p. 58).

A descrição acima, sobre o que podemos compreender dessa manifestação da música contemporânea classificada como *World Music* incorpora, em grande medida, a música produzida pelo *Clube da Esquina*, e em especial, a música de Milton Nascimento.

Seguindo Veit Erlmann:

A *World Music* é mais que um novo estilo, mais que uma nova categoria para racks dos discos nas lojas. A música do mundo é uma nova forma estética da imaginação global, uma maneira emergente de capturar o momento histórico atual e a total reconfiguração do espaço e identidade

cultural que caracteriza as sociedades em todo o mundo (ERLMANN, 1996, p. 468)

Sendo uma vertente comercial da indústria, mesmo que envolva uma construção e uma caracterização de música universal ou *música do mundo*, entendemos que a criação dessa modalidade musical envolva elementos que possam ser imediatamente reconhecidos e partilhados como elementos comuns a diversas culturas, e que, de alguma forma comuniquem estes elementos comuns, daí suas diversidade e universalidade. A música do *Clube da Esquina*, inclassificável até então passou a ser percebida por essa dimensão compartilhada de expressões comuns, por sua diversidade de elementos constitutivos e originais, bem como de sua linguagem universal, no sentido de sua ampla receptividade.

O fato de Milton Nascimento, enquanto integrante do *Clube da Esquina* ter conquistado, juntamente com os músicos e letristas do *Clube*, o reconhecimento internacional de crítica e de público, pode ser atestado através de sua premiação internacional. Milton foi indicado em cinco edições do Grammy Awards, da categoria World Music, sendo em 1991 indicado pelo álbum *Txai* (gravado com o Grupo Uakti), em 1994 pelo álbum *Angelus*, em 1997 ganha o prêmio com o álbum *Nascimento* e é indicado em 2004 pelo álbum *Gil & Milton*. O objetivo dessa iniciativa é reconhecer e premiar o melhor trabalho musical que se enquadra nestes critérios relacionados à universalidade da música, segundo sua linguagem musical, sua recepção e compartilhamento nos mais diversos ambientes do mundo.

Figura 27 – Caderno 2 - O Estado de S. Paulo, 27 de fevereiro de 1998 - Álbum *Nascimento* ganha o prêmio Grammy de *World Music*.

CADERNO 2
 DIA: O ESTADO DE SÃO PAULO
 FIM DE SEMANA
 SÉCULA FEIRA, 27 DE FEVEREIRO DE 1998

Milton Nascimento ganha o Grammy de world music

O cantor mineiro, que havia concorrido, e perdido, na mesma categoria em 1995, teve o seu último álbum, 'Nascimento', eleito como o melhor do ano na noite de quarta-feira pelo júri americano

MARCELO BERNARDES
 Especial para o Estado

NOVA YORK — O cantor e compositor Milton Nascimento venceu na noite de quarta e Grammy, o prêmio de mais importante da música americana. O cantor mineiro, que estava em Salvador para o carnaval, teve seu último trabalho, *Nascimento*, eleito o melhor álbum de world music do ano, derrotando a banda flamenco Gipsy Kings, a cantora cabo-verdeana Cesária Évora, o indiano nascido em Bangladesh Ali Akbar Khan e o músico nigeriano Babatundé Osatiji. O grupo paulista Ilan Mantiqueira, que concorria ao prêmio de melhor interpretação clássica contemporânea

ção de jazz latino pelo álbum *Alô, Alô*, perdeu para o trompetista americano Roy Hargrove. O Grammy para Milton Nascimento, que já havia concorrido na mesma categoria em 05, venceu pelo Deep Forest, foi o prêmio de melhor atuação instrumentalista paulista Laurindo de Almeida, que emigrou para os Estados Unidos em 1947, conquistou o maior número de estatuetas. Duas vezes em 1995, por desempenho de música clássica instrumentalista Igor Stravinski. Seu prêmio foi pela música *Discantus*, em 1964, Almeida recebeu o prêmio de melhor atuação de jazz por *Guitar from Ipanema*. Naquele mesmo ano, o Brasil ganharia seus Grammys mais importantes, o de melhor gravação e álbum do ano, respectivamente para *Gravata de Ipanema* (Stan Getz/Astrud Gilberto) e o álbum *Getz/Gilberto*,

tal pop com sua versão para Assis Valdez Zuzumá, composta por Richard Strauss. Os últimos prêmios para a MPB foram em 1988 com Roberto Carlos (desempenho de pop latino); o CD *Brasileiro*, de Sérgio Mendes, eleito o melhor da world music em 1992, e Antônio Carlos Jobim que ganhou um Grammy global de melhor desempenho de jazz latino por *Antônio Brasileiro*, em 1995. Para Adrie Blanc, compositor e cronista do Estado, o Grammy de Milton Nascimento foi merecido. "Espero que esse prêmio, junto com o de Walter Moreira Salles e de Fernando Moesener, seja o reconhecimento para todos nós, atulados até o pescoço entre a mediocridade e o avanço inarquitetado", disse. Na opinião do compositor e parceiro Fernando Brant, a premiação representa o reconhecimento comercial do trabalho de Milton porque o reconhecimento artístico ele já tem há muito tempo.

MANTIQUEIRA
 TAMBÉM
 CONCORREU
 E PERDEU



Milton no cenário do show em que divulgou 'Nascimento', sucesso após ter perdido para Deep Forest

• Mais informações na pág. 7

A universalidade da música produzida por Milton e o *Clube da Esquina* enquanto expressão da música popular brasileira atesta a afirmação em domínio global do movimento e o estabelecimento de uma identidade para o *Clube da Esquina* que se consolida a partir dessa obra musical de repercussão significativa. As obras que se seguem, na discografia de Milton Nascimento e do coletivo *Clube da Esquina* já passam a carregar essa distinção alcançada na MPB.

De 1970 a 1974, período de consolidação do grupo, tais características se mesclam a procedimentos experimentais calcados em vertentes do rock. No LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970) e no álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), de Milton e Lô Borges, as críticas ao contexto político dividem espaço com temáticas relacionadas ao ideário e valores da contracultura. *Clube da Esquina*, diga-se de passagem, é o disco que melhor contempla o caráter coletivo, artesanal, informal e despojado partilhado por aqueles artistas. Sobre os arranjos, Lô Borges comentou que “eram feitos na hora [...]”. E, sobre as gravações, que “tudo era ao vivo; eram dois canais só. Você tinha que fazer toda a parte instrumental de uma vez só. E tinha que acertar. Se alguém errasse, derrubava o resto” (BORGES, s./d.). Já nos álbuns de Milton Nascimento *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973) e *Milagre dos peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974) – este último assinado em parceria com a banda Som Imaginário – há uma variedade de informações estético-musicais advindas do rock progressivo e do *jazz-fusion*. Convém sublinhar que três faixas de *Milagre dos peixes* – “Os escravos de Jó” (Milton e Fernando Brant), “Hoje é dia de El Rey” (Milton e Márcio Borges) e “Cadê” (Milton e Ruy Guerra) – tiveram suas letras parcial ou totalmente vetadas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), de modo que elas foram gravadas no álbum basicamente em versão instrumental (DINIZ, 2017, p. 02).

Dessa experiência revelada sobre as gravações do disco *Clube da Esquina I* percebemos que a afirmação do movimento estético-cultural se consolida, ou se estrutura como importante expressão musical no cenário da MPB. Além dessa consideração, podemos pensar que a música de Milton Nascimento, associada ao coletivo *Clube da Esquina*, se projeta definitivamente para o mundo. Os argumentos dessa afirmação se baseiam nas conexões que os próprios músicos viriam a estabelecer ao longo dos anos seguintes e da dimensão alcançada pela expressão cultural descrita pela crítica musical e assimilada por um contingente expressivo de outros músicos e fãs.

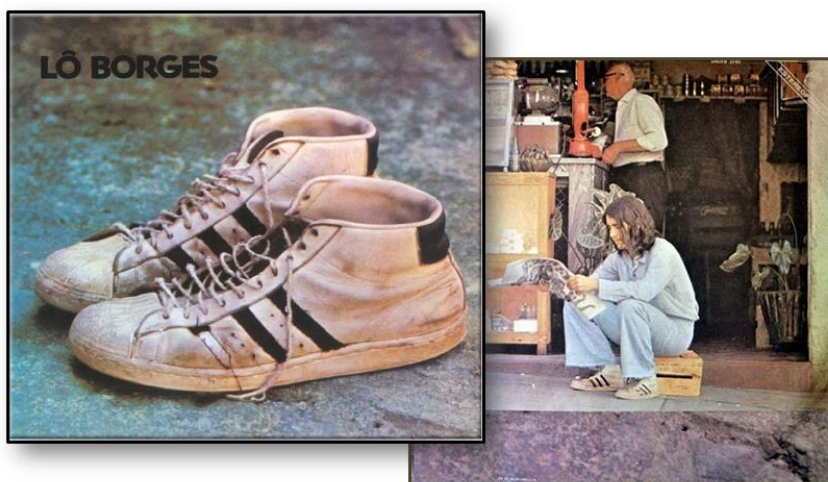
Os discos que se seguiram a esta experiência do *Clube da Esquina I*, viriam a confirmar a criatividade e a singularidade do movimento. Alguns álbuns, não somente de Milton, mas de Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso, entre outros, que sempre se rodeavam de outros músicos do *Clube* foram

igualmente experiências significativas para a MPB, assim como para o reconhecimento da importância do movimento.

Todos esses LPs dos anos 1970 – LPs que podem ser atribuídos ao Clube da Esquina como um grupo heterogêneo, embora assinados em sua maioria por Milton –, se distinguem pelas complexidades rítmicas, pela versatilidade tanto poética quanto musical e – para mencionar apenas mais uma característica, uma das mais relevantes – pelo caráter coletivo e amistoso que envolve não só as interpretações e a confecção dos arranjos como a concepção das capas e encartes. (...) Essa ampla discografia, à qual se somam os LPs *Lô Borges* (EMI-Odeon, 1972) e *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta* (EMI-Odeon, 1973) – LPs que, por conta das fotos em suas embalagens, foram respectivamente apelidados de “Disco do tênis” e “Disco dos quatro no banheiro” –, instiga vários enfoques analíticos (DINIZ, 2017, p. 03 -4).

Devido ao reconhecimento de sua importância para a MPB, principalmente em relação ao meio musical, o álbum *Lô Borges*, primeiro registro fonográfico individual de Lô Borges, com a produção de Milton Nascimento, lançado originalmente em 1972 (mesmo ano do *Clube da Esquina I*), que ficou conhecido popularmente como o “*Disco do Tênis*”, mereceu recentemente uma edição especial de relançamento, inédita até hoje, coincidindo, também, com o fato de o *Clube da Esquina* ter tido nestes últimos anos menções expressivas nas redes sociais.

Figura 28 - Nome fundamental na construção do universo musical do *Clube da Esquina*, a ponto de ter assinado com Milton Nascimento o antológico álbum duplo de 1972 que soou como *Manifesto* do movimento pop das Geraes, o cantor e compositor mineiro Salomão Borges Filho, o Lô Borges, tem o primeiro álbum solo reeditado no formato original de LP na série *Clássicos em vinil*, da Polysom, 45 anos após o lançamento original. Embora seja de fato um clássico, o álbum até então nunca tinha sido relançado em vinil. Texto de divulgação do lançamento do LP pelo Portal G1.globo.com. Acessado em 22/12/2019.

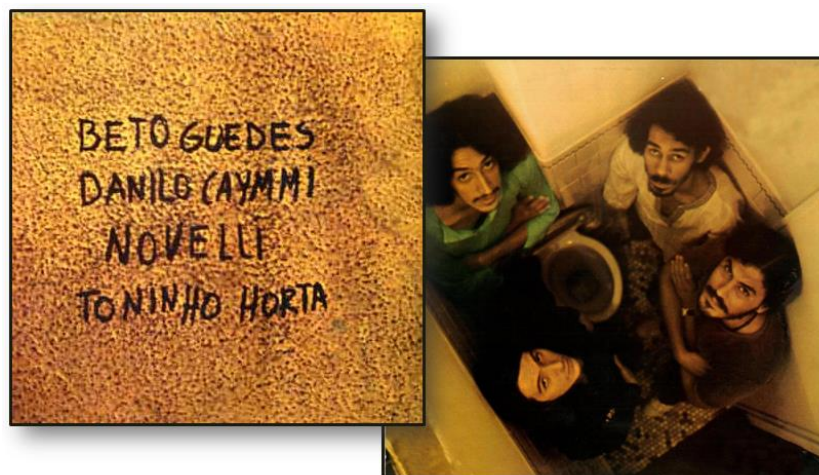


O “*Disco do Tênis*” tem suas peculiaridades, mas a relevância se dá pela originalidade das composições e também pelo fato de que este registro foi se constituindo uma das obras mais emblemáticas do *Clube* e uma das que mais foram referenciadas em textos de críticos do meio musical, colocando-o como importante conexão entre o movimento e suas referências mais assimiladas.

Sem a mesma abrangência, mas igualmente icônico tem sido a receptividade do álbum gravado por Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli e Danilo Caymmi, que ficou conhecido como o “*disco dos quatro no banheiro*”. Este registro mostra a riqueza criativa do grupo e ainda, o vínculo explícito de Toninho Horta com a *Bossa Nova*, a sua estreia como cantor e a inevitável proximidade com o jazz e o rock progressivo.

“O primeiro disco que eu participei como intérprete foi um disco gravado no Rio de Janeiro, nos estúdios da antiga Odeon, hoje EMI. Foi um disco que eu tive o prazer de fazer junto a três grandes amigos, que são o Beto Guedes, o Danilo Caymmi e o Novelli. Isso foi em 1973, um ano após o lançamento do primeiro “Clube da Esquina”. A ideia original dos produtores era, no embalo do “Clube 1”, lançar outros discos de membros do “Clube”. O problema é que a gravadora não estava disposta a investir os recursos necessários para a realização de 4 discos, então resolveram juntar estes quatro compositores e fazer um só, que ficou conhecido como o “Disco dos 4 no Banheiro”. A foto do disco, realizada e idealizada pelo grande Cafi, foi justamente um reflexo desta proposta da gravadora: fomos até o banheiro e tiramos a foto dentro de um Box, bem apertados. Em outras palavras, as condições que a EMI nos deu, naquela época, para a realização do trabalho. De toda forma, é um disco muito admirado e que trouxe grande alegria em sua realização...” (Toninho Horta *Apud*. NEGROMONTE, 2017)

Figura 29 – Capa e contracapa do “*Disco dos quatro no banheiro*”, como ficou conhecido, lançado originalmente em 1973. O álbum reúne quatro músicos que se destacariam no coletivo *Clube da Esquina* – Toninho Horta, Beto Guedes, Novelli e Danilo Caymmi, além da produção de Nelson Angelo e muitos dos letristas e músicos que “frequentavam” o *Clube da Esquina*.



Alguns destes registros fonográficos não renderam muitos frutos, no que se refere ao mercado de discos, em termos de vendagem. Pelo contrário, suas importâncias foram sendo acessadas, evidenciadas na medida em que foram se estreitando o interesse pelo movimento *Clube da Esquina* e as obras daqueles que estavam envolvidos no seu processo de afirmação. Alguns destes artistas, ao longo da década de 1970 e adiante, tiveram grande projeção no circuito musical, como são os casos de Beto Guedes e do guitarrista Toninho Horta.

Ídolo de uma legião de violonistas, guitarristas e compositores, o mineiro Toninho Horta, em 1976, estava gravando com Milton Nascimento em um estúdio em Los Angeles, quando Milton ofereceu o que havia sobrado de fitas e horas de estúdio para o amigo. Oportunidade única para dar início, ao que viria ser o seu primeiro trabalho solo. Oportunidade, que Toninho Horta não desperdiçou, logo convidando Ronaldo Bastos para ajudá-lo na produção. Nascia então o álbum "Terra dos Pássaros", assim batizado, homenagem de Toninho Horta, para sua guitarra Gibson. Algumas seções de gravação foram realizadas ainda em L.A., e ao longo dos anos seguintes, em diferentes estúdios entre SP e RJ, e concluído apenas em 1979. O álbum "Terra dos Pássaros" é referência para muitas gerações, reunindo clássicos do repertório do compositor. (...)

Figura 30 - Capa e contracapa do álbum "Terra dos Pássaros" de Toninho Horta. O disco foi gravado em vários estúdios: Los Angeles, Rio de Janeiro e São Paulo. Entre tantos projetos em que o músico do *Clube da Esquina* estava envolvido, o disco demorou três anos para ser concluído. (Nota do autor).



(...) Naquela temporada em Los Angeles, além do contato com alguns dos melhores músicos norte-americanos, como Herbie Hancock e Wayne Shorter, Toninho viu surgir uma grande oportunidade: a de investir em um disco solo. Ela chegou com a ajuda do amigo Milton Nascimento – que cedeu os últimos dias da temporada no estúdio Shangri-la e alguns *tapes* 546 Ampex – e acabou se concretizando numa obra antológica, uma das

mais aplaudidas de Toninho Horta: o álbum *Terra dos pássaros*, lançado depois de quatro anos de trabalho (CAMPOS, 2010, p. 73).

