UNIVERSIDADE SALGADO DE OLIVEIRA – UNIVERSO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CURSO DE MESTRADO

ALBERTO CARLOS DE SOUZA

“MINAS” E “GERAES”: UM RECORTE NA CULTURA E NA HISTÓRIA,
ATRAVÉS DE MILTON NASCIMENTO

NITERÓI
2010

ALBERTO CARLOS DE SOUZA

“MINAS” E “GERAES”: UM RECORTE NA CULTURA E NA HISTÓRIA,
ATRAVÉS DE MILTON NASCIMENTO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Salgado de Oliveira – UNIVERSO Campus Niterói, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Barreto Alvarez Parada

NITERÓI
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universo
Campus Niterói

S731m Souza, Alberto Carlos de.

“Minas” & “Gerais”: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento / Alberto Carlos de Souza.- Niterói, 2010.

126p.

Dissertação apresentada para obtenção do
Grau de Mestre em História - Universidade Salgado
de Oliveira, 2010.

Orientador: Dsc. Maurício Barreto Alvarez Parada.

1. Música - Minas Gerais - História - Séc. XX. 2.

Nascimento, Milton, 1942- . 3. Música popular - Brasil -

Bibliotecária: Elizabeth Franco Martins CRB 7/4990

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALBERTO CARLOS DE SOUZA

“MINAS” E “GERAES”: UM RECORTE NA CULTURA E NA HISTÓRIA,
ATRAVÉS DE MILTON NASCIMENTO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Salgado de Oliveira, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História, aprovada no dia 11/08/2010 pela banca examinadora, composta pelos professores:

Prof. Dr. Maurício Barreto Alvarez Parada (Orientador)
Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em História da UNIVERSO

Prof^a. Dr^a. Mary Del Priore
Professora Adjunto do Programa de Pós-Graduação em História da
UNIVERSO

Prof. Dr. Marcelo da Silva Timótheo da Costa
Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em História da UNIVERSO

Como vive dizendo Milton Nascimento, eu sou em casa, eu sou no mundo o que eu sou. Parte do que sou foi esculpida pelas mãos de três mulheres, a quem dedico este estudo:

Minha mãe, Maria Tereza dos Santos Souza; Minha Avó, doublé de mãe, Tereza Dell"Acqua; Outra mãe, essa de coração, Daisy Figueiredo.

AGRADECIMENTOS

Um caminhar mais do que árduo, mais do que difícil, mas muito proveitoso só é possível quando caminhamos acompanhados. Após tantos momentos vividos, mais do que intensamente, nestes meses de mestrado, não teria como imaginar chegar até aqui sem que muitas mãos tocassem a minha trajetória. Mãos que me incentivaram, que me acalentaram, que me deram suporte, conforto, que me reconduziram ao caminho – quando foi necessário -, na luta, mãos que, com certeza, sem elas não teria alcançado e finalizado este trabalho. Cabe aqui, portanto, um momento para agradecer a todos que direta e indiretamente contribuíram para que este sonho não continuasse só sonhado e fosse, então, finalmente concretizado.

Agradeço...

Ao meu orientador, Professor Dr^o. Maurício Alvarez Barreto Parada, que é mais do que um professor, é um educador e que ao longo dessa caminhada se tornou um grande amigo. Não me mostrou os caminhos: contribuiu para que eu mesmo os enxergasse.

À Professora Dr^a. Mary Del Priore pelo respeito e sutileza com que fez suas valiosas sugestões, que me ajudaram a tornar possível este estudo.

Ao meu amigo Túlio Alberto Martins de Figueiredo, que me encorajou a acreditar neste sonho.

Às minhas colegas de mestrado Ruth, Franchina, Luciene e Sylvia, que hoje, sem dúvida alguma, chamo de AMIGAS, que tanto me apoiaram, com quem pude, de uma forma ou de outra, contar. Todas vocês serão sempre lembradas por mim com muito afeto.

À Silvana, Mazinho, Lucinha, Cecé e Cacá pela amizade e contribuições para o meu crescimento, por me lembrarem que posso, a cada dia, tornar-me um ser humano melhor.

Aos meus colegas da EMEF “Vercenílio da Silva Pascoal”, particularmente a Paola, Débora, Elaine, Irani, Rubiane, Sonali, Adaldei, Djalma, Hélio, Beth, Daniela, Edileuza, Nora, Vera e Elenice. Com todos vocês compartilhei alegrias.

Aos meus colegas da EMEF “Feu Rosa”, particularmente Ana Maria, Fabíola, Rilma, Tânia, Glória, Jerusa, Márcia, Andréia, Cristiano, Evani, Adriana, Marismendes, Beatriz, Arli, Luzia, Rosiane, Lourdes e Lucimara; sempre solidários comigo.

Às minhas amigas Maria Luiza Marques e Rosane Soneghetti – diretoras das escolas municipais de ensino fundamental em que atuo -, pelo acolhimento nos momentos de maior dificuldade, pelas palavras delicadas de incentivo e motivação.

Às Secretarias Municipais de Educação de Vitória e Serra – ES, por terem tornado possível minha participação nas aulas presenciais do Mestrado em História.

Todos vocês serão sempre lembrados por mim de uma forma muito carinhosa!

“Sei que nada será como antes, amanhã!”
(Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

RESUMO

A partir de uma contextualização da música brasileira no século XX, este estudo busca discutir os lugares de memória nas obras fonográficas “Minas” e “Geraes”, de Milton Nascimento, lançadas em 1975 e 1976, respectivamente; vistas pela crítica da época como as mais representativas do “movimento” Clube da Esquina. Tais obras foram engendradas num contexto em que o Brasil vivia um momento de forte repressão política, circunstância na qual Milton e seus parceiros percebem a oportunidade de, em “Minas” cantar para dentro, em suas raízes interioranas e, em “Geraes”, cantar para fora, ao incorporar à sua musicalidade elementos latino-americanos. “Minas” e “Geraes” têm o significado de serem “lugares sem frestas” - onde não há “desbunde”, muito pelo contrário, há exposição de resistência nos corpos, na paixão, nos sentimentos, na fé e na memória -, incapazes de serem tocados por um sistema cuja premissa era a total falta de sensibilidade para o humano e o universal. A narrativa foi desenvolvida em dois tempos, a saber, um tempo linear marcado pelo Chronos, aonde a vida de Milton – desde criança até o presente -, vai se desenrolando e, outro tempo, o de eterna presença, marcado pelo Aion, no qual, acontecimentos supostamente disparam o processo de criação musical.

PALAVRAS-CHAVE: Milton Nascimento; Música Popular Brasileira; Lugares de Memória.

ABSTRACT

From a contextualization of Brazilian music in the twentieth century, this study A study discusses the places of memory in the works phonograph "Minas" and "Geraes", by Milton Nascimento, launched in 1975 and 1976, respectively, seen by critics of the season as the most representative of the "movement" Clube da Esquina. Such works have engendered an environment in which Brazil was experiencing a time of severe political repression, a situation in which Milton and his partners realize the opportunity in "Minas" sing in, in their roots in the countryside, and "Geraes", sing out, by incorporating elements of its musicality of Latin America. "Minas" and "Geraes" has the meaning of being "places without gaps" - where there is no "desbunde", on the contrary, an exposition of resistance within the body, passion, feelings, faith and memory - are unable be touched by a system whose premise was the total lack of sensitivity to the human and universal. The narrative was developed in two stages, namely a linear time marked by Chronos, where Milton's life - from childhood to the present - it will unfold, and another time, of the eternal presence, marked by Aion, in which , events supposedly trigger the process of musical creation.

KEYWORDS: Milton Nascimento, Brazilian Popular Music, Places of Memory.

RESUMÉ

D'une contextualisation de la musique brésilienne du XXe siècle, cette étude examine les lieux de mémoire dans les œuvres phonographiques "Minas" et "Geraes", de Milton Nascimento, lancé en 1975 et 1976, respectivement, considéré par les critiques de la saison comme les plus représentatives du "mouvement" Clube da Esquina. Ces travaux ont engendré un environnement dans lequel le Brésil connaît une période de répression politique sévère, une situation dans laquelle Milton et ses partenaires réalisent l'occasion, dans "Minas", chanter, dans leurs racines dans les campagnes, et "Geraes", chanter *out*, en intégrant des éléments de sa musicalité de l'Amérique latine. Minas et Geraes a le sens d'être des "lieux sans lacunes" - où il n'y a pas "desbunde", au contraire, une exposition de la résistance dans le corps, la passion, les sentiments, la foi et de la mémoire - sont incapables être touché par un système dont le principe est le manque total de sensibilité à l'humain et universel. Le récit a été élaboré en deux étapes, à savoir un temps linéaire marqué par Chronos, où la vie de Milton - depuis l'enfance jusqu'à présent - il va se dérouler, et une autre fois, la présence éternelle, marquée par Aion en où les événements censés tirer sur le processus de création musicale.

MOTS CLÉS: Milton Nascimento; Musique Populaires Brésilienne; Lieux de Mémoire.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI – Ato Institucional

EMEF – Escola Municipal de Ensino Fundamental

ESA – Escola dos Sargentos das Armas

FIC – Festival Internacional da Canção

MPB – Música Popular Brasileira

TUCA – Teatro da Universidade Católica

TV – Televisão

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO UM - O MOVIMENTO MUSICAL BRASILEIRO EM CENA	17
1.1. Prá não dizer que não falei de lapinha	17
1.2. O rádio: Um salto cultural para a música popular moderna	17
1.3. Rupturas antropofágicas.....	31
1.4. O samba pede passagem.....	32
1.5. A fase Coca-Cola da nossa música popular	36
1.6. Um banquinho e um violão	39
CAPÍTULO DOIS - A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA CONTRAMÃO ...	43
2.1. Um país na contramão.....	43
2.2. Sobre a cabeça os aviões.....	47
2.3. A música do mundo em uma esquina.....	54
CAPÍTULO TRÊS - MILTON, MINAS & GERAES: BIOGRAFIA MUSICAL	60
3.1. Um rostinho negro... uma criança muito amada	61
3.2. Viajando no trenzinho caipira em direção à Minas	66
3.3. Pelos bailes da vida	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

“O Coelho Branco colocou os óculos e perguntou:
 - Com licença de Vossa Majestade, devo começar por onde?
 - Comece pelo começo – disse o Rei, com ar muito grave – e vá até o fim.
 Então, pare.”