Dentre os álbuns mais cultuados produzidos pelo coletivo *Clube da Esquina* está este registro inaugural de Toninho Horta: *Terra dos Pássaros*. As gravações do disco já revelaram que tanto Milton, quanto Toninho Horta já se configuravam como músicos de grande aceitação e referência, principalmente nos Estados Unidos.

Terra dos pássaros é considerado uma obra-prima, reverenciado no mundo todo, inclusive por músicos de peso no cenário internacional. Nesse disco estão os primeiros registros de clássicos do músico mineiro. “Céu de Brasília”, “Diana”, “Beijo partido”, pra citar as mais conhecidas. Há quem diga que “Céu de Brasília” está para Toninho Horta assim como *Ulisses* está para James Joyce, tal a complexidade e beleza harmônica da composição. A letra, Toninho encomendou a Fernando Brant dizendo que tinha de se chamar “Céu de Brasília”. Acontece que Fernando nunca tinha ido a Brasília, e teve então de fazer a letra com base na descrição que o próprio Toninho fez a ele da paisagem que queria ver representada na canção. O registro de “Diana” ainda traz um pouco da brisa da praia de Malibu na voz quase distraída de Toninho. Ele escreve no encarte do disco: *A voz em “Diana” era pra servir só de guia e ficou definitiva com o passar do tempo. Não havia razão para tentar cantar outra vez, anos depois, mesmo que viesse a melhorar a qualidade técnica, a dicção e o volume de som. Toda a emoção do início do disco, o Bituca dando as fitas pra gente, a porta sempre aberta, o mar através dos janelões do estúdio, cachorros entrando e saindo, todo esse clima estava na voz de “Diana”* (Depoimento de Toninho Horta *Apud.* CAMPOS, 2010, p. 83-84).

Segundo DINIZ, 2017, os discos que Milton Nascimento lançou de 1975 a 1978 sintetizam e amadurecem essas abordagens. Marcado por imbricações de acontecimentos sonoros, tal como se nota na retomada da melodia de “Paula e Bebeto” (Milton e Caetano Veloso) ao longo de quase todo o LP, *Minas* (EMI-Odeon, 1975) é recheado de práticas experimentais, fundindo, com equilíbrio, aspectos inerentes, por exemplo, ao rock e ao jazz. Em *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), LP que contou com as presenças, dentre outras, de Chico Buarque, Clementina de Jesus, Mercedes Sosa e do grupo chileno Água, há uma ênfase considerável em temáticas, gêneros, estilos e instrumentações que remetem à música da América Andina, algo já verificado no repertório de Milton (DINIZ, 2017, p. 03).

Minas e *Geraes*, que formam uma espécie de álbum duplo – sendo o primeiro, grosso modo, mais “urbano” e o segundo mais “rural” –, foram responsáveis por firmar a consagração de Milton Nascimento como um dos nomes mais famosos da MPB. Na sequência, o seu álbum duplo *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978), não menos diversificado e concebido a

várias vozes e mãos, tinha o propósito de celebrar as amizades e parcerias da turma, cujos “sócios”, no entanto, com o avançar da década de 1970, estavam comprometidos com carreiras individuais. Para Ronaldo Bastos, “*Clube da Esquina 2* é um disco muito mais dele [de Milton] que um disco que faça sentido com o outro [...]. O *Clube ‘1’* era praticamente sem ser [...]. A gente estava criando, assim, do nada. *Clube 2* já era uma festa sobre aquilo” (BASTOS, 2013, p. 08).

Figura 31 - O álbum *Clube da Esquina 2* - lançado originalmente em 1978 - amplia consideravelmente os círculos de abrangência da coletividade do Clube com a inclusão de artistas já reconhecidos na MPB e internacionalmente. Foto da Capa: Frank M. Stuhliffe – “Stern Reality” – The Stuhliffe Gallery / Literary and Philosophical Society – North Yorkshire, England.



O projeto para a realização do álbum duplo *Clube da Esquina 2* apareceu como uma espécie de reedição do disco homônimo de 1972. O coletivo *Clube da Esquina* foi reunido e estruturou grande parte do projeto. Milton procurou incluir no disco todas as pessoas que até então se identificaram com o *Clube* e, de certa forma, ampliou consideravelmente este número.

Amigo desde os tempos de Beagá, o guitarrista e compositor Nelson Ângelo ressalta o lado altruísta de Milton, sempre disposto a abrir espaço para os músicos e autores que ainda estavam em busca de reconhecimento. “Houve uma generosidade muito grande por parte do Milton, que misturou sua própria carreira com a dos amigos convidados.” (Depoimento de Nelson Ângelo para a seção dedicada ao *Clube da Esquina 2* do Museu da Pessoa) (...) O valor que Milton dá a esses grandes encontros, que não acontecem apenas nos estúdios de gravação, mas se refletem também no sincretismo de sons e ritmos de suas próprias composições, nas multidões heterogêneas que lotam seus shows em estádios de futebol e até mesmo na sua vida, com sua mania de adotar afilhados Brasil afora (já são mais de 100, de acordo com contas feitas em 2012), persistem. Seus discos sempre

são plurais, tenham ou não o nome do *Clube* imaginário nascido na esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte (MACIEL, 2012, p. 25-26).

O álbum *Clube da Esquina 2*, contou com o coletivo do *Clube* e foi significativamente ampliado com a participação direta de mais de duas centenas de pessoas, incluindo intérpretes convidados, instrumentistas, orquestradores e integrantes de dois corais, o “*Falta de Couro*” (nome dado por Bituca aos cinquenta e nove amigos chamados para juntar as vozes no disco) e os “*Canarinhos de Petrópolis*” (o mais antigo conjunto de meninos cantores do Brasil). Um trabalho de fôlego, como se vê, que rendeu um álbum duplo de rara densidade musical (MACIEL, 2012, p. 8-9).

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 (GARCIA, 2012, p. 15).

O álbum *Clube da Esquina 2* reapresenta a diversidade de temas e abordagens, que o coletivo e Milton expuseram do primeiro disco. A este novo projeto são incluídos novos “sócios” ao *Clube* e expõe uma diversidade de compositores e letristas. Percebemos que as referências e os elementos de identificação são afirmados e produzem, assim, novas reflexões sobre os diversos campos: a religiosidade popular (*Paixão e Fé* – Tavinho Moura e Fernando Brant), o posicionamento político contra a ditadura no Brasil (*Credo / O que foi feito devera / Maria, Maria* - Milton Nascimento e Fernando Brant), a cidade e suas histórias (*Ruas da cidade* – Márcio Borges e Lô Borges), entre outras abordagens, reafirmam os temas recorrentes nas músicas do *Clube da Esquina*.

Nos parece razoável aventar a hipótese de que o “ecletismo universal” do *Clube da Esquina* passara a ter uma maior receptividade devido à maior acomodação do mercado fonográfico brasileiro dentro do processo de internacionalização. (...) Assim, se na virada de 60 para 70 os tropicalistas e o *Clube* eram estrelas solitárias derrubando fronteiras musicais, suas

contribuições, ainda que de maneira diversa, ajudaram a produzir um ambiente sonoro em que a assimilação de elementos de canção popular de outros países tivesse plena aceitação. Paralelamente, a penetração de discos estrangeiros exerceu seu papel de difusão daqueles esquemas técnicos e estéticos do internacional-popular. Podemos ainda supor que os ventos da abertura política foram responsáveis por melhores condições de criação para os músicos, embora a liberdade de expressão ainda estivesse cerceada. Se a abertura política não trouxe uma “abertura” musical, trouxe melhores condições para um balanço de toda produção daqueles anos de intenso debate cultural. Sintomaticamente, este espírito de retomada seria expresso pelo álbum duplo *Clube da Esquina 2* (1978), trazendo todo aquele manancial de informações que caracterizara a história recente da música brasileira, da bossa nova ao próprio Clube (GARCIA, 2005, p. 179-180).

Dessa forma podemos pensar que toda a trajetória do *Clube* e tudo que foi construído e que caracterizaria o movimento estético-cultural se instituiu definitivamente a partir dos desdobramentos do álbum *Clube da Esquina 2*. Mesmo que ainda, em algum momento, a imprensa, a crítica musical se referissem ao coletivo do *Clube* como o “grupo de mineiros”, na história da música popular brasileira se instituía o movimento *Clube da Esquina*.

A despeito do que afirma Milton Nascimento e alguns de seus companheiros, o Clube da Esquina não se restringiu ao nome de dois LPs e de duas músicas, pois havia, entre seus integrantes, uma identificação heterogênea de gostos, perspectivas e interesses comuns, afinidades que registraram uma época específica por meio de discos e canções (DINIZ, 2012, p. 191).

Alguns aspectos do estudo que se tornaram mais claros ao longo da pesquisa nos possibilitaram compreender que o processo de difusão da música do *Clube da Esquina*, enquanto movimento estético-cultural se deu de forma dispersa ao longo de décadas e foi, ao longo desse tempo, se constituindo como uma referência estabelecida da música popular brasileira. Esta consideração se deve ao fato de que os integrantes do *Clube*, ao longo desse processo, se mantiveram longe dos holofotes que foram direcionados, por exemplo, aos tropicalistas. Os mineiros não estavam preocupados como isso. E esta noção se estendia, também, para a indústria fonográfica e o mercado.

O sucesso, o objetivo capitalista estava ausente dos nossos desejos, pelo contrário, a gente queria fazer uma música revolucionária, que contestasse os grandes valores vigentes, a gente não queria o sucesso, a gente queria questionar essa fábrica de sucesso. Por isso o nosso trabalho não tinha um grande apelo junto às massas, pelo contrário, era um trabalho de vanguarda, junto, e tanto quanto a Tropicália foi um trabalho de vanguarda,

e que teve uma importância muito grande na área musical e cultural (BASTOS *Apud.* TEDESCO, 2000, p. 156).

Outro aspecto relevante também tem a ver com o desenvolvimento dos meios técnicos de produção e com a consolidação da indústria fonográfica. O álbum *Clube da Esquina 2*, do qual participaram quase todos os artistas identificados como “o pessoal do Clube da Esquina”, além de inúmeros outros, como Elis Regina e Chico Buarque, sela o epílogo do grupo como uma *formação cultural* heterogênea e informal, sendo que adiante, a indústria fonográfica teria uma postura mais impositiva em relação aos artistas, seus contratos e suas inserções no mercado.

Porém neste contexto a música do Clube da Esquina ainda permaneceu inclassificável, distante dos rótulos e dos enquadramentos que a própria indústria manteve.

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 locais. 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. 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 1976, 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”. 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” (GARCIA, 2012, p. 15).

Adiante, pós *Clube da Esquina 2*, assistiríamos a uma espécie de dispersão “involuntária” dos integrantes do *Clube*, por demandas individuais que colocaram alguns trilhos em direções diferentes para que se pudesse escolher o destino futuro.

Essa dispersão, porém não significou o fim do movimento, mas uma lacuna nas relações que adiante se reestabeleceriam.

Assistimos, a partir da comemoração dos quarenta anos do álbum *Clube da Esquina I*, em 2012, uma retomada do tema com o crescimento de uma nova geração interessada na música do *Clube da Esquina* e de sua singular história. Vimos, também, este interesse crescente no mundo, quando esta dimensão espacial se tornou mais prática e acessível à grande parte da população mundial. As manifestações de admiração e compartilhamento das músicas do *Clube da Esquina* se tornaram frequentes nas redes sociais, despertando a difusão e assimilação de sua música por outras gerações em diversos ambientes no mundo.

Recentemente as obras consideradas mais conceituais do *Clube*, já situadas nesta pesquisa, além da obra mais fundamental do movimento o *Clube da Esquina I*, de 1972, despertam grande interesse ao ponto de merecerem reedições e artigos de opinião em várias partes do mundo, sempre associando esta música aos campos originais e vínculos criados pelos integrantes do *Clube da Esquina*: a *Bossa Nova*, o jazz, o rock, o rock progressivo e as raízes temáticas constantes nestas obras.

Concomitante a este crescente interesse na música do *Clube*, Lô Borges saiu em turnê reeditando o seu primeiro disco (o “*Disco do Tênis*”) e Milton Nascimento, juntamente com muitos dos integrantes do movimento e com novos sócios que passaram a fazer parte desse coletivo, preparou em 2019 uma turnê comemorativa das duas edições do *Clube da Esquina*, projeto que está se encerrando agora em 2020.

– Você recordou o “disco do tênis” num show e num DVD, e Milton está recordando o repertório dos dois discos *Clube da Esquina*. O repertório do *Clube* está passando de pai para filho?

– Sim, é rejuvenescedor. Passa de pai para filho, de filho para neto, é uma música que vai chegando às pessoas, independentemente da faixa etária. Isso é gratificante, a gente fica muito feliz. Na própria turnê em que eu recordei o “disco do tênis”, toquei músicas do *Clube da Esquina* também (Entrevista de Lô Borges a Ricardo Schott para o site Pop Fantasma, em 07/06/2019).

O álbum de Lô Borges também despertou o interesse de Alex Turner, da banda Arctic Monkeys⁵⁸, que disse que você estava servindo de influência para o

⁵⁸ *Arctic Monkeys* é uma banda de rock formada em 2002 nos subúrbios da cidade de Sheffield, na Inglaterra. O grupo é formado por Alex Turner, Matthew Helders, Jamie Cook e Nick O'Malley. O grupo tem a produção de Glyn Johns que já trabalhou com os Beatles e produziu discos de Bob Dylan, The Who, Eric Clapton, Led Zeppelin, New Model Army, entre outros. (Nota do autor).

novo disco da banda, *Tranquility Base hotel & casino*. Postou no Twitter que estava ouvindo *Aos barões*, de seu primeiro disco.

Não é por acaso, aliás, que Lô Borges está em turnê nacional desde 2017 com show calcado no repertório desse álbum. Esse show foi captado em março deste ano de 2018, em apresentação na cidade do Rio de Janeiro (RJ), para gerar edição de CD e DVD. *Aos barões* é uma música que até então nunca ganhou regravação desde o lançamento do registro original de 1972. Nessa gravação de 1972, encerrada com certa dose de psicodelia, dá para perceber toda a influência que o rock inglês (sobretudo o feito pelo grupo The Beatles na segunda metade da década de 1960) exerceu em Lô Borges, em Milton Nascimento e em todos os músicos que colocaram Minas Gerais no mapa da música pop do Brasil e do mundo com o som e o movimento gregário do Clube da Esquina. A turma foi além do rock, é claro, mas o rock inglês é a chave para o entendimento do elo improvável entre Lô Borges e Alex Turner.

Este crescente interesse na música do *Clube da Esquina* revela seu aspecto atual e atesta o fato de que o movimento, diferentemente da *Bossa Nova* e do *Tropicalismo*, teve uma continuidade histórica e uma afirmação que possibilitou a compreensão de que sua difusão e assimilação, em grande parte do mundo, dessa música e da capacidade de se identificar e compartilhar o seu conteúdo, demonstra que o *Clube da Esquina* é, hoje, uma expressão da música popular brasileira que expõe e comunica todas as suas referências culturais com todos os seus pares em grande parte do planeta.

Para possibilitar a visualização e a compreensão do processo de difusão espacial do movimento estético-cultural *Clube da Esquina*, foi necessário proceder ao levantamento de atividades representativas do movimento desenvolvidas por seus integrantes, capitaneados por Milton Nascimento, ao longo de cinco décadas, na expectativa de demonstrar, mesmo que de maneira parcial o expressivo processo de comunicação de sua música com o mundo.

Como já mencionado anteriormente o movimento *Clube da Esquina* se desenvolve em torno da figura de Milton Nascimento, reconhecidamente o maior capitaneador e a quem sempre se atribuiu a identidade do movimento. Porém o próprio Milton Nascimento sempre se referiu ao *Clube da Esquina* como *coletividade* e sempre ressaltou a importância deste aspecto, reforçada e reconhecida por todos os seus integrantes e interlocutores.

O presente argumento justifica a dificuldade de se mencionar as atividades e o conjunto de eventos que tornaram o *Clube da Esquina* uma expressão válida e reconhecida da MPB e do meio musical no mundo. Incorremos no risco da omissão

de nomes e eventos expressivos e na impossibilidade de apontar e descrever este universo de informações. As representações situam, assim, a possibilidade de demonstrar ao leitor evidências deste processo de difusão para que, ao final, possamos cumprir o que esboçamos como propósitos da pesquisa.

Para tanto foram realizadas quatro representações gráficas (Mapas) apresentando este processo de difusão espacial do movimento. Nestes mapas foram inseridas as informações colhidas ao longo da pesquisa (Apêndice 01) referentes às diversas modalidades de atividades que reconhecemos como representativas para a compreensão do desenvolvimento da expressão estética, desde sua gênese no ambiente da cidade de Belo Horizonte, passando pelo circuito da indústria fonográfica do eixo Rio-São Paulo e se estendendo para além dos domínios nacionais com as conexões criadas a partir dos processos de disseminação descritos em relação às atividades culturais de seus integrantes ao longo deste tempo histórico.

As representações gráficas das atividades levantadas e selecionadas deste processo de difusão espacial foram assim descritas a partir de quatro temas que tiveram como propósito descrever cronologicamente o conjunto dessas atividades e demonstrar como o movimento teve, ao longo de cinco décadas, uma afirmação e um reconhecimento ao ponto de se apresentar, atualmente, como expressão reconhecida e representativa da Música Popular Brasileira.

A seguir apresentamos as representações gráficas dos Mapas produzidos a partir do levantamento detalhado no Apêndice 01.

Com este propósito o Mapa 02, apresentado a seguir, demonstra o conjunto das atividades culturais desenvolvidas pelos integrantes do *Clube da Esquina*, buscando compor as referências que caracterizam a dinâmica do processo de construção e afirmação do movimento estético-cultural.

Estas atividades compreendem o conjunto de referências pesquisadas que demonstra a dinâmica do movimento exercida por seus integrantes que considerou as diversas possibilidades de reconhecimento e inserção destes atores no campo da música, em atividades sociais, políticas que foram determinantes para a sua afirmação e para a construção de sua identidade.

Podemos observar a diversidade de lugares de inserção do *Clube da Esquina*, tanto na escala local, que se refere aos domínios de Belo Horizonte e de Minas Gerais, passando pelo eixo Rio-São Paulo e, recentemente a cidade de Juiz

de Fora, quanto nas escalas nacional e internacional. Vale reafirmar que o registro gráfico das referências busca situar a difusão espacial do *Clube da Esquina* a partir da escolha de episódios e eventos que de maneira geral apontasse para a compreensão desta dimensão alcançada pela expressão cultural.

Tais atividades constam de menções de lugares significativos da gênese do movimento e seu desenvolvimento na cidade de Belo Horizonte, participações em manifestações significativas da história política do Brasil, homenagens recebidas em diversas cidades do mundo, menções em revistas especializadas sobre a produção musical do *Clube da esquina* e de seus músicos, premiação / reconhecimento por iniciativas em defesa da natureza e dos povos indígenas, publicação de obras literárias de valorização da história e memória do movimento, edições comemorativas publicadas por gravadoras estrangeiras em reconhecimento da importância das obras de Milton Nascimento e do *Clube da Esquina*, prêmios de reconhecimento em escala mundial da produção musical de Milton Nascimento (World Music), instituição de associação / museu como iniciativa de valorização e divulgação da memória do *Clube da Esquina*.

Além destes aspectos mencionados, podemos perceber a intensificação dos fluxos com o tempo com predominância no mundo ocidental. A concentração de atividades no sudeste brasileiro, considerando a evidente convergência para o eixo Rio-São Paulo, mas com algumas inserções no nordeste e no centro-oeste brasileiro.

Neste conjunto de referências espaciais é importante ressaltar o papel da cidade do Rio de Janeiro como centro cultural do período, para onde convergia grande parte das expectativas de projeção no campo artístico.

MAPA 02 - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Atividades Culturais desenvolvidas pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020.



O Mapa 03 apresenta os Registros Fonográficos realizados em estúdios e ao vivo pelos integrantes do movimento, porém tendo como referência maior a produção de Milton Nascimento, mesmo que assistida e subsidiada pelo coletivo do *Clube da Esquina*.

Os registros fonográficos parecem ser o elemento reconhecidamente mais expressivo do processo de construção e afirmação do movimento, seja a partir da obra inaugural de Milton Nascimento e seus registros ao longo das décadas, mais também, e evidentemente, as obras dos integrantes do *Clube da Esquina* e, adiante, daqueles que passaram a se identificar e a fazer para do *Clube*. O conjunto dessas obras constitui um acervo expressivo da Música Popular Brasileira, segundo a crítica musical.

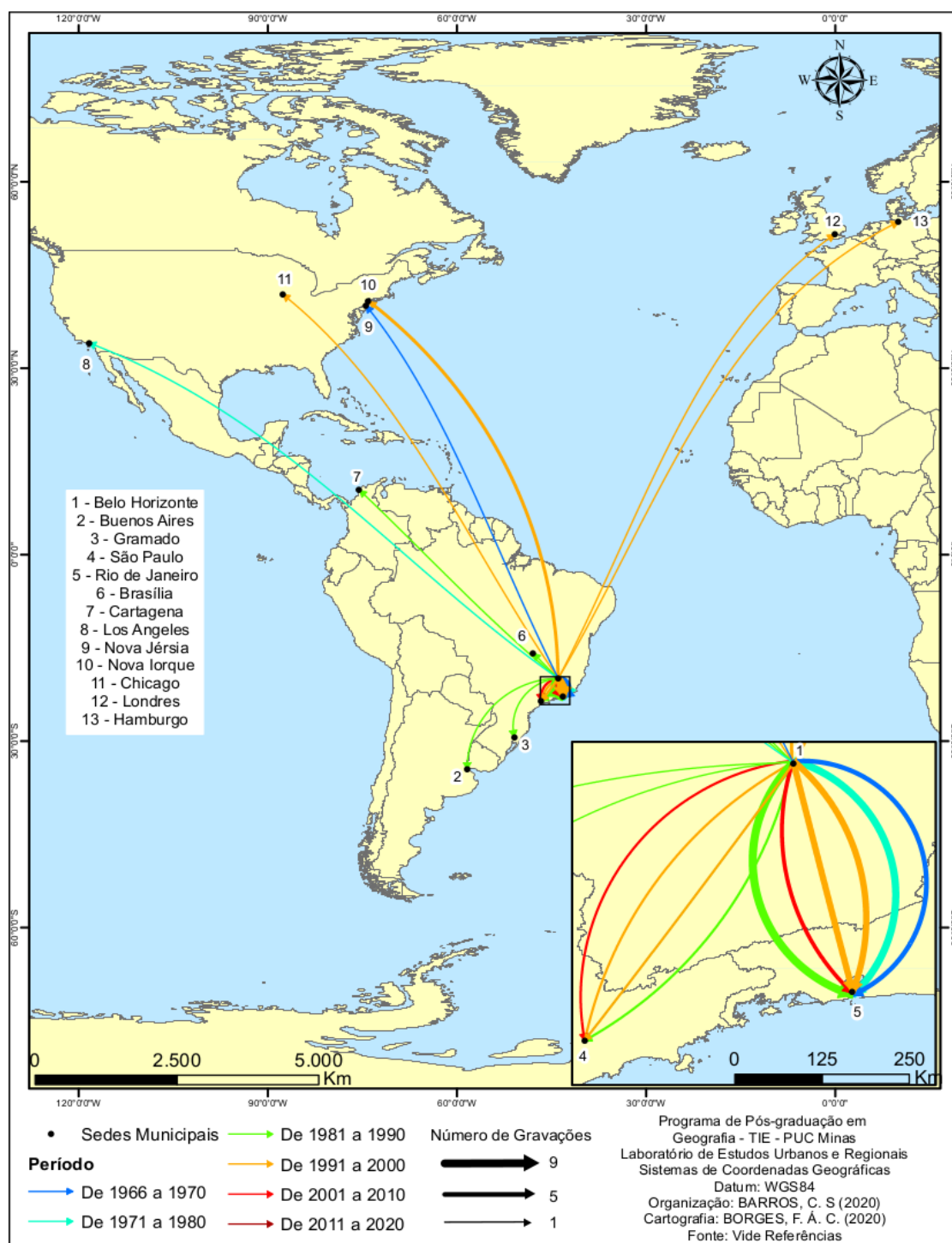
O recorte de análises e exposições da presente pesquisa se referiu aos registros fonográficos de Milton Nascimento, desde as origens do movimento, passando por obras que consideramos significativas da afirmação do movimento, até o ano de 1978, ano em que é gravado o disco *Clube da Esquina 2*. O estudo não menciona obras que, com certeza, têm grande valor para o movimento, mas aponta que exista a partir deste ponto uma continuidade musical que teve a atribuição de produzir novos registros que buscassem, ao longo desse tempo, a valorização e a afirmação do movimento. Este seria o caso dos registros de Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Wagner Tiso e do próprio Lô Borges, além daqueles que se enquadrariam na nova geração do *Clube da Esquina*, como é o caso, por exemplo, de Samuel Rosa, Chico Amaral, Marina Machado, entre outros.

Destacam os registros em estúdios fora do Brasil e os produzidos em festivais, gravados ao vivo, foram determinantes para o reconhecimento do movimento.

Ainda se situa a predominância dos estúdios de gravações na cidade do Rio de Janeiro que se apresenta como o local de maior inserção de registros. O papel determinante da cidade, que já havia produzido fenômenos musicais como a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo*, se ocupou, também, da música que vinha de Minas.

Os anos de 1990 geraram uma maior dispersão com a intensificação dos fluxos e com a configuração de um processo de globalização e mundialização das culturas em curso. Percebemos a inserção de incursões na América Latina que viria a ser uma constante na produção musical do *Clube da Esquina* e, especialmente de Milton Nascimento.

MAPA 03 - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Registros Fonográficos (Estúdios / Ao vivo) representativos desenvolvidos pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020.



As representações expostas no Mapa 04 fazem referências às participações em festivais, documentários e filmes tendo, também, maior incidência sobre as participações de Milton Nascimento. O levantamento destes dados históricos

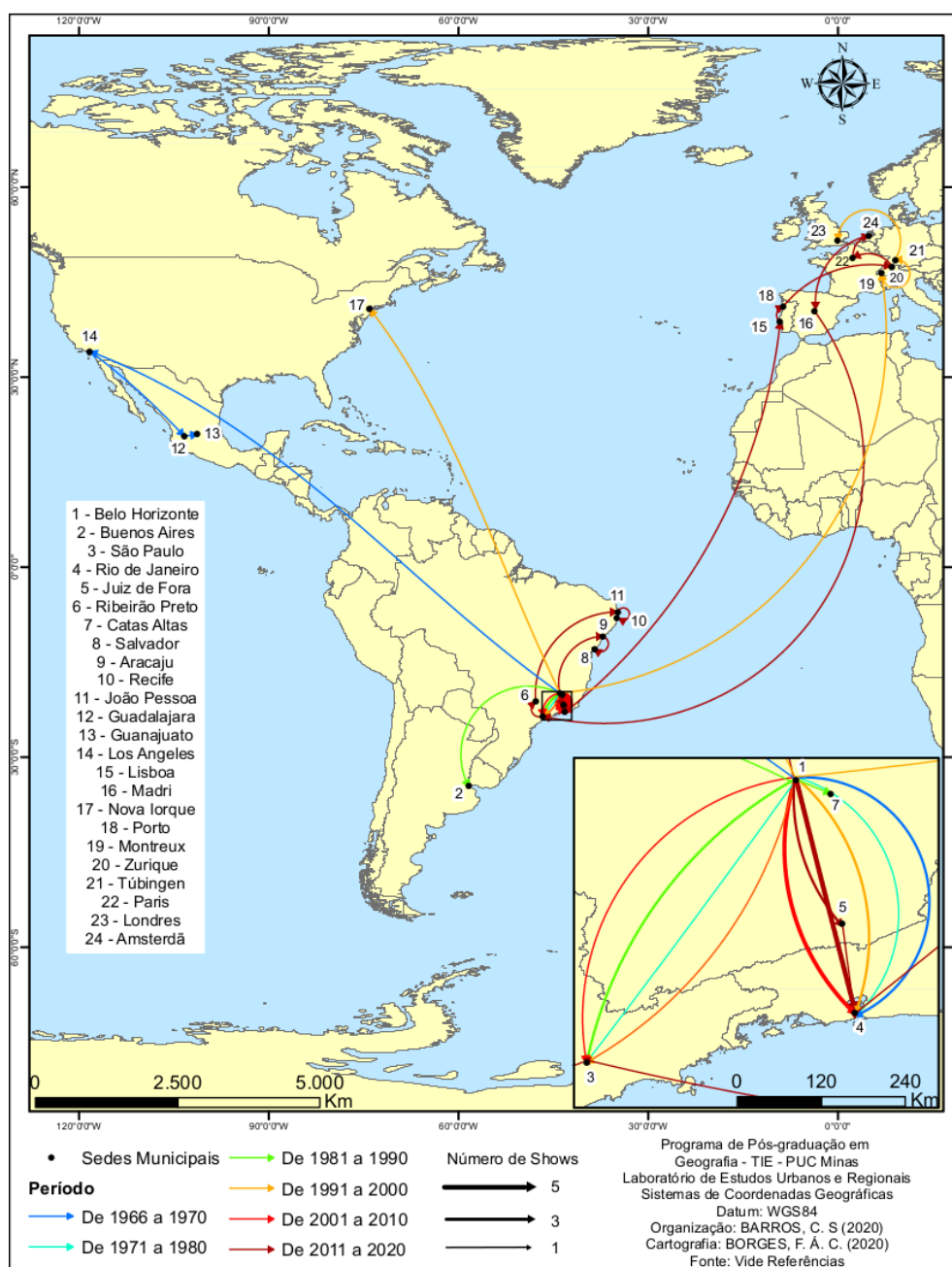
demonstra a versatilidade de Milton e, ao mesmo tempo, o interesse dos meios de comunicação em registrar e divulgar a música produzida pelo *Clube da Esquina*. Este mapa revela um vínculo importante da música do *Clube da Esquina* com a Suíça, devido primordialmente ao Festival Internacional de Montreux, e com a França, país que teve historicamente grande apreço por sua obra.

MAPA 04 - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Participações em Festivais, Documentários e / ou Filmes, representativas do movimento desenvolvidas pelos integrantes do *Clube da Esquina* entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES, Felipe A. C., 2020.



As menções que foram registradas no Mapa 05 se referem às participações em shows dos integrantes do *Clube*, também referenciadas por Milton Nascimento. Há nesta modalidade de representação uma diversidade de inserções, de inovações e acréscimos em termos de novos participantes, a integração de artistas de grande reconhecimento no meio musical e a unidade preservada pela figura de Milton de seus mais próximos parceiros e músicos enquanto coletividade. Este aspecto representativo da trajetória do movimento *Clube da Esquina* revela a intensificação das relações, dos vínculos e, como consequência, dos fluxos.

MAPA 05 - Referências Espaciais da Difusão do Clube da Esquina – Relação de Participações em Shows representativos desenvolvidos pelos integrantes do movimento entre os anos de 1966 a 2020. Organização: BARROS, Cláudio S. Cartografia: BORGES,



Percebemos a concentração dessas atividades no mundo ocidental com destaque para os EUA e a Europa Ocidental. Estas representações, como dito, não têm a capacidade e o propósito de situar o conjunto de eventos expressivos (tarefa impossível de se realizar) e, por exemplo, omite as inserções de Toninho Horta no universo oriental, principalmente no Japão.

Aponta incursões em países latino americanos como o México e a Argentina, situando a relação, cada vez mais estreita na música de Milton Nascimento.

Há, ainda, a concentração no eixo Rio-São Paulo com predominância da cidade do Rio de Janeiro.

A afirmação do movimento estético-cultural do *Clube da Esquina* se deu ao longo deste tempo histórico de cinco décadas e estabelecida a partir de eventos, registros, depoimentos e atividades que foram trazendo para o meio artístico e para o debate sobre o processo evolutivo da música popular brasileira a produção do coletivo *Clube da Esquina*. Mesmo que o levantamento e o processo de catalogação do contingente de registros nos revelem resultados quantitativos inexpressivos que se distanciam significativamente de fenômenos do mercado fonográfico, das paradas de sucesso e de bilheterias de públicos expressivos, percebemos que essa música produzida em Minas Gerais e assimilada no mundo teve repercussões importantes e reconhecidas que, atualmente, atestam seu valor estético para a produção musical no mundo.

A intensificação evidente das relações, das conexões e, conseqüentemente dos fluxos que o *Clube da Esquina* estabeleceu e que produziu, ao longo do tempo, o reconhecimento e a ampliação gradativa e cada vez mais expressiva da sua música no mundo revela-nos seu reconhecimento enquanto expressão estético-cultural válida e fundamental na história da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Um futuro que se imaginava ontem tornou-se arcaico. Hoje essas máquinas são apenas o retrato da época em que foram pensadas. Visões fantásticas, mas que não se concretizaram ... um futuro pretérito... irremediavelmente datado.”

(SALES, 1996, América).

A estação situa o ponto final – o ponto de chegada. Coqueiros altos, uma brisa marinha vinda da enseada. Poucas casas, silêncio... O vilarejo não comporta mais a sua função essencial – a chegada, o ponto de interesse, a convergência. Nele se desembocava grande variedade de produtos que era embarcada em navios, principalmente madeira.

Quando estive lá, em meados dos anos 1970, pude sentir a desolação do lugar. Não havia navios, o porto não tinha mais a sua função. A enseada não mencionava mais a dinâmica das atividades portuárias. Os trilhos lá estavam ainda... sem a presença da locomotiva e dos vagões.

A edificação da Estação Ferroviária ainda persistia, de pé, imponente – no estilo Art Nouveau, em meio à desolação. Resistiu enquanto componente histórico, imortalizada pela obra musical homônima de Milton Nascimento e Fernando Brant. Em 1974, quando ainda criança, contemplei seu entardecer, a música ainda não existia. *Ponta de Areia* incorporou sua nomenclatura geográfica. Revelou-se o ponto extremo que não se estenderia mais adiante – o ponto final.

Das casas e de suas janelas poucos rostos sem perspectivas, com a expressão de que seus destinos finalizaram ali também.

Ponta de areia ponto final / Da Bahia-Minas estrada natural
Que ligava Minas ao porto ao mar / Caminho de ferro mandaram arrancar
Velho maquinista com seu boné / Lembra o povo alegre que vinha cortejar
Maria fumaça não canta mais / Para moças flores janelas e quintais
Na praça vazia um grito, um ai / Casas esquecidas viúvas nos portais.