(Lewis Carroll – Alice no país das maravilhas)

Tudo começa em algum lugar, já dizia o Rei de Copas lá no País das Maravilhas. Minha história e o que eu sou no mundo têm muitos lugares, entre eles, Vitória, Niterói, Minas & Geraes.

Em Vitória, no Espírito Santo, o começo: nasci, vivo e trabalho aqui. Em 1998 conclui, na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes -, a minha licenciatura em Educação Artística - Artes Plásticas e, logo, comecei a atuar na educação infantil e ensino fundamental, ensinando Arte para crianças – uma maravilha!

Devo a minha formação Lato Sensu à Universidade Salgado de Oliveira – Universo, por meio de um programa de extensão aqui em Vitória. Através da Universo tornei-me especialista em Supervisão e Administração Escolar.

Ao buscar minha formação Stricto Sensu, muitas possibilidades se apresentaram: mestrado em Educação - espaço de minha práxis -, mestrado em Ciência da Arte - espaço específico de minha formação básica -, ou, por que não, mestrado em História – área afim à minha formação?

Minha opção se deu pela última e, mais uma vez, a Universo volta a comparecer em minha vida: agora em Niterói. Nesses dois últimos anos, na condição de mestrando em História, tenho ressignificado continuamente um passado que se reflete no presente. Tenho ousado pensar, também, em uma outra noção de tempo, aiônica, dos acontecimentos; o tempo do eterno retorno.

Em um programa de pós-graduação inovador, aberto às múltiplas formações básicas afins à História, posso enquanto exercício acadêmico, desenvolver este estudo que, preenchendo a lacuna musical de minha

formação básica, tem como objetivo apresentar um recorte da evolução histórica da música no cenário brasileiro, discutindo – a partir daí -, a biografia (musical) de Milton Nascimento.

Este estudo teve como objeto um trabalho centrado em dois LPs - MINAS (NASCIMENTO, 1975) e GERAES (NASCIMENTO, 1976) -, de Milton Nascimento, considerados pela crítica da época como os mais representativos do “movimento” Clube da Esquina, em suas propostas, em suas representações culturais, na musicalidade, na poesia e na espontaneidade e como expressão da autonomia do grupo.

Musicalmente as duas obras apresentam harmonias, melodias e ritmos que reinterpretem “meninos que tacavam pedras em padres” no interior do Estado de Minas Gerais, “seguiam a procissão” e presenciavam a “fé e a dor na barca dos homens” e vivenciam em seus limites os tons da musicalidade de Milton.

As idéias aqui reunidas estão organizadas em três partes.

A primeira parte – “O movimento musical brasileiro em cena” -, apresenta um panorama geral do que foi a música brasileira na primeira metade do século XX. Antes disso, é claro que existia uma cultura musical no país; entretanto a falta de investimentos historiográficos sobre o tema e a impossibilidade técnica de registro das manifestações musicais, comprometeram, para sempre, nossa memória musical.

A partir do final do século XIX, os primeiros avanços tecnológicos experimentados na área de radiodifusão logo chegaram ao Brasil e, por volta da década de 30, passada, com a expansão das emissoras de rádio, o país se inseriu na era da comunicação de massa.

O Rádio, desta forma, até a década de 50, quando se deu o advento da televisão, foi o grande responsável pela difusão da música brasileira: de início as polcas, valsas e modinhas; depois os sambas e boleros abasileirados.

Na segunda parte desta dissertação – A música brasileira na contramão -, jovens entram em cena, especialmente no final dos anos 60 (no que foi o período mais obscuro e repressivo de nossa história) fazendo uma música de atitude crítica à indústria cultural e de combate à aristocracia musical da época.

Uma música que perturbou o “alienado” lê-iê-iê e também a música de protesto, com suas letras altamente politizadas. Estava inaugurada a fugaz Tropicália, a versão musical do Tropicalismo.

No mesmo contexto da década de 60, em Minas Gerais, Milton Nascimento e seus parceiros do Clube da Esquina percebem a hora de “cantar para dentro e para fora” – esta frase é de Caetano Veloso -, para dentro, em suas raízes mineiras e para fora, no que mais fosse harmônico com o conceito matriz de sua obra: - importa expressar com sofisticação que podemos denominar de “erudito”, embora isso gere um paradoxo (já que Milton era um selecionado pela sigla MPB): as emoções possíveis de serem expressas, por sinal consideráveis em termos de obra artístico-musical, com a liderança e as matizes culturais traçadas pelos diversos apelos ao indecifrável do canto e do toque de violão de Milton.

Nesse tempo, a televisão há muito já havia ocupado o lugar que era do rádio e vivíamos a era dos festivais. Num desses festivais, o da Record, em 1967, Milton Nascimento revelou-se soberano.

E é justamente sobre Milton Nascimento que a terceira parte deste estudo quer falar. Este capítulo traz a biografia musical de Milton Nascimento, ainda hoje, um ícone da Música Popular Brasileira (MPB).

Na construção das três partes desta dissertação, nos apropriamos tanto do tempo cronológico quanto do aiônico, conforme foi de nossa conveniência.

Nossas fontes de estudo foram secundárias e constaram de livros, periódicos, dicionários e discografia referente à música popular do Brasil. Destaque especial foi dado às obras referentes à vida e produção estética musical de Milton Nascimento.

Quanto às referências musicais do capítulo “Milton, Minas & Geraes: biografia musical”, nos reportamos somente às letras e/ou músicas de sua autoria, ou em parceria com outros autores.

Nossas fontes de estudo foram os discos “Minas” e “Geraes” lançados, respectivamente, em 1975 e 1976, entrevistas e livros tendo como tema a vida e obra de Milton Nascimento. Onde só foram usadas as músicas compostas por Milton e seus parceiros que estão nos LPs “Minas” (1975) e “Geraes”

(1976), gravados pelos Estúdios EMI/ODEON, as músicas selecionadas foram as seguintes: Fé cega, faca amolada, Saudade dos aviões da Panair, Gran Circo, Ponta de Areia, Trastevere, Idolatrada, Paula e Beбето, Menino, Promessas do Sol, Lua Girou, Circo Marimbondo, Primeiro de Maio, O Cio da Terra.

A ordenação e análise das citações se deram segundo seu conteúdo, cuidando-se da sua avaliação e confiabilidade. O conceito de lugares de memória, conforme concepção de Nora (1992)¹ foi a baliza norteadora do relatório.

Tal memória foi apresentada numa narrativa que obedeceu à noção de dois tempos distintos, a saber:

1º) Um tempo linear – o tempo mediado pelo Chronos -, obedecendo, portanto, à noção cronológica de passado-presente, no qual os fatos da música popular nacional e da vida de Milton foram apresentados.

2º) Um outro tempo – o tempo mediado pelo Aion -, não-cronológico e de múltiplas linearidades, onde – especificamente no capítulo intitulado “Milton, Minas & Geraes: biografia musical”, acontecimentos da vida de Milton Nascimento foram apresentados independentes da noção de passado-presente-futuro.

Aion é o termo grego para Tempo com um significado diverso da noção de Chronos. Enquanto este último deve ser entendido como sucessão de fatos, Aion é concebido como eterna presença. A inspiração para relatar este estudo no tempo cronológico e no tempo aiônico, fomos buscar em Schulz²

¹ A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários orientados por Pierre Nora entre 1978 a 1981, na École Pratique des Hautes Études – em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, iniciou-se a edição de “Les lieux de mémoire”, uma obra que partindo da constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventariamento dos lugares onde a mesma ainda se mantinha de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

² Trata-se de uma referência à obra Sanatório (SCHULZ, 1994), especificamente ao capítulo intitulado “Sanatório sob o Signo de Clepsidra” (p. 157 – 183), no qual o protagonista vive uma relação de eterna presença com o seu pai, na qual os acontecimentos se sucedem independentemente da linearidade do tempo. Segundo Lima (SI) “Os **fatos** são ordenados no tempo, dispostos em seqüência como uma fila; agrupam-se apertados, pisam nos calcanhares

Para demarcar tais tempos usamos no relatório, no capítulo “Milton, Minas & Geraes: biografia musical”, duas fontes distintas, a saber:

- Fonte Arial, para sinalizar ao leitor a narrativa dos fatos, através do tempo cronológico e,
- Fonte Colonna MT, para sinalizar a narrativa dos acontecimentos, através do tempo aiônico.

Mas, voltando ao ponto de partida, se por acaso o Coelho Branco colocasse os óculos e me perguntasse:

- Com licença, Senhor Alberto, quero conhecer coisas sobre a MPB, sobre Milton Nascimento, sobre Minas & Geraes. Devo começar por onde a leitura desta dissertação?

- Comece por qualquer lugar, eu lhe responderia. Faça da sua leitura uma transgressão brincante. Quando achar que chegou ao fim, então, pare.

Uma leitura regular, cronológica e linear, às vezes é estreita demais para abrigar acontecimentos errantes, ziguezagueantes, suspensos no ar!

uns dos outros. Suas almas serão marcadas sempre pela continuidade e sucessão. Cada fato tem uma passagem, tem seu lugar reservado para sua viagem no trem da história. Como todos bem sabem, para manter o trem da história no trilho é necessária uma meticulosa assistência de disciplina, um apurado e detalhado controle. Privado desta assistência controladora, o tempo fica propenso totalmente a transgressões, travessuras irresponsáveis, palhaçadas amorfas. Ao não exercermos vigilância no trem, ele descarrila, vira turbulência, cria suas travessuras. Os **acontecimentos** são múltiplos fragmentos que chegaram atrasados à estação da vida e perderam o trem da história. Eles chegaram na estação quando já tinha sido realizada a distribuição das passagens, por isso, não possuem lugar no trem. Ficam vagueando e ziguezagueando sem rumo definido pela vida. Os acontecimentos também não são contrabandos que encontram lugares clandestinos nos vagões. Na verdade, eles não cabem no trem, pairam errantemente e sem lar, suspensos no ar. O tempo regular, cronológico é estreito demais para abrigá-los”.

CAPÍTULO UM

MOVIMENTO MUSICAL BRASILEIRO EM CENA

1.1. Prá não dizer que não falei de lapinha

Até o final do século XIX não dispomos de nenhuma investigação histórica crítica que reflita nossa historiografia musical ou que busque relacionar obras universais que tiveram influência sobre o pensamento historiográfico musical brasileiro. Até esse período também não havia recursos tecnológicos – nacionais ou importados –, que permitissem o registro musical.

Assim posto, a música brasileira, desde o século XVI – ponto de partida de nossa colonização –, até o início do século XX, é órfã de uma genealogia:

Infelizmente não dispomos, também, de nenhuma genealogia das obras musicais, brasileiras e/ou universais, que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós. E aí incluiríamos os tratados teóricos, as atividades pedagógicas e as próprias condições objetivas, no plano sócio-cultural, de sua disseminação e influência relativa (DUPRAT, 1989, p. 33).

Um registro, no entanto, se faz necessário: no tocante à música dramática, entre o final do século XVIII e início do século XIX, a voz da soprano fluminense Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida como Lapinha, cantou e encantou o Brasil e Portugal. Trata-se da única cantora, ao longo de três séculos, de quem a história guardou o nome (LEEWEUN; HORA, 2008, p. 18).

A voz de Lapinha perdeu-se no tempo: que falta nos fez o rádio!

1.2. O rádio: Um salto cultural para a música popular moderna

Em 1877, Thomas Edison inventou o fonógrafo de cilindro mecânico – o primeiro aparelho de reprodução sonora. Com o fonógrafo estava inaugurada a era mecânica da tecnologia de áudio; esse dispositivo que

utilizava cilindros de cera como mídia para gravação dos sons (que eram gravados em forma de cavidades) chegou ao Brasil dois anos após a sua invenção, ou seja, em 1879. O cilindro de cera foi a principal mídia para consumidores em larga escala entre 1890 e 1910 (SONODA, 2010).

O fonógrafo de cilindro mecânico possibilitou que os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX se constituíssem como um importante marco para a historiografia musical brasileira, pois é a partir dessa data que se dão os primeiros registros fonográficos musicais.

Na perspectiva tecnológica, o ponto de ruptura a caminho de uma nova era – a era magnética -, se deu em 1893, em Cambridge, na Inglaterra, quando as ondas eletromagnéticas foram demonstradas teoricamente pelo físico James Clerck Maxwell. A partir deste evento, outros pesquisadores, entre eles o alemão Rudolph Hertz (1857 – 1894) se interessaram pelo eletromagnetismo.

Coube a Hertz a primazia de demonstrar o princípio da propagação radiofônica, em 1887, fazendo saltar faíscas através do ar que separavam duas bolas de cobre: estava assim demonstrada a propagação por ondas, que posteriormente viriam a ser denominadas como “ondas hertzianas” ou “quilohertz”.

Logo então, se iniciou a industrialização de equipamentos baseados na transmissão do som por ondas eletromagnéticas. A industrialização de equipamentos se deu com a criação da primeira companhia de rádio, fundada em Londres – Inglaterra pelo cientista italiano Guglielmo Marconi. Em 1896 Marconi já havia demonstrado o funcionamento de seus aparelhos de emissão e recepção de sinais na própria Inglaterra, quando percebeu a importância comercial da telegrafia.

A respeito dos primeiros anos que iniciaram o século XX, podemos assumir que os registros fonográficos musicais dos mesmos têm importância relevante para a memória musical brasileira. Assim posto, podemos registrar

que por essa época, em 1907, a música instrumental “Choro e Poesia”, de autoria de Pedro de Alcântara³, era sucesso.

No mesmo ano, a polca⁴ “No bico da Chaleira”, de autoria de João José da Costa Júnior⁵, foi gravada pela Banda da Casa Edison, na Odeon, como música instrumental. Esta música foi gravada também pela Banda da Casa Faulhaber e Cia em disco da Favorite Record e, tendo uma grande repercussão no carnaval do ano de 1909, consagrou os termos “chaleira” e “chaleirar” como sinônimos de bajulação político-partidária. “No bico da chaleira”:

[...] tornou-se sucesso carnavalesco fazendo um sátira aos bajuladores do então muito poderoso Senador Pinheiro Machado. Sua letra dizia: "Iaiá me deixa/Subir nesta chaleira/Que eu sou do grupo/Do pega na chaleira". Segundo o livro "A canção no tempo": "Diariamente, o Morro da Graça no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro era frequentado por dezenas de pessoas - senadores, deputados, juizes, empresários, ou, simplesmente, candidatos a cargos públicos ou mandatos coletivos. A razão da romaria era que no alto do morro morava o general-senador José Gomes Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano Conservador, que dominou a política nacional no início do século". Pois foi satirizando essa situação que surgiu a polca "No bico da chaleira" que acabaria por consagrar os termos "chaleira" e "chaleirar" como sinônimos de bajulação. (CRAVO ALBIN, 2008).

No carnaval carioca de 1912 fez grande sucesso à marcha portuguesa “Vassourinha”, de Luís Figueira e Felipe Duarte.

³ Pedro de Alcântara (1866 – 1929) foi flautista, compositor e executante de flautim. Em 1907 compôs a polca “Choro e Poesia”, inicialmente chamada de “Dores do Coração” (CRAVO ALBIN, 2008).

⁴ Dança de salão em compasso binário, geralmente em tom maior e andamento alegreto, originária da Boêmia (parte do império austro-húngaro, depois Tchécoslováquia e atualmente República Tcheca). Chegou a Paris em meados dos anos de 30 do século XIX, difundindo-se daí para todo o mundo ocidental e tornando-se nele a principal dança de salão. Chegou ao Brasil nos meados de 1845 (CRAVO ALBIN, 2008).

⁵ João José da Costa Júnior (1868 – 1917), nascido no Rio de Janeiro, foi compositor, revistógrafo e pianista. Foi também diretor de uma companhia lírica. Em 1898, ingressou como professor do Instituto Profissional e do Conservatório do Rio de Janeiro. Usou também o nome artístico de Juca Storoni, anagrama de Costa Júnior (CRAVO ALBIN, 2008).

Os sucessos musicais daquele ano (1912) foram a polca “Ameno de Regida” (de autoria de Ernesto de Nazareth⁶), a modinha “Amor Ingrato” (também conhecida como “Descrente”), de autoria de Neco⁷ (Manoel Ferreira Capellani), a canção “Flor do Mal” (conhecida também como “Saudade Eterna”), de autoria de Santos Coelho⁸ e D. Correia⁹ e a valsa “Pudesse esta paixão”, de autoria de Chiquinha Gonzaga¹⁰ e Álvaro Colas¹¹.

⁶ Ernesto Júlio de Nazareth (1863 – 1934) foi um dos compositores de maior importância para a cultura brasileira, deixou obra essencialmente instrumental, particularmente dedicada ao piano. Suas composições, apesar de extremamente pianísticas, por muitas vezes retrataram o ambiente musical das serestas e choros, expressando através do instrumento a musicalidade típica do violão, da flauta, do cavaquinho, instrumental característico do choro, fazendo-o revelador da alma brasileira, ou, mais especificamente, carioca (CRAVO ALBIN, 2008).

⁷ Manuel Ferreira Capellani, o Neco (1865 – 1940) foi violonista, cantor e compositor. Participou intensamente da vida boêmia e musical de fins do século passado e início deste, tendo frequentado as mesmas rodas que Anacleto de Medeiros, Juca Kalut, Luís de Souza, Catulo Cearense, Irineu de Almeida, entre outros (CRAVO ALBIN, 2008).

⁸ Manoel dos Santos Coelho (1870 – 1927) acabou entrando para a história da música popular brasileira devido à celebre canção "Saudade eterna", que recebeu letra do poeta Domingos Correia e passou a ser conhecida como "Flor do mal", sendo gravada inicialmente por Vicente Celestino pela Odeon em 1916. Essa composição, entretanto, já havia sido letrada por Catulo da Paixão Cearense com o título de "Ó como a saudade dorme num luar de calma!", versão que ficou menos conhecida (CRAVO ALBIN, 2008).

⁹ Domingos Correia (1882? – 1912) foi um letrista e compositor conhecido na boemia com o apelido de Boneco. Entrou para a história da música popular brasileira com a letra que escreveu para a composição "Saudade eterna", de Santos Coelho, por ele rebatizada como "Flor do mal". Apresentava-se como cantor nos chamados chopos. Escreveu também letra para "Implorando", de Anacleto de Medeiros, rebatizando-a como "Segredo". Suicidou-se no reservado do chope ABC, na Rua do Lavradio, em 1912 (CRAVO ALBIN, 2008).

¹⁰ Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935) foi compositora, regente e pianista. Começou no estudo de piano com o maestro Lobo, possivelmente Elias Álvares Lobo (1834-1901). Casou-se com apenas 16 anos, no dia 5 de novembro de 1863, por ordem de seu pai, com o oficial da marinha mercante Jacinto Ribeiro do Amaral, oito anos mais velho. Com este teve três filhos: João Gualberto, nascido a 12 de julho de 1864; Maria do Patrocínio, nascida a 12 de novembro de 1865, e Hilário, nascido provavelmente em 1868. Nessa época, decide romper seu casamento, depois de uma difícil viagem acompanhando o marido à região da Guerra do Paraguai. Sai de casa levando o filho João Gualberto. O pai deserda-a, considerando-a morta. O rigor de José Basileu obriga a compositora a abandonar a filha e o filho mais novo. Nunca mais pode visitar a mãe em sua casa. A filha Maria é criada por seus pais e Hilário por tios, sem saberem que são filhos dela. Resolveu viver com o engenheiro e apreciador de música João Batista de Carvalho Júnior, possivelmente uma antiga paixão. Com ele teve uma filha, Alice, que ficou com o pai quando ela resolveu romper também este relacionamento. Passa a viver modestamente, sem ajuda da família, no bairro de São Cristóvão, na Rua da Aurora, hoje General Bruce. Consegue sobreviver lecionando piano e tocando em bailes. Aos poucos, torna-se reconhecida como compositora, trabalhando ativamente para o teatro musical, no Rio de Janeiro. Era ferrenha abolicionista e republicana, tendo participado ativamente do movimento pela libertação dos escravos e depois pela Proclamação da República. Viajou diversas vezes à Europa entre os anos de 1902 e 1910, passando temporadas principalmente em Portugal, onde obteve reconhecimento por suas operetas. Passou seus últimos anos de vida ao lado de Joãozinho Gonzaga, a quem adotou oficialmente como filho a fim de calar os maliciosos rumores sobre

Nesse mesmo ano, no dia 21 de dezembro, é prensado pela primeira vez um disco no Brasil. O fato marca o início das atividades da Fábrica Odeon, instalada no Rio de Janeiro (DUPRAT, 1989).