Ponta de Areia – Milton Nascimento / Fernando Brant

A música teria esta capacidade de imortalizar o *lugar* na memória coletiva. Esta talvez tenha sido a intensão maior da canção. Descreveria as formas de percepção do contingente de intervenções humanas e do que decorreu desse

processo. Quando mencionamos aspectos da degradação, o *lugar* se reveste da dimensão econômica, da sobreposição, da exclusão social e do abandono. As formas de compreender estas relações foram dinamizadas pela Geografia e seus métodos de análise. O *lugar*, assim como a *esquina* do *Clube*, ficou suspenso no ar. O momento descrito parece eterno, atemporal. Parece que daqueles olhares, nada mais virá se transformar, como um futuro pretérito... irremediavelmente datado.

Pensamos aqui no sentido da continuidade, na dinâmica dos processos e podemos pensar que toda essa construção se constitui dessas etapas e que as descontinuidades tem tido um sentido muito presente na compreensão das transformações culturais. Daí serem tão subjetivas e, ao mesmo tempo, tão presentes nas formas de entendimento do que estimamos chamar de pós-modernidade.

O relato acima expõe de forma subjetiva a metodologia adotada pela presente pesquisa. A abordagem fenomenológica que procurou estabelecer sentido e significado às relações experimentadas no ambiente de vivências, e que, como vimos, atesta a construção do conteúdo da expressão cultural do movimento *Clube da Esquina*, caracterizou o sentido mais essencial do trabalho. Pudemos perceber que dessa dimensão das relações humanas no ambiente, das conexões que se estabelecem a partir delas, apresentam o sentido e a caracterização da expressão estética.

A dinâmica dessas relações, experimentadas no ambiente da cidade de Belo Horizonte, criou extensões diversas e, ao mesmo tempo, deixou-se influenciar por outras tantas expressões estéticas procedentes das mais variadas partes do mundo, conectadas por uma rede de interesses comuns. Estas conexões e a sua dinâmica espacial possibilitaram a construção das singularidades do *Clube da Esquina*, a que tomamos o cuidado de nos referir como uma construção identitária do movimento, lapidada ao longo de décadas.

A compreensão de que todos os preceitos que hoje identificamos como características da expressão estética, no sentido comportamental e filosófico, foram construídos historicamente por uma dinâmica própria que procuramos descrever e analisar. Entendemos, ao final, que as particularidades associadas ao *Clube da Esquina* são valores compartilhados e difundidos que se caracterizaram como noções identitárias de um movimento cultural. Mesmo que existam dúvidas sobre as

dimensões deste movimento, a sua menção e inclusão no rol dos debates, já atestam sua presença e seu valor.

Ao longo da construção da presente pesquisa, relacionamos as formas de estabelecimento da música enquanto ingrediente cultural. Este aspecto foi fundamental para compreendermos a relevância das argumentações iniciais sobre a expressão musical enquanto intérprete e disseminadora da cultura dos povos. Também sua capacidade de propiciar a continuidade histórica desses povos, disseminando e sendo assimilada por outros povos, no que chamamos, metodologicamente de conexão e difusão espacial.

Ao propor a aproximação, a interface entre a Geografia e a música, com o propósito maior de demonstrar a difusão espacial da expressão cultural *Clube da Esquina* enquanto movimento estético válido e sua afirmação ao longo do tempo histórico, foi necessário apontar as formas de estabelecimento dessas expressões em seus campos de origem e as formas como se manifestam e, ainda, as diversas maneiras de se disseminarem em outras culturas pelo conjunto de conceitos que utilizamos para nos referirmos à este processo de abrangência das culturas: conexões, contágios, disseminação, assimilação e difusão espacial. Dessas formas compreendemos a dinâmica das expressões culturais e percebemos como as noções geográficas, aplicadas a esse campo de percepção, voltam suas análises para os aspectos subjetivos dessas manifestações em busca de proceder a interpretação da mobilidade das culturas e da efemeridade das fronteiras e seus domínios.

Descrevemos, ao longo do estudo, as diversas formas de compreender e interpretar as ações características da cultura do homem nos mais diversos ambientes na tentativa de revelar o que de fato poderia caracterizar as manifestações culturais, como o conceito de *cultura*, formulado a partir da compreensão de que este somente poderia vir a abranger o sentido mais completo do termo, poderia instituir as formas de expressão dos povos a partir das relações experimentadas no ambiente de vivência dos indivíduos e sua capacidade de criação, sua inventividade.

O conceito de cultura que passou a abranger as vivências, as experiências, os costumes, os hábitos e tudo aquilo que pudesse decorrer dessa relação e da inventividade dos sujeitos, no caso a música, foi um aspecto fundamental para que se pudesse compreender a expressão musical como uma das formas criativas mais

significativas dos povos, capaz de transcender os domínios físicos locais e ganhar outros tantos ambientes pelos processos de disseminação e contágio entre as culturas.

A escolha do tema relacionado a uma expressão estético cultural, a princípio distante das abordagens cotidianas da Geografia, permitiu compreender a força das construções afetivas estabelecidas através das vivências. Autores como Anne Buttmer, Yi Fu Tuan, Lily Kong, George Carney, Peter Nash, Merleau-Ponty, Salete Kozel, entre outros, procuraram descrever a importância dessas relações para a compreensão da dimensão geográfica das expressões e da dinâmica cultural, especialmente com o propósito de afirmar o campo de estudos da Geografia Cultural e da Fenomenologia.

Aproximar o campo das expressões estético culturais ao campo analítico da Geografia Cultural passou a ser uma tarefa instigante e inovadora. Do conjunto de trabalhos acadêmicos levantados sobre esta interface grande parte se mostrou inédita e relevante. Trazer esta análise geográfica para o estudo da expressão estética do *Clube da Esquina* mostrou-se igualmente instigante e inovador.

Pensamos que a ausência de textos voltados especificamente sobre este campo de estudos, vinculada à expressão musical e, especificamente sobre o movimento estético-cultural *Clube da Esquina*, possa dar ao presente estudo uma qualificação a mais, no sentido de atribuir à ciência geográfica esta capacidade de percepção, interpretação e análise da dinâmica que envolve o processo de construção e afirmação das expressões culturais.

As dúvidas recorrentes expostas nos diversos textos aqui mencionados que buscaram analisar o *Clube da Esquina*, enquanto relevante movimento cultural da música popular brasileira, situaram suas incertezas fundadas na compreensão de que os movimentos culturais, suas formulações e sua afirmação tiveram que se sujeitar às discontinuidades históricas próprias da dinâmica do século XXI

A questão acerca da legitimidade do *Clube da Esquina* enquanto movimento, sua importância para a história da MPB, pode ser ainda melhor explorada e pode, assim, revelar elementos novos para compor observações e estudos que posicionem a expressão musical do movimento estético para além da relevância que conseguimos situar neste presente estudo. Dentre tantas possibilidades descritas neste estudo que já foram realizadas no campo acadêmico, a expressão estética tem-se revelado um importante viés da pesquisa para a compreensão das

transformações ocorridas neste contexto da pós-modernidade e suas relações com diversos ambientes no mundo.

Ao final dessa construção teórica estabelecemos que o *Clube da Esquina* enquanto articulação entre amigos, enquanto grupo que se identificou com preceitos comuns relacionados aos mais diversos campos sociais e culturais, construiu uma identidade de movimento cultural que teve inserção social, postura política, ideais que se identificaram com as tradições culturais mineiras, ancestrais, com a cultura popular, e que estendeu suas qualificações para as expressões estético-culturais que se colocavam no mundo naquele contexto.

A construção dessa identidade, que hoje percebemos como algo determinado, situado historicamente, talvez não nos moldes de outros movimentos culturais no Brasil e no mundo, mas igualmente influente e reconhecido.

Assistimos ao longo de cinco décadas a construção e a afirmação identitária do *Clube da Esquina*. Vimos suas singularidades e as formas de inserção e de expansão de suas ideias e de sua música. Percebemos a informalidade desse processo apoiada na sua qualidade mais essencial: a coletividade. Entendemos, hoje, que o *Clube da Esquina* exerceu papel fundamental para o estabelecimento e afirmação da música popular brasileira como umas das expressões musicais mais elaboradas, complexas e inovadoras do mundo. Uma música que contempla a diversidade de povos e culturas, afirma sua continuidade histórica, estabelece afinidades e conexões com as expressões de várias outras culturas num processo de multiculturalismo.

O *Clube da Esquina* tem hoje um reconhecimento que provém de uma espécie de compartilhamento de sua música. Da afirmação de sua importância para a percepção e da valorização da diversidade cultural.

Mesmo que Milton Nascimento seja o capitaneador maior do *Clube* reconhecemos sempre a coletividade. Do olhar lançado ao mundo, buscando conexões, recebendo influências, importando para o mundo um olhar sobre os diversos ambientes e suas realidades, o *Clube da Esquina* sempre voltou seu olhar para Minas, para as suas raízes.

Recentemente assistimos um impasse político que envolveu Milton Nascimento em turnê pelo mundo, com shows previamente agendados em diversas cidades. O show marcado para o dia 29 de junho de 2019 em Tel Aviv, Israel, sofreu represálias por parte de artistas que consideravam o fato de Milton, com uma

postura histórica contrária a quaisquer formas de destituição dos Direitos Humanos, se apresentar num país governado por uma das ditaduras mais violentas da história.

A comunidade de artistas cobrava de Milton um posicionamento sobre o evento. Roger Waters, ex Pink Floyd, cobrou publicamente esta postura de Milton.

Confesso, particularmente, que, escrevendo este presente trabalho científico sobre o *Clube da Esquina*, fiquei apreensivo. Aguardava ansiosamente por uma declaração de Milton adiando o show e se posicionando contra o regime em questão. A declaração veio no dia do show pela manhã, postada na sua página no facebook – Blog *Clube da Esquina* – e, com certeza, não surpreendeu somente a mim:

Minha música já me levou para muitos lugares, alguns dos quais eu jamais imaginei. E sou grato por isso. Pouquíssimas vezes declinei de um convite. Afinal de contas, todo artista deve ir onde o povo está, não é mesmo? Já estou em Tel Aviv desde ontem. Fui convidado a cantar aqui por uma empresa gerenciada inteiramente por um brasileiro. Somente com essa informação cai por terra qualquer tipo de argumento de que eu esteja contribuindo com o “apartheid israelense”. Este show NÃO tem qualquer incentivo do governo de Israel, muito menos do exército israelense. São meus fãs israelenses que me trouxeram até aqui, sendo que, grande parte destes fãs são brasileiros que vivem em Israel. Durante a ditadura militar brasileira eu jamais deixei de tocar no meu país. Então, por que eu deixaria de tocar agora? Por que deixaria de compartilhar experiências de amor e mudança enquanto acontece no Brasil um governo de extrema-direita? Mesmo divergindo das ideias de um governo, jamais abandonarei meu público. Afinal, são as pessoas que importam e que podem transformar. Minha questão, a qual deixo aqui para reflexão de todos: por que um povo deve sofrer retaliação pelos atos políticos de seus governantes? As minorias contrárias devem continuar sem voz? Para mim, repito, o artista deve ir onde o povo está e hoje eu estou aqui para celebrar a paz e tudo que nos une. Viva o amor, viva a música!” .

Milton Nascimento, 29/06/2019
(Via Blog “Clube da Esquina”).

Figura 32 - Milton Nascimento em Tel Aviv - junho de 2019, por ocasião do Show da Turnê *Clube da Esquina*. Fonte: Blog Milton "Bituca" Nascimento.



A música do *Clube da Esquina* tem atualmente uma referência na história da música. Seja esta música vinculada à figura de Milton Nascimento, seja percebida e assimilada enquanto coletividade. Esta referência mundial do *Clube*, talvez tenha sido a preocupação mais fundamental da pesquisa e o fato de afirmar aqui nestas últimas linhas, nos revela um sentido de completude e de continuidade da expressão estética reconhecida e, ainda, a ser descoberta e partilhada pelas novas gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Chico. Prefácio. In: GOMES, Leonardo José Magalhães. **Música da cidade: cartografia musical de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora e Consultoria Gomes, 2011.

AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. **A pluralidade da Geografia e a necessidade das abordagens culturais**. In: KOZEL, Salete, SILVA, Josué da Costa, GIL FILHO, Sylvio Fausto. **Da percepção e cognição à representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2007, p. 15 – 35.

ANHANGUERA, James. **Corações futuristas**. Lisboa: Regra do jogo, 1978, p.125.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 11ª ed. São Paulo: Editora Eldorado, 1979.

BANDEIRA, Manuel. **Última Canção do Beco**. In: **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BELAN, Gustavo C. S. **A onda Mineira: a Bossa Nova nas Gerais**. Dissertação: UFU. Proceedings of the Brazilian Studies Association – Brasa. Ninth Conference. New Orleans, 2008. Disponível em <http://www.brasa.org/congresses/abstractspapers>. Acessado em 12/05/2018.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. 6ª Ed. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

BORGES, Márcio. Entrevista concedida à Sheila Castro Diniz. Gravação digital, duração 60 min., Belo Horizonte/MG, 29 jan., 2011.

BOURDIEU, Pierre. **The fields of cultural production**. New York: Columbia University Press, 1993.

BRANDÃO, Carlos. A. L. **A modernidade fraca das esquinas de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos**. In: SOUZA, Eneidas Maria de Souza; MARQUES, Reinaldo. (Org.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, v. 1, p. 100-116.

BRANT, Fernando. **Lugar de encontro**. In: **Guia Turístico de Belo Horizonte: roteiro Clube da esquina**. Belo Horizonte: Museu Clube da Esquina, 2006.

BUENO, Andréa dos Reis Estanislau (Org). **Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina**. Belo Horizonte: Editora Prax, 2008.

BUTTNER, Anne. **Aprendendo o dinamismo do mundo vivido**. In CHRISTOFOLETTI, Antonio (org). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 165-194.

CABRAL, Luiz Otávio. **A paisagem enquanto fenômeno vivido**. Revista Geosul, Vol. 15, nº 30, 2000.

CAMPOS, Maria Tereza R, Arruda. **Toninho Horta: harmonia compartilhada**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

CANOVA, Nicolas. **Perspectives géographiques pour la musique: la mobilisation du flamenco comme ressource territoriale**. Carnets de Géographes, nº1, octobre, 2010.

CANOVA, Nicolas. **L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical: L'exemple du flamenco en Andalousie**. Mirabel: Université de Grenoble, 2012, p. 596.

CAPEL, Horacio. **Geografía humana y ciencias sociales: una perspectiva histórica**. Rosario: Ediciones Prohistoria, 2009.

CARNEY, George. **Music Geography**. Journal of Cultural Geography, nº 18: vol. 1, 1 – 10, 1998.

CASTRO, Pablo. **Borges, Brant e Bastos: o triunvirato do Clube da Esquina**. Suplemento Literário. Secretaria de Estado da Cultura. Edição Especial. **A Poesia do Clube da Esquina**. Belo Horizonte, novembro / 2017.

CLAVAL, Paul. **A paisagem dos geógrafos**. In: CORRÊA, R. L.. ROZENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina**. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João Del Rei. Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura, Orientador: Magda Velloso Fernandes de Tolentino, UFSJ, 2010.

CONNELL, John. GIBSON, Chris. **World music: deterritorializing place and identity**. Progress in Human Geography, 28, 3, 2004, 342-361.

CONNELL, J., & GIBSON, C. **Sound tracks: Popular music, identity and place**. London and New York: Routledge, 2003.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Redes Geográficas: reflexões sobre um tema persistente**. Revista Cidades, Vol. 9, Nº.03. Grupo de Estudos Urbanos, 2011.

COSGROVE, D. **A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas**. In: CORREA, R. L; ROSEND AHL, Z. **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998, pp. 92-123.

COSGROVE, D. **Mundos de significados. Geografia cultural e imaginação.** In: **Geografia Cultural: Um Século (2).** CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

COSTA, Fábio Rodrigues da. ROCHA, Márcio Mendes. **Geografia: conceitos e paradigmas – apontamentos preliminares.** Revista GEOMAE – Geografia, Meio Ambiente e Ensino, Vol. 01, nº 02, 2º semestre de 2010.

DIMERY, Robert. **1001 discos para ouvir antes de morrer.** Trad. Carlos Irineu da Costa, Eliane Azevedo e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

DINIZ, Sheyla Castro. **Clube da Esquina: disputas por legitimidade no campo artístico da Música Popular Brasileira.** Anais eletrônicos do XI Congresso da BRASA (Brazilian Studies Association). Champaign-Urbana (Illinois, Estados Unidos), 6 a 8 de setembro de 2012.

DINIZ, Sheila Castro, PARANHOS, Adalberto. **História e historiografia da música popular brasileira: Ponte rio-minas – a bossa nova nas geraes.** Pesquisa realizada no período de agosto de 2006 a julho de 2007, com financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, UFU.

DINIZ, Sheyla Castro. **Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960.** Revista Per Musi. Belo Horizonte: UFMG, 2017. p.1-27.

DINIZ, Sheyla Castro. **Para além da zona sul carioca: A Bossa Nova em Minas Gerais.** Monografia (Ciências Sociais), ICS-UFU, Uberlândia, 2010.

DINIZ, Sheyla Castro. **Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira.** Uberlândia: Revista ouviouever, v. 11, n. 1, p. 218-236, jan./jun. 2015.