A música “Choro e Poesia” foi, em 1913, letrada por Catulo da Paixão Cearense¹², à revelia de seu autor: Pedro de Alcântara, injustiçadamente, foi esquecido como autor da melodia. A partir daí a mesma, gravada por Vicente Celestino¹³, ficou sendo conhecida como “Ontem ao Luar” (CEARENSE 1913):

Ontem, ao luar,
 Nós dois em plena solidão,
 Tu me perguntaste o que era a dor
 De uma paixão.
 Nada respondi!
 Calmo assim fiquei!
 Mas, fitando o azul do céu,
 A lua azul eu te mostrei...
 Mostrando-a a ti,
 Dos olhos meus correr
 Senti
 Uma nivea lágrima
 E, assim, te respondi!
 Fiquei a sorrir
 Por ter o prazer
 De ver
 A lágrima nos olhos a sofrer.
 A dor da paixão
 Não tem explicação!
 Como definir
 O que só sei sentir!
 É mister sofrer
 Para se saber
 O que no peito

sua relação com o jovem companheiro português. Faleceu no Rio de Janeiro, no dia 28 de fevereiro de 1935, em seu apartamento no Edifício Segreto, na Praça Tiradentes. Eram 18 horas de uma quinta-feira, antevéspera de carnaval (CRAVO ALBIN, 2008).

¹¹ Não encontramos nos dicionários biográficos brasileiros referências sobre este compositor. O nome do mesmo é lembrado por sua parceria com Álvaro Peres e Assis Pádua na música “Um samba na Penha”, sucesso do ano de 1904, na voz de Pepa Delgado (1887-1945). Outra parceria conhecida deste autor foi a valsa “Pudesse essa paixão”, em co-autoria com Chiquinha Gonzaga, sucesso do ano de 1912.

¹² Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946) foi poeta, compositor, cantor e teatrólogo. Apesar do sobrenome, nasceu no Maranhão, embora tenha sempre morado no Rio de Janeiro. (CRAVO ALBIN, 2008).

¹³ Antonio Vicente Felipe Celestino (1894 – 1968) foi o mais famoso tenor durante a primeira metade do século XX. Arrebatou um grande público que admirava a música, divulgada tanto através do teatro, quanto de discos e cinema nacional (CRAVO ALBIN, 2008). O filme “O Ébrio”, de 1946, no qual atua como protagonista e interpreta a música homônima, é um clássico do cinema nacional (O Ébrio, 1946).

O coração
Não quer dizer.
Pergunta ao luar,
Travesso e tão tãful,
De noite a chorar
Na onda toda azul!
Pergunta, ao luar,
Do mar à canção,
Qual o mintério
Que há na dor de uma paixão.
Se tu desejas saber o que é o amor
E sentir o seu calor,
O amaríssimo travor
Do seu dulçor,
Sobe um monte á beira mar,
Ao luar,
Ouve a onda sobre a areia
A lacrimar!
Ouve o silêncio a falar
Na solidão
Do calado coração,
A penar,
A derramar
Os prantos seus!
Ouve o choro perenal,
A dor silente, universal
E a dor maior,
Que é a dor de Deus.
Se tu queres mais
Saber a fonte dos meus ais,
Põe o ouvido aqui
Na rósea flor do coração,
Ouve a inquietação
Da merencória pulsação...
Busca saber qual a razão
Por que ele vive, assim, tão triste
A suspirar,
A palpitar,
Desesperação,
A teimar,
De amar
Um insensível coração,
Que a ninguém dirá
No peito ingrato em que ele
Está,
Mas que ao sepúlcro,
Fatalmente, o levará.

De acordo com os apontamentos de Sevcenko (1998), data de 1916 o primeiro registro de uma pauta musical impressa e gravada de um samba no Brasil. Trata-se da música “Pelo telefone”, com letra criada por Mauro de

Almeida – o Peru dos Pés Frios -, e música de Ernesto dos Santos – o Donga¹⁴:

O chefe da folia,
 Pelo telefone,
 Mandou me avisar
 Que com alegria
 Não se questione
 Para se brincar!
 Ai, ai, ai!
 Deixa as mágoas para trás,
 Ó rapaz!
 Ai, ai, ai, ai!
 Fica triste se és capaz
 E verás!
 Tomara que tu apanhes!
 Não tornes a fazer isso,
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço!
 Olha, a rolinha
 (Sinhô! Sinhô!)
 Se embarçou
 (Sinhô! Sinhô!)
 Caiu no laço
 (Sinhô! Sinhô!)
 Do nosso amor
 (Sinhô! Sinhô!)
 Porque este samba
 (Sinhô! Sinhô!)
 É de arrepiar
 (Sinhô! Sinhô!)
 Põe perna bamba
 (Sinhô! Sinhô!)
 Mas faz gozar!
 O chefe da polícia,
 Pelo telefone,
 Manda me avisar
 Que, na Carioca,
 Tem uma roleta
 Para se jogar!
 (bis)
 Ai, ai, ai!...

¹⁴ “Pelo telefone” foi a primeira composição a ser classificada como samba a alcançar o sucesso, e marca o início do reinado da canção carnavalesca. É a partir de sua popularização que o carnaval ganha música própria e o samba começa a se fixar como gênero musical. Desde o lançamento, quando apareceram vários pretendentes à sua autoria, e mesmo depois, quando já havia sido reconhecida sua importância histórica, o “Pelo Telefone” seria sempre objeto de controvérsia, tornando-se uma de nossas composições mais polêmicas em todos os tempos. Quase tudo que a este samba se refere é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba. Todas essas questões, algumas irrelevantes, acabaram por se integrar à sua história, conferindo-lhe mesmo certo charme (MELLO, 2003).

Tomara que tu apanhes...
 Olha a rolinha
 (Sinhô! Sinhô!)
 Se embarçou
 (Sinhô! Sinhô!)
 É que a vizinha
 (Sinhô! Sinhô!)
 Nunca sambou
 (Sinhô! Sinhô!)
 Porque este samba
 (Sinhô! Sinhô!)
 É de arrepiar
 (Sinhô! Sinhô!)
 Põe perna bamba
 (Sinhô! Sinhô!)
 Mas faz gozar!

Esta música teve como tema o telefone, um objeto que vinha sendo adquirido por todas as famílias da elite carioca, mas que era um fetiche para os desfavorecidos:

[...] Nos inícios de sua difusão pela cidade (do Rio de Janeiro), o telefone era um aparato raro e identificado com os privilegiados. Ele era um símbolo cujo prestígio denotava a relação intrínseca entre a tecnologia moderna e as elites dominantes. E por isso mesmo era um convite ao assalto pelas populações segregadas, ainda que essa apropriação fosse meramente simbólica (SEVCENKO, 1998, p. 583).

Sem desconsiderar o caráter envolvente da música com ao seu ritmo amaxiado, Sevcenko (1998) entende que a imagem glamorizada e apoderada do telefone – verdadeiro ícone falante para a época – foi de grande peso na repercussão do samba “Pelo telefone”, que gravada por um cantor muito popular da época – o Baiano¹⁵ –, se tornou um grande sucesso de carnaval e até mesmo um dos primeiros jingles, divulgado pela indústria fonográfica, de sucesso no país e que promovia uma marca de cerveja:

O chefe da policia
 Pelo telefone
 Mandou-me dizer
 Que há em toda a parte

¹⁵ Baiano era o nome artístico de Manuel Pedro dos Santos (1870 -1944). Cravo Albin (2008) refere que este intérprete gravou o primeiro disco no Brasil, “Isto é bom”, em 1902, com letra de Xisto Bahia (1841 – 1894).

Cerveja Fidalga
Para se beber
(SEVCENKO, 1998, p. 584)

A primeira transmissão de rádio realizada oficialmente no Brasil ocorreu no dia 07 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. Foi um grande acontecimento. A Westinghouse Electric International Co. instala no alto do Corcovado, no Rio de Janeiro, uma estação de 500 watts. O público ouvia nos captados 80 aparelhos de rádio dispersos pela cidade, o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa, a ópera “O Guarani” de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e diversas atrações. Muitas pessoas ficaram impressionadas, pensando que se tratava de algo sobrenatural. No fim das festividades, a rádio sai do ar, e outra transmissão só acontece no ano seguinte, com a inauguração da Radio Sociedade, no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1988).

Há de se considerar, no entanto, o primeiro transmissor de ondas de rádio no Brasil que se tem notícia, foi instalado no ano de 1913 por Paul Forman Godley, um dos fundadores da Adams-Morgan/Paragon, na região Amazônica, a pedido do governo brasileiro (SEVCENKO, 1988).

O nascimento do rádio no Brasil foi praticamente simultâneo a seu surgimento no mundo inteiro. Desde 1922 as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas, entretanto, foi somente em 1923, que Roquete Pinto e Henry Morize fundam diretos do Observatório Nacional, no Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade (SEVCENKO, 1988).

No ano seguinte (1924), foi inaugurada a Rádio Clube do Brasil, marcando o início da expansão. A tecnologia era ainda muito incipiente e os ouvintes utilizavam-se dos rádios de galena montados em casa, quase sempre por eles mesmos, usando normalmente caixas de charutos (SEVCENKO, 1988).

A Rádio Sociedade, com programas educativos e culturais, influencia várias rádios amadoras que aparecem no país na década de 20, como a Rádio

Clube Paranaense, em Curitiba. Todas nascem como clubes ou sociedades e, como a legislação proibia a publicidade, são sustentadas pelos associados (SEVCENKO, 1988).

Desde sua inauguração, a estrutura de radio no país se destacou e também teve problemas desde o seu início. Sua viabilização de funcionamento era atrelada a duas importantes determinações: uma era que o radio era subordinada às normas econômicas e ao mesmo tempo, quem controlava era o Estado, sendo responsável pela sua concessão para funcionamento das emissoras de rádio, quanto a sua cassação, se ferisse as leis de código de comunicação vigente nos pais. Observa-se ainda que o surgimento das emissoras de rádio teve um papel de radio-sociedade mantida nas rádios brasileiras em seus primeiros anos; uma fase amadora, o radio no Brasil passa então para uma fase comercial, disponibilizada a uma maioria pela chegada das agencias estrangeiras de publicidade nos pais, ao final dos anos 20 e início dos anos 30 (SEVCENKO, 1988).

A partir da década de 30 o Brasil entrou na "Era da Comunicação de Massa" e até o advento da televisão, ele seria o grande veículo de integração nacional.

A década de 1930 marcou o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas qual o país passava. O crescimento da economia nacional atraia investimentos estrangeiros, que encontravam no Brasil um mercado promissor. A indústria elétrica, aliada a indústria fonográfica, proporcionava um grande impulso à expansão radiofônica. O rádio trouxe inovações técnicas e modificou hábitos, transformando-se na maior atração cultural do país (TINHORÃO, 1998).

A difusão desses produtos musicais genuinamente brasileiros destinados à urbanização das cidades, foi realizado a partir dos anos 30, com o surgimento dos rádios elétricos que favoreciam uma recepção mais limpa, em decorrência de alto-falantes. Essa novidade veio permitir, um melhor entrosamento entre as emissoras de rádio e seu público cativo. Os espectadores eram tratados como "senhores ouvintes", que logo foi mudado para "amigos ouvintes" (TINHORÃO, 1998).

A música tipicamente brasileira se transforma em produto de consumo de massa vendido como forma de discos, como atração de programas de auditórios nas rádios e mais tarde como tema de filmes, as “chanchadas carnavalescas”. Essa música brasileira viria a ser hegemônica no mercado em todo o governo Vargas - entre 1930 a 1945-, em perfeita harmonia com a política econômica nacional que incentivava a ampliação do produto (a música popular) interno nacional e o golpe do Estado Novo, em 1930 (TINHORÃO, 1998).

O rádio comercial desponta a partir da legalização da publicidade, no início da década 30. Com o crescimento da indústria e do comércio, o número de propagandas aumenta e o rádio transforma-se em um negócio lucrativo. Surgem os anúncios cantados, os jingles, que revolucionam a propaganda radiofônica. Na década de 30 são criadas várias rádios, entre elas a Rádio Record, de São Paulo (1931), a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro (1936) - a primeira grande emissora do país -, e a Rádio Tupi (1937), de São Paulo (TINHORÃO, 1998).

Getulio Vargas, então presidente do Brasil, foi quem mais influenciou a difusão do rádio em sua gestão. Desde que assumiu o governo, com a Revolução de 1930, manteve o rádio em seu controle.

A marca maior do controle do rádio pelo estado brasileiro foi o ano de 1937, no qual se inicia o período conhecido como Estado Novo (1937 – 1945), no qual Getulio usou o rádio para propaganda de sua ideologia política, implantando então A hora do Brasil (atual Voz do Brasil) criada em 1937 para divulgação oficial do governo, principalmente dos discursos de Getulio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de rádio – tornando-se logo depois obrigatório -, sendo que os minutos finais do programa A hora do Brasil eram culturais, dedicados à transmissão de sucessos de músicas populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação, sendo essa desta maneira que o então presidente Getulio Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros (TINHORÃO, 1998).

Com a implantação da Revolução de 30, o governo de Getúlio Vargas elegeu a música popular como símbolo de otimismo e vitalidade em nossa sociedade, criando em 1935, o programa social informativo intitulado “A Hora

do Brasil”. Com isso, o governo interpôs na divulgação de seus informes oficiais - principalmente dos discursos de Getúlio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de rádio – que se tornou logo depois obrigatório-, sendo que os minutos finais do programa eram culturais, dedicados à transmissão de músicas de sucessos populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação; foi este o dispositivo que o então Presidente Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros. Esse lugar político no rádio foi vanguardista visto que, Vargas até mesmo se antecipou ao Departamento de Estado norte-americano com o seu programa intitulado “A Voz da América” (TINHORÃO, 1998).

Nessa época, a rádio vai abandonando seu perfil educativo e elitista para firmar-se como um meio popular de comunicação. A linguagem torna-se mais direta e de fácil entendimento. A programação diversifica e é mais bem organizada, atraindo o grande público. Nos anos 30 e 40 aparecem os programas de música popular, que lançam ídolos como Carmem Miranda e Orlando da Silva. Surgem também os programas de humor, de auditório - que contam com a participação do público -, e as novelas. A primeira delas é Em Busca da Felicidade (1941), da Rádio Nacional. A mesma rádio lança o “Repórter Esso” (1941), que inaugura o rádio jornalismo brasileiro. As técnicas introduzidas por ele - frases curtas e objetivas, agilidade, instantaneidade e seleção cuidadosa de notícias - são usadas até hoje na maioria dos jornais falados (TINHORÃO, 1998).

Nas vozes de Carmem e Aurora Miranda, a canção “As cantoras do rádio” de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo (1936) mostram o impacto do rádio no Brasil:

Nós somos as cantoras do rádio
 Levamos a vida a cantar
 De noite embalamos teu sono
 De manhã nós vamos te acordar
 Nós somos as cantoras do rádio
 Nossas canções cruzando o espaço azul
 Vão reunindo num grande abraço
 Corações de Norte a Sul

Canto pelos espaços afora
 Vou semeando cantigas
 Dando alegria a quem chora
 Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum

Canto, pois sei que a minha canção
 Vai dissipar a tris.....teza
 Que mora no teu coração

Canto para te ver mais contente
 Pois a ventura dos outros
 É alegria da gente
 Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum
 Canto e sou feliz só assim
 Agora peço que can.....tes
 Um pouquinho para mim

Os programas de auditório marcaram época no rádio brasileiro e reuniram os grandes nomes da música brasileira. Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Carlos Galhardo estiveram presentes nos primeiros programas de auditório. Em 1952, um dos melhores programas era o Um Milhão de Melodias, que tinha como atração os grandes nomes da música. O auditório vivia lotado e o público conferia de perto os astros que saíam nas páginas da Revista do Rádio. No dia 3 de novembro de 1952, a cantora Dalva de Oliveira retornou ao Brasil e compareceu ao programa. Os fãs foram ao delírio, chegando a atrapalhar o apresentador (RÁDIOS, 2010).

No auge dos programas musicais e de auditório do rádio brasileiro, nos anos 50, época em que o rádio era o principal veículo de comunicação do país, as platéias ficavam lotadas de pessoas que iam acompanhar a interpretação de sua cantora preferida. E, a cada ano, uma era escolhida a Rainha do Rádio. Os fãs-clubes brigavam entre si e grandes espetáculos eram realizados.

As cantoras do gênero popular, ao longo de sete décadas, encantaram gerações com suas vozes marcantes e interpretações memoráveis, o que as credenciou a concorrer ao tão cobiçado título de "Rainha do Rádio". Entre elas destacamos: Aracy de Almeida (Tenha Pena de Mim e Não me Diga Adeus), Nora Ney (Vai, Vai Mesmo, Menino Grande e Ninguém me Ama.), Dalva de Oliveira (Olhos Verdes e Segredo), Elizeth Cardoso (Mulata Assanhada e Barracão), Isaurinha Garcia (Mensagem), Dolores Duran (A Noite do Meu Bem), Elizeth Cardoso (Canção de Amor), Carmen e Aurora Miranda (marchinhas carnavalescas), Linda e Dirce Batista (marchinhas carnavalescas), Ângela Maria (Não Tenho Você), Emilinha (Chiquita Bacana, Se queres saber) Marlene, Doris Monteiro (Se Você se Importasse), Carmem

Miranda (Pra você gostar de mim, Que é Que a Baiana Tem e South American Way), Odete Amaral, Lourdinha Bittencourt, Ellen de Lima, Violeta Cavalcante e Carminha Mascarenhas (RÁDIOS, 2010).

Além de intérpretes de carreira solo, algumas formações – duetos, trios, quartetos -, também ganharam espaço no cenário do rádio.

O conjunto DO-RÉ-MI-FÁ formado por quatro cantoras, Hebe, Estela e suas duas primas, que começou com toda força, viveu pouco, pois uma das primas se casou e deixou a vida artística. Sobraram três, "As Três Américas". Algum tempo depois foi embora mais uma prima restando apenas Hebe e Estela, nascendo à dupla sertaneja Rosa linda e Florisbela, destaque nos programas do Capitão Furtado (Ariovaldo Pires). Engraçadinhas, bonitinhas, valiam mais pela beleza do que pelo que cantavam, e não demorou muito para perceberem isso, separando-se artisticamente. A Estela formou com duas irmãs, Helena e Norma Avian, um trio, o "Trio Itapuã". Hebe partiu para carreira solo com a ajuda de Gilberto Martins. O homem que havia lançado a radio novela no país achou que o nome da Hebe não combinava, precisava mudar, nascendo Magali Prado, conforme os testes. Como lutou a Magali Prado sem os resultados desejados! Hebe funcionava muito melhor, e inteligente como sempre foi, começou a crescer sozinha no Sumaré, tornando-se em pouco tempo, a "Estrela de São de Paulo" (RÁDIOS, 2010).

Na construção da historia do radio no Brasil, insere-se no contexto de maior produção historiográfica voltada a sua origem e integração na vida cotidiana, além de seu papel como veículo de propaganda, nos convidando assim a um prazeroso retorno aos anos dourados do rádio brasileiro. Em tempos passados, quem idealizaria que o radio tivesse uma história? Isto não teria sido possível se não fosse viabilizado pela Nova História.

As multinacionais que se instalaram aqui, a partir da década de 40, passaram a ser os grandes anunciantes do rádio brasileiro. Pois, enquanto veículo de comunicação que para o estado brasileiro na década de 30 poderia adquirir ares subversivos, em que pese por isso mesmo o estabelecimento de limites para o radio, este vai "caindo no gosto popular", consolidando-se assim, o habito de ouvir radio ainda na década de 1920.