ERLMANN, Veit. **The Aesthetics of the Global Imagination. Reflections on World Music in the 1990s.** Public Culture, nº 8, 1996, pp. 467-487.

FINN, John. **Contesting culture: a case study of commodification in Cuban music.** *GeoJournal*, nº 74, pp. 191–200. Published online: 16 October 2008. Springer Science+Business Media, B.V., 2008.

FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na Livraria do Cônego.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer - O Clube da Esquina como formação cultural.** Universidade Federal de Minas Gerais: Dissertação de Mestrado, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980).** Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2006, 288 p.

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.

GAVIN, Charles. **O Som do Vinil.** Programa editado e exibido pelo Canal Brasil sobre a produção e gravação do disco “Clube da Esquina I” de Milton Nascimento e Lô Borges de 1972. (Transcrição: Cláudio Soares Barros).

GIRONCOURT, G. **La géographie musicale.** *La Géographie*, 5-6., v. XLVIII, p. 292-302, 1927.

GIRONCOURT, G. **Recherches de Géographie musicale dans le Sud Tunisien.** *La Géographie*, v. LXXL, n. 6, p. 65-74, 1939.

GOMES, Paulo César da Costa. **Geografia e Modernidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GUIU, Claire. **Géographie et musiques: quelles perspectives?** Compterendu de la Journée d'étude du 8 juin 2006 au Centre Malesherbes de l'Université Paris IV - Sorbonne. Édition électronique URL: <http://volume.revues.org/670>. Acessado em 20/08/2018.

GUIU, Claire. **Espacos sonores, lieux et territoires musicaux : les géographes à l'écoute**. Reviste Vox Geographica, nov, 2007.

GULLAR, Ferreira. **Barroco: olhar e vertigem**. In: NOVAES, Aduino. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 219.

HARRIS, Marvin. **The Rise of Anthropological Theory**. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1968.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HATCH, Elvin. **Theories of Man & Culture**. New York and London: Columbia University Press, 1973.

HIRSCH, E.D. **The Dictionary of Cultural Literacy**. Boston: Houghton Mifflin, 1993.

HOLANDA, Lula Buarque de; JABOR, Carolina (2004). **A sede do peixe**. Rio de Janeiro: EMI (DVD).

HOLZER, Werther. **O lugar na Geografia Humanista**. Revista Território. Rio de Janeiro. ano IV. nº 7, p. 67-78, jul./dez. 1999.

KONG, Lily. **Popular music in geographical analyses**. Progress in Human Geography, 1995, pp. 183-198.

KOZEL, Salete. **Ressignificando as representações do espaço: as linguagens do cotidiano**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina. São Paulo: USP: Universidade de São Paulo, março, 2005.

KOZEL, Salete (org.). **Elementos de Epistemologia da Geografia Contemporânea**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p. 145-163.

LEFORT, Claude. **Prefácio da obra "A prosa do mundo"** de MERLEAU-PONTY, Maurice. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac Naify, s/d.

LEYSHON, A.; MATLESS, D.; REVILL, G. **The place of music**. New York: Guilford Press, 1998.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina**. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política de espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, João Batista Ferreira de. **Valores em Geografia e o dinamismo do Mundo vivido na obra de Anne Buttimer**. Revista Espaço e Cultura, UERJ, RJ., nº. 19-20, p. 33-39, jan./dez. de 2005.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música popular brasileira: entrevistas**. São Paulo: Editora Melhoramentos / Editora da USP, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac Naify, s/d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MERRIAN, Alan P. **Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective**. Source: Ethnomusicology, Vol. 21, No. 2 (May, 1977), pp. 189-204. Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. www.jstor.org/stable. Acessado em 23-08-2018.

MERRIAN, Alan P. **Anthropology and music**. 1ª ed. Northwestern University Press, 1964.

MORAIS, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira**. São Paulo: CRF-8, 1975.

MUNS, Rubén Gómez. **World Music, algo más que una etiqueta.** Música y diálogo intercultural. s/d.

NASCIMENTO, Taiane Flores do, COSTA, Benhur Pinós da. **Fenomenologia e Geografia: teorias e reflexões.** Revista Geografia, Ensino & Pesquisa, Vol. 20, nº 3, p. 43-50, 2016.

NASH, P. H.; CARNEY, G. O. **The seven themes of music geography.** Canadian Geographer, v. 40, n. 1, p. 69-74, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

NAVES, COELHO & BACAL (orgs.) **A MPB em discussão: entrevistas.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

NEGROMONTE, Bruno. Depoimento de Toninho Horta sobre as gravações do disco de 1973 – Beto Guedes, Toninho Horta, Danilo Caymmi e Novelli. Blog Musicaria Brasil. Acessado em 18/11/2019.

NEVES, José Maria. **Situação e problemática da música mineira contemporânea.** Apud: **Anais do II Seminário sobre a Cultura Mineira.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1980.

ORTEGA, Fernando. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PALMER, Robert. **Eastern Brazil exports influential pop to the world.** The New York Times, May, 4, 1986. Acessado em archive_feedback@nytimes.com. em 27/12/2018.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina.** Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG. Instituto de Geociências. Dissertação

apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia. Porto Alegre, 2010.

PARANHOS, Adalberto. **Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Geraes**. Pesquisa realizada no período de agosto de 2006 a julho de 2007, com financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, UFU.

PARANHOS, Adalberto. **Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira**. História & Perspectivas, n.º 3, Uberlândia, UFU, 1990.

PAULA, João Antônio de. **Raízes da modernidade em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

PEREIRA, Carolina Machado Rocha Busch. **Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque**. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). Tese de Doutorado, 2013, p. 155.

PIMENTEL, Thais. V. C. **Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna**. Vária História, Belo Horizonte, n. 18, p. 61-66, setembro 1997.

RAIBAUD, Yves. **Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire**. Colloque international de Grenoble Musique, territoire et développement local, Nov. 2009, Grenoble, France.

RATZEL, Friedrich. **The History of Mankind**. Translated from the second German edition by A. J. Butler, M. A. with colored plates, maps, and illustrations. Vol. II., pp. 562. London and New York: The Macmillan Company, 1896.

RELPH, Edward. **As Bases Fenomenológicas da Geografia**. Revista de Geografia, v. 7, n. 4, p. 1-25, abr. 1979

REVILL, George. **Geographies of Music, Sound and Auditory Culture**. Oxford Bibliographies, 2016. Disponível em: [oxfordbibliographies.com/ view/document/](http://oxfordbibliographies.com/view/document/). Acessado em 23/08/2018.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Aí está Minas: a mineiridade**. Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 2, n. 65, 1967.

SALES, João Moreira. **América**. Documentário produzido pela Rede Manchete. Transcrição de Cláudio Soares Barros, 1996.

SILVA, Clara Cyrino Lugão. **De tudo se faz canção: sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina**. Dissertação de Mestrado: PUC – RJ. Orientador: Valter Sinder, 2012.

STARLING, H. **Coração americano; panfletos e canções do Clube da Esquina**. In: MOTTA, R. (ORG.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. São Paulo: Editora Edusc, 2004.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. **Notas sobre Epistemologia da Geografia**. Florianópolis: Imprensa Universitária. Cadernos Geográficos / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Geociências. Nº 1, maio de 1999, pp. 30 e 31.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. **Poética do espaço geográfico: em comemoração aos 70 anos da AGB**. Geosp, São Paulo, v. 18, p. 9-19, 2005.

SVOB-DOKIC, Nada. **Espacios culturales abiertos en busca de nuevas fronteras**. Revista CIDOB d'Afers Internacionals, 2008, p. 82-83, 57-65.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. **De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina**. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2000.

TUAN, Yi Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi Fu. **Topofilia**. São Paulo: Editora Difel, 1980.

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

VILELA, Ivan. **Nada ficou como antes**. vista USP, São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro / novembro, 2010.

VITENTI, Ada Dias Pinto. **Uma certa musicalidade nas Esquinas de Minas (1960 – 1970)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2010.

WARNIER, Jean Pierre. **La mundialización de la cultura**. Barcelona: Gedisa Editorial. 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS:

BLAKEY, Art. Art Blakey's Jazz Messengers. **A night in Tunisia**. RCA Victor – LPM-2654, EUA, 1958.

BORGES, Lô. **Lô Borges**. Gravadora EMI-Odeon, 1972.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB. World Circuit, Nonesuch, Registro: 755979478-2, 1997.

HORTA, Toninho. **Terra dos Pássaros**. Gravadora Polygran-Brasil, 1979.

NASCIMENTO, Milton. **Milton Nascimento**. Gravadora Codil, 1967.

NASCIMENTO, Milton. **Courage**. Gravadora A&M/CTI, 1969.

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Gravadora EMI-Odeon, 1970.

NASCIMENTO, Milton, BORGES, LÔ. **Clube da Esquina I**. Milton Nascimento e Lô Borges. EMI-ODEON – Fonográfica, Industrial e Eletrônica S.A., 1972. CGC 33.249.640 / 0004.31 – Indústria Brasileira.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos Peixes**. Gravadora EMI-Odeon, 1973.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos Peixes – ao vivo (com o Som Imaginário)**. Gravadora EMI-Odeon, 1974.

NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Gravadora EMI-Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Gravadora EMI-Odeon, 1976.

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. Gravadora EMI-Odeon, 1978.

VÁRIOS. **Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta**. Gravadora EMI-Odeon, 1973.

APÊNDICES:

PLANILHA DE REFERÊNCIAS ESPACIAIS / CRONOLOGIA DO CLUBE DA ESQUINA / MILTON NASCIMENTO

LEGENDA:



Lançamento de disco



Participação em Festival / Documentário / Filme




Shows












Homenagens / Prêmios













Atividades / contexto histórico

Nº / DATA	EVENTO / DESCRIÇÃO	PESSOAS / ATORES CITADOS	LOCALIZAÇÃO		CIDADE	ENDEREÇO
			LATITUDE	LONGITUDE		
01 1963	Gênese do movimento Clube da Esquina. 1963 ... 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Márcio Borges, Marilton Borges, Lô Borges, Telo Borges, Yê Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, Murilo Antunes,	19°55'11.81" S	43°56'42.82" O	Belo Horizonte	Edifício Levy (Av. Amazonas 718); Edifício Malleta (Rua da Bahia 28, Centro);
02 1966	Em 1966, participou, como cantor, do Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior (SP), classificando em 4º lugar a canção "Cidade vazia" (Baden Powell e	Milton Nascimento, Wagner Tiso	23°32'57.81" S	46°38'33.04" O	São Paulo	Rua Nestor Pestana, 236 - Consolação




	Lula Freire). 					
03 1967	Em 1967, três composições de sua autoria, inscritas por Agostinho dos Santos no II Festival Internacional da Canção (TV Globo), foram escolhidas para participar do evento pelo comitê de pré-seleção, presidido por Eumir Deodato: "Travessia", sua primeira parceria com Fernando Brant, "Morro Velho" e "Maria, minha fé". Todas ficaram entre as finalistas, sendo que "Morro Velho" e "Travessia" foram contempladas, respectivamente, com o 7º e o 2º lugares. Pela interpretação de "Travessia", recebeu o prêmio de Melhor Intérprete, que lhe foi entregue no palco do Maracanãzinho pelo crítico Ricardo Cravo Albin.  	Milton Nascimento, Fernando Brant, Agostinho dos Santos, Wagner Tiso, Toninho Horta	22°54'50.90" S	43°13'45.33" O	Rio de Janeiro Companhia Brasileira de Discos – Phillips Av Rio Branco, 311 – Rio de Janeiro	Maracanãzinho Rua Prof. Eurico Rabelo, s/n.
04 1967	Estreia de Milton Nascimento em disco. Além de ter a marca de Eumir Deodato, o álbum Milton Nascimento foi gravado com o toque do Tamba 4, versão estendida do lendário Tamba Trio, formada naquele ano de 1967 por Luiz Eça (1936 – 1992) (arranjos e piano), Bebeto Castilho (flauta), Dório Ferreira (baixo) e Rubens Ohana (bateria). Não creditados como Tamba 4 na ficha técnica do disco, os músicos deste quarteto fantástico envolveram em modernidade atemporal músicas como <i>Crença</i> (Milton Nascimento e Márcio Borges, 1967), <i>Três Pontas</i> (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, 1967) e <i>Outubro</i> (Milton Nascimento e Fernando Brant, 1967). 	Milton Nascimento, Eumir Deodato, Luiz Eça, Bebeto Castilho, Dório Ferreira, Rubens Ohana, Danilo Caymmi.			Rio de Janeiro Gravadora Codil	Av. Rio Branco 277 Rio de Janeiro
05 1967	Em 1967, apresentou-se no Teatro Casa Grande (RJ), 	Milton Nascimento, Novelli, Danilo Caymmi, Wagner Tiso, entre outros artistas.	22°58'56.25" S	43°13'03.77" O	Rio de Janeiro	Avenida Afrânio de Melo Franco, 290 - Leblon






06 1968	<p>Em 1968 viajou para os Estados Unidos, onde gravou, pela A&M Records, o LP "Courage". O disco contou com arranjos de Eumir Deodato e incluiu canções de sua autoria como "Vera Cruz" (c/ Márcio Borges), "Três Pontas" (c/ Ronaldo Bastos) e "Outubro" (c/ Fernando Brant), além de "Bridges", versão em inglês de "Travessia" (c/ Fernando Brant) e da faixa-título (c/ Paul Williams), entre outras.</p> 	Milton Nascimento, Eumir Deodato, Airton Moreira Herbie Hancock, Márcio Borges, Ronaldo Bastos Fernando Brant, Paul Williams José Marino, George Marge João Palma, Rudy Van Gelder Hubert Laws, Jerome Richardson , Romeo Penque Creed Taylor, Bill Watrous Wayne Andre, Burt Collins Marvin Stamm	40°52'33.57"N	73°57'05.26" O	New Jersey	
07 1968	<p>Ainda em 1968, realizou turnê de shows nos Estados Unidos e no México.</p> 	Milton Nascimento Eumir Deodato Airton Moreira Bola Sete			Los Angeles Guadalajara Guanajuato	
08 1968	<p><i>Passeata dos 100 Mil</i> no Rio de Janeiro, em julho de 1968, a maior manifestação popular de contestação ao regime militar, liderada por estudantes. Curiosamente a presença de Milton Nascimento</p> 	Milton Nascimento Chico Buarque Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cacá Diegues, Othon Bastos, entre outros.			Rio de Janeiro	
09 1969	<p>Milton lança o seu terceiro disco <i>Milton Nascimento</i> e conta novamente com a presença do maestro Luiz Eça na regência e nos arranjos, partilhados com Wagner Tiso. Toninho Horta e alguns dos músicos parceiros de Milton compõem o time de apoio nas gravações. Este disco ainda tem grande proximidade com a música da <i>Bossa Nova</i>.</p> 	Milton Nascimento, Luiz Eça, Maurício Maestro, Wagner Tiso, Toninho Horta, Nelson Ângelo, Novelli, Robertinho Silva, Paulo Moura.			Rio de Janeiro Gravadora EMI Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
10 1969	<p>Ainda em 1969, Milton Nascimento, junto com a banda Som Imaginário, compôs a trilha sonora do filme de Ruy Guerra "Os deuses e os mortos", do qual participou, também, como ator. O filme oncorreu ao Festival de Berlim, onde lhe havia sido destinado o Urso de Prata que, no entanto, não recebeu.</p>	Milton Nascimento Rui Guerra			Rio de Janeiro Estúdios EMI Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ







	 					
11 1970	Milton grava em 1970 o disco <i>Milton</i> que teve como Banda de base o Grupo <i>Som Imaginário</i> composto por Wagner Tiso, Robertinho Silva, Luiz Alves, Frederico (Frederiko), Tavito e Zé Rodrix. O disco marcaria a transição de Milton e a música do <i>Clube da Esquina</i> no início da década de 1970. 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko, Luiz Alves, Robertinho Silva, Naná Vasconcelos, Lô Borges, Dorival Caymmi.			Rio de Janeiro Gravadora EMI Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
12 1970	Em 1970 estreou, no Teatro Opinião (RJ), o show "Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário", sendo essa a sua primeira atuação ao lado do conjunto que passou a acompanhá-lo desde então o <i>Som Imaginário</i> . 	Milton Nascimento Wagner Tiso, Luiz Alves Robertinho Silva FrederiKo (Fredera), Zé Rodrix			Rio de Janeiro Teatro Opinião Rua Siqueira Campos, 143, Copacabana	Rua Siqueira Campos, 143, Copacabana Rio de Janeiro
13 1971	Em 1971, participou do Festival de Onda Nueva, na Venezuela, com a canção "Aos povos" (c/ Márcio Borges). 	Milton Nascimento Márcio Borges			Caracas (Venezuela)	
14 1972	A rica produção do grupo gerou, em 1972, a gravação do LP duplo "Clube da Esquina", que trazia na capa a foto de dois meninos sentados à beira de uma estrada. No repertório, composições próprias como "Nada será como antes" e "Cais", ambas com Ronaldo Bastos, além de canções de outros compositores como "O trem azul" (Lô Borges e Ronaldo Bastos), "Tudo o que você podia ser" e "Um girassol da cor de seu cabelo", ambas de Lô e Márcio Borges, com destaque ainda para "Dos cruces" (Carmelo Larrea) e "Me deixa em paz" (Monsueto e Ayrton Amorim), que contou com a participação especial de Alaíde Costa. 	Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Tavito, Robertinho Silva, Luiz Alves, Rubinho, Paulo Moura e Alaíde Costa			Rio de Janeiro Estúdios EMI Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ






15 1973	Em 1973, gravou o LP "Milagre dos peixes", exclusivamente autoral, com destaque para a canção título e "Os escravos de Jó", ambas com Fernando Brant, "Cadê" (c/ Ruy Guerra), "Pablo" (c/ Ronaldo Bastos), "Hoje é dia de El-rey" (c/ Márcio Borges) e "Sacramento" (c/ Néelson Ângelo), entre outras. 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Nelson Angelo, Naná Vasconcelos, Paulinho Braga, Novelli, Sirlan, Telo Borges, Clementina de Jesus, Paulo Moura.			Rio de Janeiro Estúdios EMI Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
16 1973	Realizou show homônimo, acompanhado de orquestra e do conjunto Som Imaginário, no Teatro Municipal de São Paulo e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nessa apresentação, o espetáculo foi gravado ao vivo e lançado, no ano seguinte, em LP duplo. No repertório, canções incluídas no disco gravado em estúdio, além de "A matança do porco" (Wagner Tiso) e "Sabe você" (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), entre outras.  	Milton Nascimento Wagner Tiso Luiz Alves Robertinho Silva FrederiKo (Fredera), Zé Rodrix			São Paulo Teatro Municipal de São Paulo Rio de Janeiro Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Gravadora EMI-Odeon Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
17 1973	Toninho Horta é eleito o melhor guitarrista brasileiro do ano de 1973, pela revista Playboy. 	Toninho Horta			Rio de Janeiro Editora Abril Revista Playboy	
18 1975	Em 1975, gravou mais um disco nos Estados Unidos, o LP "Native dancer", com o saxofonista Wayne Shorter, contendo composições de sua autoria como "Ponta de areia" e "Tarde", ambas com Fernando Brant, entre outras, além das canções "Beauty and the beast", "Diana" e "Ana Maria", todas de Wayne Shorter, e "Joanna's theme" (Herbie Hancock). É notável a junção de jazz rock e elementos do funk, além de ritmos regionais e influência brasileira, em uma tentativa de criar uma música "global" acessível a partir de muitas perspectivas. Muitos músicos americanos foram influenciados por este álbum, incluindo Esperanza Spalding e Maurice White do Earth, Wind & Fire, que regravou "Ponta de Areia" em seu álbum <i>All 'N All</i> , sucesso de 1977.	Milton Nascimento Wayne Shorter Herbie Hancock David Amaro Jay Graydon Wagner Tiso Dave McDaniel Robertinho Silva Airto Moreira			Los Angeles Columbia / USA, EMI- ODEON Brasil	






						
19 1975	<p>Ainda nesse ano, lançou no Brasil o LP "Minas", contendo suas canções "Fé cega faca amolada" (c/ Ronaldo Bastos), "Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)" (c/ Fernando Brant) e "Paula e Bebeto" (c/ Caetano Veloso), entre outras, além da faixa-título (Novelli), "Beijo partido" (Toninho Horta), "Simples" (Nélson Ângelo), "Norwegian wood" (Lennon e McCartney) e "Caso você queira saber" (Beto Guedes e Márcio Borges).</p> 	<p>Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Novelli, Nivaldo Ornelas, Robertinho Silva, Paulinho Braga, Luiz Alves, Chico Batera, Nana Caymmi, entre outros.</p>			<p>Rio de Janeiro</p> <p>Estúdios EMI Odeon</p>	<p>Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ</p>
20 1976	<p>Em 1976, gravou, nos Estados Unidos, o LP "Milton", contendo versões em inglês de composições de sua autoria. O disco contou com a participação de Aírto Moreira, Herbie Hancock e Wayne Shorter, entre outros. No repertório, canções como "Nothing will be as it was (Nada será como antes)" (c/ Ronaldo Bastos - vrs. René Vicent) e "Fairy tale song (Cadê)" (c/ Ruy Guerra - vrs. Matthew Moore), entre outras.</p> 	<p>Milton Nascimento, Aírto Moreira, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Toninho Horta, Laudir de Oliveira, Raul de Souza, Wagner Tiso, entre outros.</p>			<p>Beverly Hills, Califórnia</p> <p>Studios A&M Records.</p>	
21 1976	<p>Nesse mesmo ano, lançou no Brasil o LP "Geraes", com destaque para as canções "Fazenda" (Nélson Ângelo), "Calix Bento" (folclore - adpt. Tavinho Moura), "Volver a los 17" (Violeta Parra), "O que será (À flor da pele)" (Chico Buarque) e "Carro de boi" (Maurício Tapajós e Cacaso), além de composições próprias como "Circo marimbondo" (c/ Ronaldo Bastos) e "O cio da terra" (c/ Chico Buarque), entre outras.</p> 	<p>Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Novelli, Nivaldo Ornelas, Robertinho Silva, Paulinho Braga, Luiz Alves, Tavinho Moura, Fernando Leporace, Dominginhos, Mercedes Sosa, Chico Buarque de Holanda, Clementina de Jesus, entre outros.</p>			<p>Rio de Janeiro</p> <p>Estúdios EMI-Odeon</p>	<p>Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ</p>






22 1977	Toninho Horta teve a inclusão de seu nome em várias listas que apontam os maiores talentos musicais do mundo atesta sua importância no cenário da música internacional. Foi eleito pela revista inglesa <i>Melody Maker</i> o 5º melhor guitarrista do mundo em 1977. 	Toninho Horta			Londres Revista <i>Melody Maker</i>	
23 1978	Em 1978, lançou o disco duplo "Clube da Esquina 2", reunindo os músicos da turma original, além de outros integrantes. No repertório, canções como "Nascente" (Flávio Venturini e Murilo Antunes), "Canoa canoa" (Nélson Ângelo e Fernando Brant), "Mistérios" (Joyce e Maurício Maestro), "Meu menino" (Danilo Caymmi e Ana Terra), "Canción por la unidad de Latino América" (Pablo Milanes e Chico Buarque) e "Toshiro" (Novelli), além de suas canções "Maria, Maria" (c/ Fernando Brant), "Testamento" (c/ Nélson Ângelo) e "Canção amiga" (sobre poema de Carlos Drummond de Andrade), entre outras. 	Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Novelli, Nivaldo Ornelas, Robertinho Silva, Paulinho Braga, Luiz Alves, Tavinho Moura, Clementina de Jesus, Alaíde Costa, Naná Vasconcelos, Mercedes Sosa, Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo Jobim, Paulo Moura, Grupo Água,			Rio de Janeiro Estúdios EMI-Odeon	Rua Mena Barreto, 151 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
24 1979	Em 1979, gravou mais um disco nos Estados Unidos, a antologia "Journey to down", registrando composições próprias como a faixa-título, versão de Gene Lees para "Crença" (c/ Márcio Borges), "Maria, Maria" (c/ Fernando Brant) e a versão de Jim Webb para "O cio da terra" (c/ Chico Buarque), entre outras. 	Milton Nascimento, Nelson Angelo, Hugo Fattoruso, Novelli, Robertinho Silva, Naná Vasconcelos, William Kurash, Gayle Levant, Steve Madaio, Chuck Findley, Lon Price, Jim Price, Adi Moenda, Bell Moenda, Dina Moenda, Lina Moenda, Lô Borges, Oscar Castro-Neves, Beto Guedes, Maria Fattoruso.			Studios A&M Records. Santa Mônica Califórnia	
25 1980	Em 1980, lançou o LP "Sentinela", com destaque para "Canção da América" (c/ Fernando Brant) e a participação da Oficina Instrumental Uakti.	Milton Nascimento, Robertinho Silva, Wagner Tiso, Tavinho Moura, Luiz Alves, Paulinho Carvalho, Hélio Delmiro, Toninho Horta, Luiz Avellar, Ricardo Silveira, Boca Livre,			Rio de Janeiro Estúdios Transamérica, Gravadora Ariola	Praia do Flamengo, 200 - 20º andar Rio de Janeiro - RJ





		Mercedes Sosa, Uakti, Nana Caymmi.				
26 1981	No ano seguinte, gravou o LP "Caçador de mim", contendo a faixa-título (Sérgio Magrão e Luís Carlos Sá) e "Crescente" (Wagner Tiso), além de sua canção "Sonho de moço" (c/ Francis Hime), entre outras. 	Milton Nascimento, Robertinho Silva, Luiz Avellar, Paulinho Carvalho, Wagner Tiso, Luiz Alves, Hélio Delmiro, Mauro Senise, Marcus Viana, Grupo Roupas Nova, Uakti, Ney Matogrosso, Tunai, Flávio Venturini.			Rio de Janeiro Estúdios Transamérica, Gravadora Ariola	Praia do Flamengo, 200 - 20º andar Rio de Janeiro - RJ
27 1981	Ainda em 1981, participou do filme "Fitzcarraldo", de Werner Herzog. 				Festival de Cannes Paris França	
28 1982	Lançou, no ano seguinte, o LP "Ânima" que, além da faixa-título, uma parceria com Zé Renato, registrou também suas canções "Teia de renda" (c/ Túlio Mourão), "Certas canções" (c/ Tunai) e a faixa "No analices" (Cláudio Cartier e Paulo César Feital), entre outras. 	Milton Nascimento, Celso Adolfo, Decio de Souza Ramos Filho, Marilene Gondim, Túlio Mourão, Zé Renato, Paulo Sérgio Santos, Robertinho Silva, Ricardo Silveira, Tadeu Franco, Maria Fattoruso, Wagner Tiso, Tunai, Bento Menezes, Helio Delmiro, Gabriel Bezerra, Paulinho Carvalho, Frank Colon, Márcio Montarroyos, Juarez Moreira.			Rio de Janeiro Gravadora Ariola Barclay	Av. Érico Veríssimo, 918 Barra da Tijuca - Rio de Janeiro - RJ
29 1982	Também em 1982, gravou o LP "Missa dos Quilombos", realizado a partir de textos de Dom Pedro Casaldáliga (arcebispo de São Félix do Araguaia, MT) e do poeta Pedro Terra. 				Caraça - MG Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens Gravadora Ariola	Estrada do Caraça, km 9, Catas Altas – MG.
30	No ano seguinte, apresentou-se no Anhembi em São Paulo, em espetáculo que contou com a participação	Milton Nascimento, Gal Costa, Hélio Delmiro, Wagner Tiso,			São Paulo Anhembi	Av. Paulista, 453 - 10º andar






1983	de Gal Costa. O show foi gravado e gerou o LP "Milton Nascimento ao vivo". 	Paulinho Carvalho, Robertinho Silva, Esdras "Neném" Ferreira.			Gravadora Barclay	Cerqueira César - São Paulo - SP
31 1983	Ainda em 1983, atuou no filme "Noites do Sertão" baseado na novela "Buriti", de Guimarães Rosa, com direção de Carlos Alberto Prates Correia e trilha sonora de Tavinho Moura. 				Premiado nos Festivais de Gramado, Cartagena (Colômbia) e Brasília	
32 1983	Também nesse ano, participou da Noite Brasileira, no Festival de Montreux (Suíça), ao lado de Alceu Valença e Wagner Tiso, apresentação que originou o disco "Brazil night - ao vivo em Montreux". 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Hélio Delmiro, Paulinho Carvalho, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Frank Colon.			Montreux Suíça Gravadora Ariola	
33 1983	Toninho Horta é homenageado como "Cidadão Honorário" da cidade de Austin – Texas (EUA). 					Austin – Texas EUA
34 1985	Em 1985, lançou o LP "Encontros e despedidas", exclusivamente autoral, contendo as canções "Noites do sertão" (c/ Tavinho Moura), escrita para a trilha sonora do filme homônimo de Carlos Alberto Prates Correia, "Portal da cor" (c/ Ricardo Silveira), "Raça" (c/ Fernando Brant) e "Rádio Experiência" (c/ Tunai), entre outras. 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Túlio Mourão, Ricardo Silveira, Nico Assumpção, Tavinho Moura, Luiz Alves, Jaques Morelenbaum, Robertinho Silva, Pat Metheny, Hubert Laws,			Estúdios PolyGram (Rio de Janeiro) Selos: Barclay Polydor (Europa) Verve (EUA) Philips (Brasil)	Av. Érico Veríssimo, 918 Barra da Tijuca - Rio de Janeiro - RJ
35 1986	No ano seguinte, gravou, com Mercedes Sosa e León Gieco, o LP "Corazón americano". 	Milton Nascimento Mercedes Sosa, León Gieco, Wagner Tiso, Robertinho Silva, Nico Assumpção, Ricardo Silveira.			Buenos Aires Argentina Gravadora PolyGran Estúdio Móvel Del Cielito - Estádio do Clube Vélez	Estádio José Amalfitani Av. Juan B. Justo 9200, C1408AKU CABA, Argentina





					Sarsfield	
36 1986	Ainda em 1986, lançou o LP "A barca dos amantes", gravado ao vivo com a participação de Wayne Shorter, contendo as canções "Nuvem cigana" (Lô Borges e Ronaldo Bastos) e "Amor de índio" (Beto Guedes e Ronaldo Bastos), além de suas composições "Pensamento" (c/ Fernando Brant) e a faixa-título (c/ Sérgio Godinho), entre outras.  	Milton Nascimento, Robertinho Silva, Ricardo Silveira, Nico Assumpção, Luiz Avellar, Wayne Shorter			Gravado ao Vivo Projeto SP São Paulo Gravadora Barclay	Projeto SP São Paulo
37 1987	Em 1987, gravou o LP "Yauaretê", que registrou exclusivamente composições próprias como "Planeta blue" (c/ Fernando Brant), "Meu mestre coração" (c/ Fernando Brant) e "Mountain" (c/ Cat Stevens e Márcio Borges), além da faixa-título (c/ Fernando Brant), entre outras. 	Milton Nascimento, Celso Fonseca, Artur Maia, Túlio Mourão, Rique Pantoja, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Robertinho Silva, Nelson Ayres, Novelli, Larry Willians, Eric Gayle, Alex Acuna, Neal Stubenhaus, Don Grusin, Heitor TP, John Keane.			Estúdios Sigla Rio de Janeiro Gravadora CBS Records	Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo Rio de Janeiro - RJ
38 1987	Também nesse ano, lançou um mix com o grupo RPM contendo suas canções "Homo sapiens" e "Feito nós", ambas com Paulo Ricardo. 	Milton Nascimento, Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Fernando Deluqui.			Rio de Janeiro Gravadora CBS Records	Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo Rio de Janeiro - RJ
39 1988	Em 1988, gravou o LP "Miltos", com destaque para "Bola de meia, bola de gude" (c/ Fernando Brant). 	Milton Nascimento, Cesar Camargo Mariano, Celso Fonseca, Artur Maia, Túlio Mourão, Novelli, Rique Pantoja, Herbie Hancock, Paulo Ricardo.			Rio de Janeiro Gravadora CBS Records	Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo Rio de Janeiro - RJ








40 1988	<p>Toninho Horta é novamente incluído na lista de maiores talentos musicais do mundo e atesta sua importância no cenário da música internacional. Foi eleito pela revista inglesa <i>Melody Maker</i> o 7º melhor guitarrista do mundo em 1988.</p> 	<p>Toninho Horta</p>			<p>Londres</p> <p>Revista <i>Melody Maker</i></p>	
41 1990	<p>Em 1990, gravou o LP "Txai", contendo composições próprias como a faixa-título (c/ Márcio Borges), "Coisas da vida" (c/ Fernando Brant) e "Sertão das águas" (c/ Ronaldo Bastos), entre outras, além de músicas originais de povos indígenas, para cujas entidades doou parte dos direitos de vendagem do disco.</p> 	<p>Milton Nascimento, Túlio Mourão, Heitor HP, Vanderlei Silva, Mauro Senise, Jacques Morelenbaum, Marcio Mallard, Wagner Tiso, Ronaldo Silva, Diogo Nogueira, Jurim Moreira, Robertinho Silva, Ricardo Leão, Nivaldo Ornellas, Marlui Miranda.</p>			<p>Rio de Janeiro</p> <p>Gravadora CBS Records</p>	<p>Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo – Rio de Janeiro - RJ</p>
42 1991	<p>No ano seguinte, lançou "O planeta blue na estrada do sol", em que registrou músicas de sua autoria como "Ponto de encontro" (c/ Zé Renato) e "Planeta blue" (c/ Fernando Brant), além de canções de outros compositores como "Um índio" (Caetano Veloso) e "Beatriz" (Edu Lobo e Chico Buarque), entre outras.</p>  				<p>Gravado no Teatro Cultura Artística</p> <p>São Paulo</p> <p>Gravadora Sony Music</p>	<p>Teatro Cultura Artística</p> <p>R. Nestor Pestana, 236 - Consolação, São Paulo - SP</p>
43 1993	<p>Angelus é o vigésimo quinto álbum de Milton Nascimento. Possui a participação especial de muitos artistas internacionais renomados como Pat Metheny, Jon Anderson, Wayne Shorter, Herbie Hancock, James Taylor e Peter Gabriel. Milton Nascimento declarou recentemente em um programa da TV brasileira que este é o seu álbum favorito entre as suas composições.</p> 	<p>Milton Nascimento, Wayne Shorter, Gil Goldstein, Jon Anderson, Túlio Mourão, Hugo Fattoruso, João Baptista, Wilson Lopes, Robertinho Silva, Ronaldo Silva, Vanderlei Silva, Leonardo Bretas, Naná Vasconcelos, James Taylor, Jeff Bova, Tony Cedras, Anthony Jackson, Chris Parker, Peter Gabriel, Flávio Venturini, Herbie Hancock, Pat Metheny, Ron Carter, Jack</p>			<p>Rio de Janeiro</p> <p>Warner Music Brasil</p>	<p>Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ</p>