Com a popularização da televisão, no final da década de 50, o apogeu do rádio chega ao fim e as emissoras são obrigadas a redefinir seus objetivos, passando a dar mais atenção ao radiojornalismo e aos serviços comunitários.

1.3. Rupturas antropofágicas

O Período Moderno e Contemporâneo se inicia na Semana de Arte Moderna de 1922, também conhecida como Semana de 22, que aconteceu durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro do referido ano, no Teatro Municipal de São Paulo. Cada dia da Semana foi inspirado em um tema: a pintura e a escultura (dia 13), a poesia e a literatura (dia 15) e a música (dia 17). Apesar de ser conhecida como a Semana da Arte Moderna, as exposições aconteceram somente nesses três dias.

Dando início aos acontecimentos da Semana de 22, no primeiro dia, Graça Aranha presidiu a palestra "A emoção estética na arte", na qual engrandeceu os trabalhos expostos, discursou contra o academicismo, fez duras críticas à Academia Brasileira de Letras e elegeu os artistas da Semana – Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, dentre outros, como personagens atuantes na libertação da arte.

Em seu segundo dia do evento, o literário Oswald de Andrade leu alguns de seus poemas e Mário de Andrade fez uma apresentação, intitulada "A escrava que não é Isaura", onde se referia ao "belo horrível" e evocava a necessidade de uma arte puramente nacional da língua e da volta ao nativismo. Esses artistas e intelectuais queriam acabar com essa linguagem culta de falar difícil e não dizer nada. Uma de suas importantes inovações foi à forma de tratar os temas do cotidiano, com destaque para a realidade brasileira e seus problemas sociais. O manuscrito passa a ser mais coloquial, deixando de lado a linguagem culta, admitindo-se até mesmo o uso de gírias, de rimas e métricas perfeitas na poesia não são mais obrigatórias, possibilitando versos mais livres.

Já no último dia do evento, houve a apresentação de Villa-Lobos. A Semana enfatizou e promoveu o talento do artista, transformando-o, pela boa

aceitação perante o grande público, na personalidade máxima do período nacionalista do qual se insere a produção musical modernista.

Dois movimentos, a Antropofagia e o Manifesto do Pau-Brasil, ambos propostos por Oswald de Andrade, são marcos da Semana de 22 e operaram uma reviravolta valorativa que possibilitou a “[...] apropriação, sem culpa e sem defesa, dos espetáculos da arte e do pensamento, produzidos fora da vivência periférica dos países e das culturas colonizadas” (BORGES, 2006, p. 127).

1.4. O samba pede passagem

A festa do que depois seria o carnaval, era brincadeira de descontração nos lares das famílias, nas ruas pelos escravos e a ralé; depois ouve uma crescente euforia na estrutura social no país, a partir do surgimento de uma nova classe diversificada, na qual o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva. Com isso apareceram os ranchos, os blocos e os cordões, que precisavam de ritmos próprios: como a modinha e o samba.

Esses dois estilos de música, a marcha e o samba, foram produtos do carnaval resolvendo os problemas das festas coletivas, com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas desfavorecidas, não dispendo de recursos financeiros, tiveram que criar uma nova forma de expressão musical – o rancho.

Entre 1917 a 1927, ano que marca o fim das gravações mecânicas para o sistema elétrico, todos os sambas produzidos nesse período guardam entre eles um estilo parecido com os sambas do partido alto dos baianos que tinham um parentesco de suas origens rurais do Recôncavo.

Foi preciso que novos talentos aparecessem já saídos das periferias cariocas, herdeiros de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos – muitos com experiências carnavalescas em ranchos de bairros -, entretanto, assim, no cenário da criação popular no Rio de Janeiro, com essa definitiva herança para a carreira comercial desse gênero: o samba batucado e marcha do Estácio.

O Samba e a Marcha, gêneros musicais urbanos, tipicamente carioca, se firmaram enquanto gênero da música popular em um período de 60 anos, que vai de 1870 (ano marcado pela decadência do café no Vale do Paraíba, com a libertação de escravos e aumento da população desfavorecida do Rio de Janeiro) até o final dos anos de 1930 - quando foi gerada no País, a partir dos processos de industrialização anunciada pelo Estado Novo, uma nova classe média urbana-, que foi na verdade a grande contribuição cultural de caráter significativo no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1998).

A comunidade do Estácio, na periferia da cidade do Rio de Janeiro, surgiu na metade do século XIX, a partir da ocupação e aterro de mangue. Seus habitantes eram, em sua maioria, gentes vindas de diversos locais do interior do Brasil e, especialmente, do Recôncavo Baiano. Esses baianos legaram como herança cultural um samba de improviso que deu no samba de partido alto – expressão musical de seus filhos cariocas.

Tal comunidade se situava nas proximidades da zona de prostituição do Mangue. Logo cedo, um personagem tipicamente carioca - os bambas ou os malandros da comunidade de Estácio viram no agenciamento das prostitutas e na exploração de jogos, uma forma de se arrumar na vida:

“(...) esse tipo de personagem, à época também conhecido por bambam-bam - e na linguagem da imprensa chamado de malandro -, constituía na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão-de-obra que nessa área urbana crítica se acumulava” (TINHORÃO, 1998, p. 291).

A comunidade do Bairro do Estácio que gostava de folia no carnaval se concentrava na Praça Onze e viviam embates freqüentes com a polícia. Segundo Tinhorão (1998), a saída encontrada pela comunidade para poder gozar o carnaval de rua, sem ser perturbada pela polícia, foi a idéia da experimentação dos ranchos a partir de um diálogo entre os sambistas do local; com isso ouve a criação de um bloco de carnaval, com o intuito de sair harmoniosamente ao som de sambas, como os ranchos iriam ao som de marchas.

Em 12 de Agosto de 1928, segundo outro compadre, o respeitado Ismael Silva em depoimento a Tinhorão, a partir de Outubro, organizaram um bloco, sem licença da Polícia, para participar do carnaval fazendo samba todo ano inteiro. Os integrantes do bloco, intitulado “Deixa Falar”, logo foram taxados pelas senhoras bem favorecidas da sociedade carioca como vagabundos: bambas eles se reconheciam, no bom sentido da palavra, vagabundos (TINHORÃO, 1998).

No mesmo ano de 1929, foi criada a primeira escola de samba carioca, intitulada “Deixa Falar”, da comunidade do Estácio, cuja estréia se deu na Praça Onze, no carnaval daquele ano. Em seu primeiro desfile público a Escola de Samba Deixa Falar “[...] tinha o seu caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela Polícia Militar e tocava clarins numa imitação da fanfarras do desfile dos carros alegóricos das grandes sociedades” (TINHORÃO, 1969, p.82).

No carnaval do ano seguinte (1930), a Escola de Samba Deixa Falar encontrou na Praça Onze outras cinco escolas que eram: a Cada Ano Sai Melhor - da comunidade de São Carlos -, a Estação Primeira - do morro da Mangueira-, a Vai Como Pode - que logo depois seria a Portela -, há Para o Ano Sai Melhor - da própria comunidade do Estácio -, e a Vizinha Faladeira - da comunidade da Praça Onze (TINHORÃO, 1969).

Esse novo estilo de samba urbano, produzido pela comunidade do Estácio, denominados conjunto habitacional popular, passou a ter boa aceitação musical de consumo, e assim, atraindo as grandes gravadoras como a Odeon, por exemplo-que manteve estúdio também em São Paulo sob o selo Parlophon-, comercializarem esse gênero musical, desde os primeiros da Casa Edison, passando pelas antigas receitas dos sambas amaxixados de Sinhô, e muitas vezes, esses discos eram fabricados pelos ecléticos músicos profissionais dispostos a praticar todas as novidades do próspero mercado fonográfico de música brasileira. A partir do início da década de 30, com a nova política econômica, que tinha um caráter burguês nacionalista incentivando o mercado interno a aproveitar nossas potencialidades, para a comercialização de discos nas comunidades populares como uma mercadoria industrial comum.

Esse novo modelo de música surgida nas grandes camadas populares da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1929, com o aparecimento da marca Brunswick, que aproveitou este estilo urbano de samba, para introduzir no mercado fonográfico, música tipicamente brasileira como: choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboabas, o novo samba do Estácio e dos morros, o samba carioca, e ainda as grandes batucadas reproduzidas em estúdio com instrumentos originais (TINHORÃO, 1998).

Com o surgimento dos estúdios da gravadora Brunswick, abertos para os novos cantores, compositores, e logo depois para artistas consagrados como: Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Gastão Formenti, o grupo Bando da Lua, Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres - até então músico e depois famoso pintor primitivista -, e o conjunto Gente do Morro, o próprio nome do conjunto dado pelo músico Sinhô, tinha o propósito comercial de divulgar a música das camadas menos favorecidas do Rio de Janeiro pelo seu lado mais gracioso. O flautista e líder do conjunto Benedito Lacerda, os ritmistas Alcebíades Barcelos, Juvenal Lopes - moradores do Bairro do Estácio-, os violonistas Henrique Brito e Jaci Pereira - jovens burgueses de classe média-, e as pessoas moradoras das classes populares, que algumas vezes estavam nas gravações, sendo anônimos músicos, tocadores de surdo, tambor, tamborim, reco-reco e cuíca, sempre convocados para engrossar o caldo da percussão e a fricção para a segurança do caráter autêntico do acompanhamento rítmico, desse grupo tão excêntrico, que unia os velhos grupos de choros à base de flauta, violão e cavaquinho com a percussão dos sambas do próprio povo legatário dos repentinos das rodas de sambas. Logo o grupo Gente do Morro, ficou conhecido como conjunto regional e isso se comprovou pelo efeito de valorizar a melodia. Tal valorização desse grupo comprovou que os conjuntos regionais podiam chegar ao samba-canção, e pela mistura do choro com apoio rítmico do samba, ao samba-choro e ao samba-breque (TINHORÃO, 1998).

Sintetizando, o samba carioca - que era um estilo mais flexível emergido do partido alto dos baianos -, possuía as características de propiciar um caminho mais leve pelas ruas, na qual os foliões desfilavam dentro das cordas de segurança, limitando-se a área das escolas e blocos e a turma do Estácio. Quanto à história das escolas de samba – um dos mais importantes

fenômenos de associação espontânea popular no Brasil -, a mesma “[...] é basicamente, a expressão de uma comunidade, entidade de união de moradores dos morros e subúrbios (...) (BAHIANA, 2006, p. 35).

1.5. A fase coca-cola da nossa música popular

A música popular da então capital federal - Rio de Janeiro -, caminhava regularmente sua linha evolutiva quando, em 1946, uma sucessão de acontecimentos ligados à Segunda Guerra Mundial vieram modificar sua identidade. Arelada com as transformações daquele ano, surgiu a necessidade de intensificar as relações diplomáticas com os Estados Unidos, adotadas pela Nação com a Política de Boa Vizinhança, que conduziu as classes mais favorecidas a uma admirável incorporação com os interesses e rotina americana.

Esse acordo do Brasil com os americanos, tinha como iniciativa uma promoção conduzida que, no campo cultural - com a música-, ia esclarecer o estrondoso sucesso de Carmen Miranda, de início cantando em português sendo acompanhada do grupo brasileiro Bando da Lua, graças ao empenho do Departamento de Estado-que na mesma época, traria ao Brasil o ilustre Walt Disney para criar o personagem Zé Carioca-, sendo destacado apenas, no campo cultural local brasileiro, o efêmero exotismo sucesso do Baião.

Para Tinhorão (1997), os americanos interessados a experimentar a perfeição do *american way of life*, abasteceriam o mercado promissor brasileiro com um extenso material através de propaganda de guerra como a Revista Em Guarda, o tablóide Pensamento da América impresso pelo jornal A Manhã, os cursos de língua inglesa, os filmes Hollywoodianos e as histórias em quadrinhos e com a música americana invadindo o cinema e os discos no mercado interno brasileiro estabelecendo um novo estilo cool de cantar. Na mesma proporção, o mercado do disco, no eixo Rio- São Paulo, desenvolveu-se ao ponto de se tornar, a maior indústria fonográfica do País - segundo os dados do IBGE -, o que difundiu as pesquisas de mercado para vender seu produto de acordo com a simpatia do povo. Como a classe média era quem

absorvia a maior parcela da produção nacional de discos, o gosto foi sendo alienado ao senso comum da referida classe e, a priori, estendendo a todos os meios de comunicação - o disco, o rádio e em seguida a televisão-, sendo colocados a serviço da música americana e, por extensão ao da música brasileira, da que mais aproxima com essa música dominante.

No entanto, não é de espantar, que mesmo, ajustando ao estilo americano à música popular brasileira tenha sido obra de um cantor norte-americano, e que a origem da melodia fosse o samba canção, que já formaria um resultado composto de elementos procedentes de ritmos brasileiros. Essa nova fase de comercialização do samba, observada pelo diligente da música popular Ari Vasconcelos, que foi a partir do lançamento de Copacabana, letra de João de barro e Alberto Ribeiro da gravadora Continental - sendo um grande sucesso de público imediato-, na voz de Dick Farney cantando em português com entonação americana. Assim, compositores como João de Barro, Alberto Ribeiro, entre os demais Alcir Pires Vermelho, Benny Wolkoff, Luís Bittencourt, José Maria de Abreu, Jair Amorim, Oscar Belandi, Marino Pinto e Mário Rossi dando origem ao sambas à base de orquestrações americanas, tendo o cantor Dick Farney interpretando sobre os sons harmônicos de jazz no piano.

Aliás, o samba “Sábado em Copacabana”, da dupla Dorival Caymmi e Carlos Guinle (1973), foi um dos mais representativos dessa nova fase do samba comercial ou fase coca-cola, onde evidenciava uma elite ambiciosa que era a classe média e, que propunha um ideal de vida sendo representado em seus sambas:

Depois de trabalhar toda a semana
 Meu sábado não vou desperdiçar
 Já fiz o meu programa pra essa noite
 E já sei por onde começar

Um bom lugar para se encontrar
 Copacabana
 Pra passear a beira-mar
 Copacabana
 Depois um bar à meia-luz,
 Copacabana
 Eu esperei por esta noite
 Uma semana.

Um bom jantar
 Depois dançar

Copacabana
 um só lugar
 Pra se amar
 Copacabana

A noite passa tão depressa,
 Mas vou voltar lá pra semana
 Se encontrar um novo amor
 Copacabana.

Tais composições, como os sambas “Barqueiro de São Francisco”, “Aqueles Palavras”, “Ser ou Não Ser”, “Um Cantinho e Você”, “Ponto Final”, “Olhos Tentadores”, todas interpretadas por Dick Farney, “Reverso”, “O Direito de Amar”, de Lúcio Alves, foram arranjadas por essa nova geração de orquestradores e influenciadas pela música americana. Afinal, esses arranjadores, haviam se profissionalizado no período do acordo da Política de boa vizinhança - no caso, com os americanos-, que abrangia o avanço no setor musical brasileiro, entre a representação política da polifonia do jazz como uma manifestação democrática de liberdade, o que davam exemplos de favoritismo que suas músicas passavam, de forma individual, aos integrantes do grupo. Tal experiência pode ser representada como uma novidade do processo de alienação a que é subjugar a moderna classe média dos países em desenvolvimento.

A dúvida do progresso da música popular está objetivamente unida a um seguimento produzido de promoção social, que faz com que a música das classes menos favorecidas, sejam solidificadas pela semicultura da classe média, com os ritmos de dança orquestrada, para acabar sendo promovida à natureza de música reveladora pela camada mais intelectualizada de nossa sociedade. Como observa Tinhorão (1997), isso explica que o *jazz*

“(...) tenha nascido entre os negros de Nova Orleans, criadores de *blues* e *spirituals* ainda improvisados, para depois passar, sucessivamente, a comercialização do *jazz-bands* de Chicago e Nova Iorque, e, finalmente, acabar pretensão encasacada dos crioulos do Modern Jazz Quartet, que andaram pelo mundo divulgando a custa do Departamento de Estado a nova cultura universal note-americana” (TINHORÃO, 1997, p. 62).

No caso do samba, como descreve a notícia intitulada “Clássico e Popular Novamente Juntos”, publicada pelo jornalzinho cultural Arrastão, a

moderna mocidade das universidades cariocas reafirmaria que - o samba-, consiste em investigar um estilo universal de origem regional e tornou-se nacional.

1.6. Um banquinho e um violão

Bossa nova é um estilo musical que se desenvolveu no Brasil, principalmente a partir de 1958 e que contou com a participação João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, entre outros (NAVES, 2004).

Até os anos 50 a canção popular brasileira foi marcada por uma sensibilidade arraigada, na qual tudo era excesso: grandes orquestras com arranjos aparatosos de violinos e metais acompanhavam cantores e cantoras de vozes operísticas, trajes reluzentes e postura teatral. Numa leitura mais individualista, os músicos vinculados a essa nova tendência, inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com toda uma tradição da música popular, que passou a ser rejeitada por aqueles que viriam a ser os bossa-novistas:

[...] Os bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abrazeirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos. Imbuídos de uma atitude experimental, voltaram-se, embora de maneira anárquica, para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior (principalmente a dos jazz americano) quanto no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro (NAVES, 2004, p. 13).

Pelo que se depreende dos diversos relatos de pessoas que participaram dessa tendência, a bossa nova não se constituiu exatamente como um movimento¹⁶.

¹⁶ “Movimento” – cultural, estético ou político -, no sentido sociológico do termo, pressupõe um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas. E não se pode dizer que os músicos e letristas que criaram o estilo musical bossa-novista (...) estivessem imbuídos desse tipo de espírito combativo, prontos para liquidar uma estética

Assis (2010) observa que a Bossa Nova surgiu no Rio de Janeiro, no final da década de 50, e misturando a batida do samba brasileiro com o jazz americano tornou-se um novo conceito musical no qual a letra era de grande importância.

O LP “Canção do Amor Demais” gravado por Elizeth Cardoso¹⁷, há cinquenta e dois anos atrás (1958), é considerado o marco inicial da Bossa Nova. João Gilberto¹⁸ participou do acompanhamento em duas canções desse LP, “Chega de Saudade”, de autoria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1958) foi uma delas:

Vai minha tristeza,
e diz a ela que sem ela não pode ser,
diz-lhe, numa prece
Que ela regresse, porque eu não posso Mais sofrer.
Chega, de saudade
a realidade, É que sem ela não há paz,
não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei
Na sua boca,
dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim.
Não quero mais esse negócio de você longe de mim...

ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal (NAVES, 2004, p. 10).

¹⁷ Elizete Cardoso (1920 - 1990) antes de ser consagrada como intérprete foi balconista, peleteira e cabelereira. Sua vida foi marcada por muitas intrigas e amores. Em 1966, viveu uma polêmica com o cantor Cyro Monteiro, que, depois de gravar um LP a seu lado, programou alguns shows que ela não aceitou, por causa dos baixos cachês. O cantor ficou mais magoado quando, na capa do LP, viu que sua foto era menor que a dela. Esse incidente ainda atizou a rivalidade entre ela e Elis, iniciada com sua participação no programa Bossa Saudade da Record (CRAVO ALBIN, 2008).

¹⁸ João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira nasceu em 1931 em Juazeiro – BA. Iniciou sua carreira profissional em 1949, integrando o cast de artistas da Rádio Sociedade da Bahia e no ano seguinte mudou-se para o Rio de Janeiro onde passou a atuar como *crooner*. Gravou o seu primeiro disco em 1951, como participante do conjunto vocal Garotos da Lua. Iniciou a sua carreira solo em 1952. Entre 1971 e 1980 radicou-se nos Estados Unidos dando notável contribuição para a internacionalização da Bossa Nova (CRAVO ALBIN, 2008).

Nessas duas músicas (a segunda era “Outra Vez”, dos mesmos autores), João Gilberto introduziu um certo tipo de batida no violão, mais tarde identificada como uma marca registrada sua e da Bossa Nova.