		Dejohnette.				
44 1995	<p>Lançou, em 1995, o CD "Amigo", contendo suas canções "Que bom, amigo", "Canção da América" (c/ Fernando Brant) e "Coração de estudante" (c/ Wagner Tiso), além de composições como "Panis angelicus" (César Frank), "Eu sei que vou te amar" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e "Simples" (Nelson Angelo), entre outras.</p> 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Túlio Mourão, Wilson Lopes, Robertinho Silva, Naná Vasconcelos, Herbie Hancock, Ron Carter, Nelson Angelo..			Rio de Janeiro Warner Music Brasil	Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ
45 1996	<p>Em 1996, foi premiado pela entidade internacional Rain Forest, por sua atuação em prol da ecologia.</p> 				Oslo Noruega	
46 1996	<p>Ainda nesse ano, realizou, em Nova York, o show "Amigo", acompanhado pela Orquestra Filarmônica de Nova York e por um coro de 30 meninos.</p> 	Milton Nascimento Orquestra Filarmônica de Nova York			Nova York	
47 1996	<p>Seguiu com o espetáculo para o Festival de Montreux (Suíça) e o Festival de Tübingen (Alemanha).</p> 				Montreux (Suíça) Tübingen (Alemanha).	
48 1996	<p>Apresentou-se, no fim do ano, com o mesmo show, no espaço The Royal Albert Hall de Londres, acompanhado pela Royal Philharmonic Concert Orchestra.</p> 	Milton Nascimento Royal Philharmonic Concert Orchestra.			Londres	
49 1996	<p>Márcio Borges publica o livro "Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina" pela Editora Geração. O livro torna-se referência para os</p>	Márcio Borges			São Paulo	Geração Editorial Rua João Pereira, 81 – Lapa




	estudos sobre o movimento e posiciona a música produzida pelo grupo nos debates sobre a importância da música popular brasileira. 					São Paulo-SP
50 1997	Em 1997, lançou o CD "Nascimento", no qual registrou composições próprias como "Louva-a-deus" (c/ Fernando Brant) e "Levantados do chão", e canções de outros autores, como "Ana Maria" (Wayne Shorter). 	Milton Nascimento, Hugo Fattoruso, Túlio Mourão, Wilson Lopes, Luiz Alves, Lincoln Cheib, Robertinho Silva, Ronaldo Silva, Alberto Continentino, Nivaldo Ornelas.			Mega Studios (Rio de Janeiro) Unique Studios (Nova York) Room With a View (Nova York) Warner Music	Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ
51 1997	Também nesse ano, a gravadora PolyGram lançou a caixa "Milton", com 10 CDs gravados na Ariola e na PolyGram, remasterizados nos estúdios Abbey Road, em Londres. 				Estúdios Abbey Road Londres	3 Abbey Rd, St John's Wood, London NW8 9AY, Reino Unido
52 1997	Ainda em 1997, gravou "A sede do peixe", documentário biográfico, dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, que contou com a participação de Caetano Veloso, Alaíde Costa, Nana Caymmi, Gilberto Gil, Zélia Duncan, Skank, Alcione, Chico Buarque, Gilberto Gil e Wagner Tiso, entre outros artistas. O programa foi exibido pelos canais Multishow e HBO. 	Milton Nascimento, Carolina Jabor, Lula Buarque de Hollanda, Alaíde Costa, Alcione, Beto Guedes, Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Christian Oyeni, Elis Regina, Fernando Brant, Gilberto Gil, Lô Borges, Nana Caymmi, Samuel Rosa, Tavinho Moura, Grupo Uakti, Wagner Tiso, Zélia Duncan.			Rio de Janeiro Canais HBO e Multishow	Avenida das Américas, 1650 - Barra da Tijuca Rio de Janeiro
53 1997	Realizou, em seguida, turnê pelo Brasil com o show "Tambores de Minas", lançado em disco homônimo gravado ao vivo	Milton Nascimento, Kiko Continentino, Lincoln Cheib, Luiz Alves, Paulo Guimarães,			Rio de Janeiro Teatro João	Teatro João Caetano





		Marco Lobo, Robertinho Silva, Ronaldo Silva, Túlio Mourão, João Vitor Machado, Fabiano Medeiros, Fábio Tavares, Felipe Chinnan, José Geraldo Filé, Luiz Borges, Maurício Vogue, Pablo Colbert, Rogério Romera, Toninho Marra.			Caetano	Praça Tiradentes s/n
54 1998	Em 1998, foi contemplado com o Prêmio Grammy na categoria Melhor CD de World Music, pelo disco "Nascimento". 				40º Grammy Awards Radio City Music Hall Nova York.	Radio City Music Hall 1260 6th Ave, New York, NY 10020, Estados Unidos
55 1998	Toninho Horta é eleito o 3º melhor guitarrista do Brasil pela revista <i>Guitar Player</i> , em 1998. 				São Paulo Revista Guitar Player Melody	Editadora Melody Rua Baluarte, 363 - Vila Olímpia, São Paulo
56 1999	No ano seguinte, rememorando o início de sua carreira, gravou o CD "Crooner", no qual registrou canções como "Only you" (A. Ram e B. Ram), "Mas que nada" (Jorge Ben Jor), "Frenesi" (A. Dominguez), "Castigo" (Dolores Duran) e "Lágrima flor" (Billy Blanco), entre outras, além de sua composição "Barulho de trem". Apresentou-se no Canecão(RJ), em show de lançamento do disco. 				Rio de Janeiro (Blue Studios) Air Lyndhust (Londres) Gravadora WEA Music	Rio de Janeiro (Blue Studios) Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ
57 1999	Ainda nesse ano, participou, como convidado, do disco "Rapsódia brasileira", interpretando as faixas "Travessia" e "Eu sei que vou te amar". 	Milton Nascimento, Alex Klein, Cyro Baptista, Daniel Barenboim, Emmanuel Pahud, Larry Combs, Robert Kassinger			Chicago Recording Company Rio de Janeiro (Blue Studios) WEA / Teldec	Rio de Janeiro (Blue Studios) Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ






58 1999	Toninho Horta é incluído na antologia <i>Progressions – 100 Years of Jazz</i> , elaborada pela gravadora Sony / BMG, sendo considerado um dos guitarristas mais influentes do mundo do jazz no século XX. 			Nova Iorque Sony / BMG	25 Madison Avenue Nova Iorque
59 2000	Em 2000, gravou, com Gilberto Gil, o CD "Gil e Milton". O disco registrou parceria de ambos, como "Dinamarca", "Trovoada", "Sebastian", "Duas sanfonas" e "Lar hospitalar", além de suas músicas "Ponta de Areia" (c/ Fernando Brant) e "Canção do sal" e das composições "Bom-dia" (Gilberto Gil e Nana Caymmi), "Something" (George Harrison), "Maria" (Ary Barroso e Luís Peixoto), "Yo vengo a ofrecer mi corazón" (Fito Paez), "Dora" (Dorival Caymmi), "Xica da Silva" (Jorge Bem), "Palco" (Gilberto Gil), "Baião da garoa" (Hervé Cordovil e Luiz Gonzaga). 			Blue Studios Rio de Janeiro Estúdio Mosh São Paulo	Rio de Janeiro (Blue Studios) Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro – RJ Estúdio Mosh Rua Antônio Nagib Ibrahim, 314 - Bl B - Água Branca, São Paulo - SP
60 2000	Nesse mesmo ano, apresentou-se com Gilberto Gil em temporada no Canecão (RJ). 			Rio de Janeiro Canecão	Canecão Avenida Venceslau Brás, 215 – Botafogo Rio de Janeiro
61 2001	Em 2001, participou do show e disco "Ouro negro" em Homenagem a Moacir Santos, produzido por Mario Adnet e Zé Nogueira, interpretando "Coisa nº 8 - Navegação" (Moacir Santos, Nei Lopes e Regina Werneck).  			Rio de Janeiro Gravadora Som Livre	Gravadora Som Livre Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
62 2000	Nesse mesmo ano, criou o selo Nascimento, inaugurado com o lançamento do álbum duplo "Maria Maria / O Último Trem", reunindo as trilhas que compôs para os balés "Maria Maria" (1976) e "O último trem" (1980), ambas do Grupo Corpo, de Belo Horizonte.			Rio de Janeiro Warner Music Brasil Gravadora Nascimento	Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ



	 					
63 2003	Em 2003, participou do projeto "Jobim Sinfônico" (show, CD e DVD), dirigido por Mario Adnet e Paulo Jobim, interpretando as canções "Se todos fossem iguais a você" (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes) e "Matita Perê" (Antônio Carlos Jobim e Paulo César Pinheiro).   				São Paulo Gravado na Sala São Paulo Gravadora Biscoito Fino	Sala São Paulo Praça Júlio Prestes, 16 - Campos Elíseos, São Paulo Gravadora Biscoito Fino Rua Lauro Müller, 116 - Botafogo, Rio de Janeiro - RJ
64 2003	Nesse mesmo ano, lançou o CD "Pietá", contendo suas canções "A feminina voz do cantor" e "Beleza e canção", ambas com Fernando Brant, "Boa noite" e a faixa-título, ambas com Chico Amaral, "Tristesse" e "Os meninos de Araçuaí, ambas com Telo Borges, "Imagem e semelhança" (c/ Kiko Continentino e Bena Lobo), "A lágrima e o rio" (c/ Wilson Lopes e Ricardo Nazar) e "Vozes do vento" (c/ Kiko Continentino), além de "Casa aberta" (Flávio Henrique e Chico Amaral), "Quem sabe isso quer dizer amor" (Lô Borges e Marcio Borges), "Voa bicho" (Telo Borges e Marcio Borges), "Outro lugar" (Elder Costa), "Às vezes Deus exagera" (Bruno Nunes), "Cantaloupe Island" (Herbie Hancock) e "Beira-mar novo" (folclore do Vale do Jequetinhonha, adaptação de Frei Chico e Lia Marques). O disco contou com a participação de Eumir Deodato, nos arranjos, e das cantoras Maria Rita Mariano, Marina Machado e Simone Guimarães. 	Milton Nascimento, Marina Machado, Simone Guimarães, Maria Rita, Lô Borges, Kiko Continentino, Bena Lobo, Herbie Hancock, Coral Meninos de Araçuaí, Chico Amaral,			Rio de Janeiro Warner Music Brasil	Rua Marquês de São Vicente, 99 Gávea - Rio de Janeiro - RJ
65 2003	Realizou, nesse mesmo ano, show de lançamento do CD no Canecão (RJ), seguindo em turnê pelo Brasil e depois pela Europa. 				Rio de Janeiro Canecão	Canecão Avenida Venceslau Brás, 215 – Botafogo Rio de Janeiro






66 2004	<p>Em 2004, lançou em DVD, pelo selo Nascimento, o documentário "A sede do peixe", com distribuição da EMI.</p> 				São Paulo	Av. Nações Unidas, 11.633 - 19º andar - cj.193 Brooklyn Novo São Paulo - SP
67 2004	<p>Nesse mesmo ano, fundou a Associação dos Amigos do Museu do Clube da Esquina, ao lado de Toninho Horta, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Lô Borges e Márcio Borges. O Museu do Clube da Esquina, criado com o patrocínio da Petrobras através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, tem como objetivo a preservação da memória desse movimento musical, a partir da captação de depoimentos, restauração de acervos e promoção de palestras.</p> 				Belo Horizonte	R. Paraisópolis, 738 Santa Tereza Belo Horizonte MG
68 2005	<p>Em 2005, apresentou-se, ao lado de Caetano Veloso, Canecão (RJ), com o show "Milton e Caetano". No repertório, "Paula e Bebetó", "A terceira margem do rio", "As várias pontas de uma estrela", "Senhor do tempo", "Sereia" e "Perigo", parcerias de ambos incluídas na trilha sonora do filme "O Coronel e o lobisomem", além de outros clássicos do cinema, como "Luz de Tieta" ("Tieta") e "Luz do sol" ("Índia, a filha do sol"), de Caetano Veloso, e "A felicidade" ("Orfeu"), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, entre outros. O espetáculo contou com cenário de Hélio Eichbauer.</p> 				Rio de Janeiro Canecão	Canecão Avenida Venceslau Brás, 215 – Botafogo Rio de Janeiro
69 2008	<p>Homenageando os 50 anos da bossa nova, lançou, em 2008, em parceria com o Jobim Trio, formado por Paulo Jobim, Daniel Jobim e Paulo Braga, o CD "Novas bossas", primeiro lançamento do selo por ele fundado, Nascimento Music. No repertório, clássicos como "Chega de Saudade" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), além de músicas do Clube da Esquina e uma composição inédita de Daniel Jobim, "Dias azuis".</p>	Milton Nascimento, Daniel Jobim, Paulo Jobim, Paulinho Braga, Rodrigo Villa.			São Paulo EMI Records	EMI Records Av. Nações Unidas, 11.633 - 19º andar - cj.193 Brooklyn Novo - São Paulo - SP


						
70 2008	<p>Nesse mesmo ano, estreou, no Teatro Nelson Rodrigues (RJ), o musical "Bituca - O vendedor de sonhos", inspirado em sua vida e sua obra.</p> 				Rio de Janeiro Teatro Nelson Rodrigues	<p>Conjunto Cultural da Caixa Cultural Avenida República do Chile, 230</p> <p>Rio de Janeiro</p>
71 2010	<p>Lançou, em 2010, o CD "E a gente sonhando", com a participação de Wagner Tiso (piano), Vittor Santos (trombone), Widor Santiago (sax), Nelson Oliveira (trompete) e Lincoln e Ricardo Cheib (bateria e percussão), e ainda de um coral de 23 jovens de Três Pontas selecionados pelo próprio artista. No repertório, suas composições "O ateneu", "Espelho de nós" e "Me faz bem", todas com Fernando Brant, "Amor do céu, amor do mar" (c/ Flavio Henrique), "Gota de primavera" (c/ Pedrinho do Cavaco), "Sorriso" e a faixa-título, além de "Flor de Ingazeira" (João Bosco e Francisco Bosco), "Do samba ao jazz" (Ismael Tiso e Miller Rabelo de Brito), "Estrela Estrela" (Vitor Ramil), "Raras maneiras" (Tunai e Marcio Borges), "O sol" (Antonio Júlio Nastácia), "Resposta ao tempo" (Cristóvão Bastos e Aldir Blanc), "Adivinha o que" (Lulu Santos), "Olhos do mundo" (Marco Elizeol e Heitor Branquino) e "Eu pescador" (Clayton Prospero e Haroldo Jr.).</p> 	Milton Nascimento, João Vitor Campos (Jovi), Cláudio Ribeiro, Ismael Tiso, Marco Elízeo, Wagner Tiso, Ademir "Fox" Junior, Marco Elízeo, Lincoln Cheib, Ricardo Cheib,			São Paulo EMI Records	<p>EMI Records</p> <p>Av. Nações Unidas, 11.633 - 19º andar - cj.193 Brooklyn Novo - São Paulo - SP</p>
72 2010	<p><i>Ava Nhey Pyru Yvy Renhoi</i>, ou, Semente da Terra, este é o nome que Milton Nascimento recebeu de 37 lideranças espirituais da Nação Guarani Kaiowá numa cerimônia realizada em 2010.</p> <p>O nome de batismo Guarani, concedido para pouquíssimas pessoas nascidas fora da tribo – surgiu a partir da percepção que os índios tiveram ao olhar uma foto de Milton. Nenhuma das lideranças jamais tinha ouvido falar dele antes deste evento, que reuniu índios de várias etnias em Campo Grande (MS), onde</p>	Milton Nascimento 37 lideranças espirituais da Nação Guarani Kaiowá			Campo Grande - MS	




	<p>Milton se apresentou para sul-mato-grossenses e comunidades indígenas.</p> 					
73 2011	<p>Em 2011, numa parceria do Instituto Cultural Cravo Albin com o selo Discobertas, foi lançado o box "100 Anos de Música Popular Brasileira", contendo quatro CDs duplos, com áudio restaurado por Marcelo Fróes da coleção de oito LPs da série homônima produzida por Ricardo Cravo Albin, em 1975, com gravações raras dos programas radiofônicos "MPB 100 ao vivo" realizadas no auditório da Rádio MEC, em 1974 e 1975. O compositor participou do volume 6 da caixa, com suas canções "Travessia" e "Canção do sal", ambas com Fernando Brant, as duas na voz de Rosana Toledo.</p> 				Rio de Janeiro Instituto Cultural Cravo Albin	Instituto Cultural Cravo Albin Av. São Sebastião, 2 - Urca, Rio de Janeiro - RJ
74 2011	<p>Nesse mesmo ano, foi destaque no "Rock in Rio", dividindo o palco com a contrabaixista norte-americana Esperanza Spalding.</p> 	Milton Nascimento Esperanza Spalding			Rio de Janeiro	Parque Olímpico Cidade do Rock Av. Salvador Allende Barra da Tijuca Rio de Janeiro.
75 2011	<p>Toninho Horta passa a integrar a lista dos 350 guitarristas de jazz mais importantes do mundo em todos os tempos (<i>The Great Jazz Guitarists</i>). Elaborada pelo pesquisador Scott Yanow, a lista foi publicada em 2011, pela Hal Leonard, a maior editora de material musical dos Estados Unidos.</p> 	Toninho Horta			Milwaukee (Wisconsin) Estados Unidos	Milwaukee (Wisconsin) Estados Unidos
76 2012	<p>Em 2012, estreou no Theatro Net (RJ) o musical "Nada será como antes", reunindo canções de sua autoria. O espetáculo, dirigido por Charles Moëller e Claudio Botelho, entrou em cartaz como parte das homenagens ao seu 70º aniversário.</p>				Rio de Janeiro Theatro Net	Theatro Net 2º Piso, Rua Siqueira Campos, 143 - Copacabana,






						Rio de Janeiro - RJ
77 2012	Nesse mesmo ano, dividiu o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a fadista portuguesa Mariza, no show de abertura do Ano de Portugal no Brasil. 	Milton Nascimento, Mariza dos Reis Nunes - Mariza			Rio de Janeiro Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Theatro Municipal do Rio de Janeiro Praça Floriano, S/N - Centro, Rio de Janeiro - RJ
78 2012	Celebrando 50 anos de carreira, apresentou-se, ainda em 2012, no Vivo Rio (RJ). O show foi gravado para o lançamento do DVD "Milton Nascimento – 50 anos de voz nas estradas".  				Rio de Janeiro Projeto Vivo Rio	Projeto Vivo Rio Av. Infante Dom Henrique, 85 - Parque do Flamengo Rio de Janeiro
79 2013	Em 2013, apresentou-se no Vivo Rio. O espetáculo contou com a participação especial de Wagner Tiso e Lô Borges. 	Milton Nascimento, Wagner Tiso e Lô Borges.			Rio de Janeiro Projeto Vivo Rio	Projeto Vivo Rio Av. Infante Dom Henrique, 85 - Parque do Flamengo Rio de Janeiro
80 2013	Nesse mesmo ano, lançou o duplo e DVD "Uma travessia – 50 anos de carreira ao vivo", com suas canções "Promessas do sol", "Raça", "Maria, Maria", "Nos bailes da vida", "Canções e momentos", "Canção da América" e "Travessia", todas com Fernando Brant, "Cais", "Nuvem Cigana" e "Nada será como antes", todas com Ronaldo Bastos, "Vera Cruz" (c/ Márcio Borges), "Clube da Esquina nº 2" (c/ Lô Borges e Márcio Borges), "Ânima" (c/ Zé Renato), "Lágrima do sul" (c/ Marco Antônio Guimarães), "Sofro calado" (c/ Régis Faria), "Coração de estudante" (c/ Wagner Tiso), "Canção do sal", "Morro Velho" e "Lília", além de "Amor de índio" (Beto Guedes e Ronaldo Bastos), "O trem azul" (Lô Borges e Ronaldo Bastos), "Um girassol da				Gravadora Universal Music Brasil	Gravadora Universal Music Brasil Av. das Américas, 3500 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro

	<p>cor de seu cabelo” (Lô Borges e Márcio Borges) e “Para Lennon e McCartney” (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant). Esse trabalho contou com a participação de Lô Borges (nas faixas “Clube da Esquina nº 2”, “Nuvem Cigana”, “Nada será como antes”, “Para Lennon e McCartney”, “O trem azul” e “Um girassol da cor de seu cabelo”) e Wagner Tiso (nas faixas “Coração de estudante e Vera Cruz”).</p>					
81 2015	<p>Em 2015, foi lançado o disco-tributo “Mil tom”. Disponibilizado por via virtual, pelo site Scream et Yell, o álbum trouxe releituras de muitas de suas músicas, revividas nas vozes de uma nova geração de músicos vindos de várias regiões do país: Vanguard, Aline Calixto, Banda Teresa, Aláfia, Karol Conka, Pedro Moraes, Filarmônica de Pasárgada, Tono, Pélico & Bárbara Eugênia, Rashid, Bruno Souto, Phill Veras, Letuce, Simonami,</p> <p></p>	<p>Vanguard, Aline Calixto, Banda Teresa, Aláfia, Fernando Temporão, Karol Conka, Pedro Moraes, Filarmônica de Pasárgada, Tono, Pélico & Bárbara Eugênia, Rashid, Bruno Souto, Phill Veras, Letuce, Simonami,</p>			Scream & Yell	Site Scream et Yell
82 2015	<p>No mesmo ano, foi lançado também outro disco tributo “Mar azul – Sons de Minas Gerais Volume 1”, que além de homenageá-lo, evocou clássicos do Clube da Esquina. Do projeto participaram Pedro Luís, Paulinho Moska, César Lacerda, Júlia Vargas, Silva, Maíra Freitas, Michele Leal, Lucas Arruda, Dani Black, João Bittencourt e o grupo Ordinarius. Lançado pelo selo Slap, da Som Livre, foi divulgado a partir de um conceito audiovisual que resultou em onze vídeofaixas.</p> <p></p>	<p>Pedro Luís, Paulinho Moska, César Lacerda, Júlia Vargas, Silva, Maíra Freitas, Michele Leal, Lucas Arruda, Dani Black, João Bittencourt, Grupo Ordinarius.</p>			Rio de Janeiro Gravadora Som Livre Selo Slap	<p>Gravadora Som Livre Rua Visconde de Ouro Preto, 75 Botafogo - Rio de Janeiro – RJ</p> <p>Selo Slap Av. José Silva de Azevedo Neto, 200 / Barra da Tijuca Rio de Janeiro</p>

83 2015	<p>Em 2015, uniu-se ao baixista Dudu Lima e a seu Trio para gravar o disco "Tamarear". Com o objetivo de promover o Projeto Tamar, criado nos anos 80 para proteger as tartarugas marinhas e evitar a sua extinção, o trabalho trouxe a releitura de clássicos como "Clube da esquina nº 2" e "Gran circo" e contou com a participação do guitarrista de jazz norte-americano Stanley Jordan nas faixas "Belafonte" e "Tamarear".</p>  	Milton Nascimento, Dudu Lima Trio, Ricardo Itaborahy, Leandro Scio, Stanley Jordan.			Aracaju Sergipe Salvador (Praia do Forte) Bahia	Aracaju - Sergipe Salvador (Praia do Forte) Bahia
84 2016	<p>Em 2016, sua música "Coração de estudante", composta em parceria com Wagner Tizo, foi incluída no livro de Nelson Motta "101 canções que tocaram o Brasil".</p> 	Milton Nascimento, Wagner Tiso, Nelson Motta.			Rio de Janeiro Editora Estação Brasil / Editora Sextante	Editora Estação Brasil / Editora Sextante Rua Voluntários da Pátria, 45 14º andar Botafogo Rio de Janeiro/RJ
85 2017	<p>Sua gravação da música "A lua girou", de 1976, foi incluída na trilha sonora da supersérie "Os dias eram assim", exibida pela Rede Globo em 2017.</p>  				Rio De janeiro Rede Globo	Estr. dos Bandeirantes, 6700 Jacarepaguá, Rio de Janeiro - RJ
86 2017	<p>Ainda em 2017, teve lançado o CD "Casa de Bituca", tributo em sua homenagem por Hamilton de Holanda e Quinteto, pela gravadora Biscoito Fino, em formato de CD e LP. O trabalho, com 11 faixas, contou com releituras das músicas "Bicho homem" (c/ Fernando Brant), "Bola de meia, bola de gude" (c/ Fernando Brant), "Clube da Esquina Nº 2" (c/ Márcio Borges e Lô Borges), "Maria três filhos" (c/ Fernando Brant), "Ponta de areia" (c/ Fernando Brant), "Conversando no bar (Nas asas da Panair)" (c/ Fernando Brant), "Canção da América" (c/ Fernando Brant), "Vera Cruz" (c/ Márcio Borges) e "Travessia" (c/ Fernando Brant). O disco teve Hamilton de Hollanda no bandolim e banda</p>	Milton Nascimento, Hamilton de Holanda, André Vasconcelos, Gabriel Grossi, Márcio Bahia, Daniel Santiago.			Juiz de Fora - MG Cine Theatro Central Gravadora Biscoito Fino	Gravadora Biscoito Fino Rua Lauro Müller, 116 – Botafogo Rio de Janeiro – RJ Cine Theatro Central Praça João Pessoa, S/N - Centro, Juiz de Fora - MG

	<p>formada por André Vasconcelos (baixo), Gabriel Grossi (harmônica), Márcio Bahia (bateria) e Daniel Santiago (violão), além de participação especial de Alcione interpretando “Travessia” e do próprio Milton Nascimento cantando a música autoral “Guerra e Paz I”, de Hamilton de Holanda.</p> 					
87 2018	<p>Volta aos palcos com o show "Semente da Terra" Temática social presente no repertório é a marca do mais novo projeto do artista Ava Nhey Pyru Yvy Renhoi, ou, Semente da Terra, este é o nome que Milton Nascimento recebeu de 37 lideranças espirituais da Nação Guarani Kaiowá numa cerimônia realizada em 2010.</p> <p>O nome de batismo Guarani, concedido para pouquíssimas pessoas nascidas fora da tribo – surgiu a partir da percepção que os índios tiveram ao olhar uma foto de Milton. Nenhuma das lideranças jamais tinha ouvido falar dele antes deste evento, que reuniu índios de várias etnias em Campo Grande (MS), onde Milton se apresentou para sul-mato-grossenses e comunidades indígenas.</p> <p>E após uma discussão fechada de quase duas horas em que uma foto de Milton era passada de mão em mão, caciques e pajés – que estavam num dos camarins - entraram durante o show de Bituca e fizeram o batizado ali mesmo, no palco. Semente da Terra, nome de batismo concedido pelos índios naquela noite, foi o nome escolhido para sacramentar essa volta de Milton ao encontro direto de seu público, após um ano de período sabático.</p> <p>Este show, Semente da Terra, tem a direção artística de Danilo “Japa” Nuha. Já a direção musical é de Wilson Lopes (que também toca violão), acompanhado de seu irmão, Beto Lopes (sete cordas), do baterista Lincoln Cheib, além do contrabaixo de Alexandre Ito, dos vocais de Barbara Barcellos, do piano de Kiko Continentino e dos metais de Widor Santiago.</p> <p>O repertório foi escolhido através de uma seleção com forte conotação política e social que foi sendo afiada</p>	<p>Milton Nascimento, Danilo “Japa” Nuha, Wilson Lopes, Beto Lopes, Lincoln Cheib, Alexandre Ito, Barbara Barcellos, Kiko Continentino, Widor Santiago, Criolo.</p>			<p>Juiz de Fora – MG</p> <p>Cine Theatro Central</p> <p>Show de Abertura da Turnê</p>	<p>Cine Theatro Central</p> <p>Praça João Pessoa, S/N - Centro, Juiz de Fora - MG</p>

	<p>em suas três últimas turnês: "Uma Travessia - 2012", "Linha de Frente" - em parceria com Criolo em 2014, e a Tour "Tarde", realizada em 2015.</p> <p>Desta forma, Milton e banda nos trazem, através da música, uma reflexão de dias extremos - como os atuais. E, através de canções que marcaram profundamente 50 anos de história a partir da primeira gravação de Travessia.</p> 					
88 2019	<p>Turnê Clube da Esquina – Com as comemorações de 45 anos do álbum Clube da Esquina, de Milton e Lô Borges (1972), em 2017, e de 40 anos do disco Clube da Esquina 2 (1978) em 2019, surgiu a ideia de reviver essa obra no palco de uma maneira inédita: reunindo as canções dos dois discos. A turnê Clube da Esquina estreou em Juiz de Fora, no dia 16 de março de 2019, e segue para outras cidades, incluindo Rio, Lisboa, Porto, Zurique, Paris, Amsterdã e Madri. Em São Paulo, no Espaço das Américas.</p> 	<p>Milton Nascimento, Wagner Tiso, Lô Borges, Samuel Rosa, Criolo, Wilson Lopes, Beto Lopes, Ademir Fox, Widor Santiago Lincoln Cheib, Ronaldo Silva.</p>			<p>Juiz de Fora – MG Show de Abertura da Turnê Outras cidades: Rio de Janeiro, Lisboa, Porto, Zurique, Paris, Amsterdã, Madri, São Paulo, Ribeirão Preto, João Pessoa e Recife.</p>	<p>Cine Theatro Central Praça João Pessoa, S/N - Centro, Juiz de Fora - MG</p>
89 2020	<p>Documentário: "Milton e o Clube da Esquina" Série documental sobre o movimento musical mineiro surgido nos anos 1970 que revolucionou a MPB. Com produção da Gullane e direção de Vitor Mafra, que assina o roteiro com Danilo Gullane e Marcelo Dantas, produzido pelo Canal Brasil. Bituca, Ronaldo Bastos e os irmãos Márcio e Lô Borges são protagonistas do programa, que tem Ney Matogrosso, Gal Costa, Seu Jorge, Samuel Rosa, Criolo, Maria Gadú e Iza como convidados especiais.</p> 	<p>Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Ney Matogrosso, Gal Costa, Seu Jorge, Samuel Rosa, Criolo, Maria Gadú e Iza, Gabriel Leone.</p>			<p>Nova Lima – Belo Horizonte Sonastério Estúdio Produção do Canal Brasil</p>	<p>Sonastério Estúdio Rua Mantiqueira, 150 – Quintas do Morro, Nova Lima - MG Canal Brasil Av. das Américas, 1650 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro - RJ</p>

LEGENDA:	
	Lançamento de disco
	Participação em Festival / Documentário / Filme
	Shows
	Homenagens / Prêmios
	Atividades / contexto histórico

**QUADRO 07 - CONTATOS DE ARTISTAS / MÚSICOS / COMPOSITORES / PRODUTORES LIGADOS AO CLUBE DA ESQUINA
ELABORAÇÃO DE CLÁUDIO SOARES BARROS**

/	NOME	DESCRIÇÃO /	CONTATO	DATA ENTREVISTA
01	Toninho Horta		X	
02	Márcio Borges	mineiro de Belo Horizonte, é compositor e autor do livro <i>Os Sonhos não Envelhecem</i> (Geração Editorial, 1996).		
03	Lô Borges		X	
04	Telo Borges			
05	Marilton Borges			
06	Yê Borges		X	
07	Beto Guedes			
08	Pacífico Mascarenhas			
09	Túlio Mourão	mineiro de Divinópolis, é compositor, pianista, arranjador e autor de trilhas sonoras para o cinema	X	
10	Pablo Castro	é cantor e compositor da cena musical mineira, tendo participado de projetos como <i>Sgt Pepper's Band</i> (1999/2003), <i>Tributo a Tom Jobim</i> (2004) e <i>Concerto em Homenagem a George Harrison</i> (2005). Esteve no disco <i>A Outra Cidade</i> com Kristoff Silva e Makely Ka e também na <i>Banda dos Descontentes</i> .	X	
11	Tavinho Moura	mineiro de Juiz de Fora, é músico, compositor de trilhas sonoras para cinema e escritor.		
12	Fabrizio Marques	mineiro de Manhuaçu, é poeta e professor de jornalismo. Integra o Conselho Editorial do SLMG.	X	
13	Paulo Vilara	mineiro de Caxambu, é jornalista e graduado em História. Publicou os livros <i>Palavras Musicais – Entrevistas</i> (2006), <i>Jazz! Interpretações – Pequenas Histórias de Fúria, Dor e Alegria</i> (2011) e <i>Manhãs com Pássaros – Exercícios de Síntese</i> (2015).		
14	Murilo Antunes	mineiro de Pedra Azul, é compositor.	X	
15	Luiz Henrique Assis Garcia	é doutor em História pela UFMG, professor na graduação em Museologia e na Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECI/UFMG e compositor de música popular brasileira.		
16	Sérgio Sant'Anna	carioca, iniciou sua carreira literária em Belo Horizonte. Autor de vasta e premiada obra literária, lançou em 2017 o livro de narrativas <i>Anjo Noturno</i> (Companhia das Letras).		

17	Nelson Ângelo		X	
----	---------------	--	---	--

ROTEIRO DE PERGUNTAS

- 01 – Qual a importância da cidade de Belo Horizonte na origem do *Clube da Esquina*? (Mencionar aqui os locais referenciados como lugares importantes da sua gênese).
- 02- Em que momento (contexto histórico, datas, referências temporais) a música do *Clube da Esquina* se expandiu de Minas para outros ambientes?
- 03- Em que momento pode-se dizer que o *Clube da Esquina* se reconhece como movimento estético?
- 04- Qual a dimensão que se tem da importância do movimento (da música) para o mundo?
- 05- Quais referências mundiais você considera mais representativas da difusão espacial do *Clube da Esquina* enquanto movimento cultural estético?
- 06- Em termos de difusão da música mineira do *Clube da Esquina* quais eventos espaciais você considera mais importantes?

07- Na era da informática, da internet, você acredita que o *Clube da Esquina* tenha ampliado sua difusão no mundo e, essa expansão (se positiva) reflete o reconhecimento da qualidade musical do movimento?