A partir de então outros jovens cantores e compositores da Zona Sul carioca – Dick Farney¹⁹, Johnny Alf²⁰ e Tito Madi²¹ -, altamente influenciados pelo jazz norte-americano, passam a divulgar e consolidar essa nova tendência. Entretanto a expressão “Bossa Nova” aparece, ou melhor, é cunhada por Tom Jobim²², na letra da música “Desafinado” (1958):

Quando eu vou cantar, você não deixa
E sempre vêm a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar
Se você disser que eu desafino amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu
Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural
O que você não sabe nem sequer presente
É que os desafinados também têm um coração
Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão
Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados também bate um coração

¹⁹ Farnésio Dutra e Silva – o Dick Farney (1921 – 1987) possui uma intensa discografia que inclui canções emblemáticas do Jazz e da Bossa Nova (CRAVO ALBIN, 2008).

²⁰ Alfredo José da Silva – o Johnny Alf (1929 – 2010), foi compositor, instrumentalista (piano) e intérprete. Cravo Albin (2008) considera que Johnny Alf soube cantar e re-inventar a “fossa” de uma maneira muito particular.

²¹ Chauki Maddi (1929), filho de imigrantes árabes – o Tito Madi -, iniciou a sua vida artística em 1952 como cantor contratado pela Rádio Tupi de São Paulo (CRAVO ALBIN, 2008).

²² Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927 – 1994) – o Tom Jobim -, é o compositor brasileiro mais famoso dentro e fora do Brasil na última metade do século XX. Inicialmente tocando como pianista em todos os “infernhinhos” do Rio, foi a partir do começo dos anos 50 que Tom Jobim iniciou sua carreira como compositor (CRAVO ALBIN, 2008).

Com a Bossa Nova o letrista - elemento necessário à produção da música popular, um misto de poeta, teórico e orientador espiritual, posto lado a lado com cantores, compositores e músicos -, surge e ganha destaque. Na opinião de Bahiana (2006) é Vinicius de Moraes (1913 - 1980), personagem antológico – boêmio, diplomata e poeta -, antes músico e letrista, que assume pela primeira vez na história da MPB esse lugar de ser somente letrista, fazendo dobradinhas com Tom Jobim, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Baden Powell e Toquinho, entre outros.

CAPITULO DOIS

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA CONTRAMÃO

No final da década de 60 um movimento de protesto popular em defesa da liberdade eclodiu entre a juventude francesa e reverberou por todo o mundo. Na América Latina, onde muitos países viviam sob o regime de exceção das ditaduras militares, a via de protesto encontrada pela juventude foi a música.

2.1 um país na contramão

No que diz respeito ao Brasil, a instauração do golpe militar de 1964 submeteu o país a um período que ficou marcado pelo autoritarismo, anulação dos direitos constitucionais, perseguições, prisões, torturas e censura à mídia e às manifestações artísticas.

Por volta de 1968, em São Paulo, uma rua – a Maria Antônia²³ -, entrou na contramão, num conflito hostil entre estudantes de esquerda (Faculdade de Filosofia) e de direita (Universidade Mackenzie). Depois foi a vez do bairro, de outros bairros e, por fim, de toda a grande cidade. No Rio de Janeiro, e outras grandes capitais, a situação não ficou diferente, pois o regime militar começou a dar sintomas de endurecimento.

O caráter repressivo do Regime Militar brasileiro se aprofundou com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968:

[...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os

²³ A Rua Maria Antônia está situada no Bairro Vila Buarque, região central de São Paulo, e por volta do final da década de 60 foi o endereço da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Vila Buarque podia ser considerada um verdadeiro bairro universitário, pois abrigava outras expressivas escolas, configurando-se como um importante centro nervoso de atividades estudantis da capital. Essa faculdade foi transferida para o Campus da Cidade Universitária (Butantã) USP, “[...] Depois dos trágicos acontecimentos de 2 e 3 de outubro de 1968, em que o edifício da Faculdade de Filosofia foi depredado e incendiado (SANTOS, 1998, p. 6).

movimentos, artistas, eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Sufocada pelas amarras da repressão a juventude da alta classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo vislumbrou nos festivais de música a possibilidade de protesto.

As letras das canções classificadas para esses festivais eram submetidas à censura da Polícia Federal que as analisavam e determinavam mudanças aos compositores e: “[...] as frases consideradas ‘subversivas’ ou de duplo sentido eram indicadas para modificação, de forma a evitar medidas mais drásticas com relação a seus autores” (FREIRE; AUGUSTO, 2008, p. 401).

Os festivais de música popular brasileira serviram como espaço de difusão das canções de protesto que procuravam expressar sentimentos contrários ao regime político, numa tentativa de esclarecer a população sobre os problemas políticos e econômicos vivenciados pelo país.

Entretanto, uma outra interpretação pode ser possível em relação à ditadura e os festivais: Freire e Augusto (2008, p. 41) consideram que “[...] os festivais eram ‘permitidos’ veladamente pela ditadura, como uma forma de dissimular sua imagem repressora”.

Esses festivais, que duraram entre 1965 a 1969 e que foram promovidos pela TV Record e Globo, serviram para revelar nomes tais como Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair Rodrigues, Wilson Simonal e Nara Leão, entre outros. Muitas das canções apresentadas nesses festivais “[...] são, ainda hoje, conhecidas e cantadas com intenção política em determinadas situações de grande participação popular” (FREIRE; AUGUSTO, 2008, p. 401).

A televisão a partir de 1959 havia começado a ocupar, em termos de importância da difusão musical, o lugar que havia sido do rádio; na década de 60 a sua hegemonia midiática era total.

Os maiores canais de televisão tinham musicais em sua programação semanal. Dois desses programas merecem destaque por serem os espaços de expressão de tendências musicais polarizantes entre o alienado e o politizado:

[...] o programa Jovem Guarda (comandado por Wanderléia, Erasmo e Roberto Carlos) e o programa O Fino da Bossa (apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues). O primeiro representava o público “alienado” e o segundo o público “politizado” - rixa entre artistas e programas que foi, segundo o autor, estimulada pela TV Record, interessada em se ver sintonizada com os interesses da indústria fonográfica (MOTTA, 2001, p. 97-98).

O sucesso do programa Jovem Guarda, na TV Record de São Paulo, foi tão grande que acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido nos anos 60, altamente influenciado pelos Beatles e outros artistas ingleses e americanos. A propósito, o rock nacional era também conhecido como “lê-lê-lê” – alusão direta à música dos Beatles.

O qualificador “alienado” era uma referência explícita ao movimento da Jovem Guarda, pelas características de suas letras:

Nas letras nada de sexo, drogas ou política. A Jovem Guarda não foi um movimento político, mas sim musical. Os ídolos eram Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Sérgio Reis, Ronnie Von, e entre as mulheres, Martinha, Rosemary, Silvinha. Mas em primeiro lugar Roberto, Erasmo e Wanderléia (CRAVO ALBIN, 2008, p. 1)

Ao longo da década de 70 a sigla MPB se consolida no meio artístico e nos *mass media* como a “autêntica” música popular e não mais como referência a toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil, mas com o fim da ditadura militar se enfraquece enquanto sigla e movimento artístico-político, “[...] cedendo lugar cada vez mais definitivo ao rock and roll em português, ao ‘pagode’, à canção ‘brega’, à new-sertaneja e, mais recentemente, à chamada axé music e ao funk” (MOLBY, 1994, 147).

2.2. Sobre a cabeça os aviões...

Nos anos 60 surge no Brasil uma tendência artística denominada Tropicalismo que teve como expoentes Hélio Oiticica, Glauber Rocha e José Celso Martinez Correa.

Hélio Oiticica (1937 – 1980), um dos mais criativos artistas plásticos brasileiros, deu potência a esse movimento criando no Museu de Arte Moderna de São Paulo a instalação “Tropicália”, inovadora e de grande impacto junto ao público:

[...] um barraco-labirinto a ser percorrido pelo expectador descalço pisando em terra, areia, água, pedras e plástico, enquanto passava por diversos ambientes estéticos, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e rigorosos, até a visão final de uma televisão acesa (...) (MOTTA, 2001, p. 169).

Inovador e também de grande impacto foi o filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha (1939 – 1981) através do qual, no ano de 1967, tornou-se reconhecido: o filme conquistou o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel na Espanha e o Golfinho de Ouro de melhor filme do ano, no Rio de Janeiro (DIAS, 2010).

No Teatro, José Celso Martinez Correia, além de inovar provocou grandes polêmicas, com a peça “Roda Viva”: “[...] nenhuma senhora de respeito, nenhum general-presidente gostaria de ver a overdose de sexo, palavrões e violência [...]” (MOTTA, 2001, 167) encenadas no palco. Em São Paulo, o elenco da peça foi espancado pelo Comando de Caça aos Comunistas.

A peça, de autoria de Chico Buarque, tratava de um texto relativamente banal, a trajetória de Ben Silver, um ídolo popular - nascido Benedito Silva – que é devorado pela máquina do sucesso. Acontece que o diretor Zé Celso utilizou o texto como pretexto para sua versão pessoal, misturando o autor da

peça – unanimidade nacional, cantor das moças nas janelas²⁴, bom moço e poeta – com o personagem. E o que se viu no palco foi

[...] um imenso São Jorge e uma garrafa de Coca-Cola gigante como cenário, com jovens atores se esfregando lubrificamente e sacudindo expectores na platéia, arrancando-os de suas cadeiras, exigindo 'participação' e respingando-os com sangue de fígado cru 'arrancado' do herói em cena e comido por seus fãs. [MOTTA, 2001, p. 167].

O Tropicalismo significou uma atitude crítica tupiniquim frente à chamada indústria cultural. A propósito, Souza et al (2010) referem que Adorno (1903 – 1969) caracterizava os produtos dessa indústria (cinema, televisão, desenhos animados, música, etc.) como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários.

A Tropicália é a versão musical do Tropicalismo que reuniu, entre 1967 e 68, compositores tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, os letristas Torquato Neto e Capinam as intérpretes Gal Costa e Nara Leão, os músicos eruditos de vanguarda Júlio Medáglio, Rogério Duprat, Sandinho Hohagen e Damiano Cozella e o conjunto “Os Mutantes”. (TEIXEIRA, 1993, ap. 41).

O disco coletivo desse grupo, “Tropicália ou Panis et Circencis” reúne elementos até então considerados conflitantes na música brasileira: música erudita e popular, Bossa Nova e lê-iê-iê.

Mais interessada em combater o aristocratismo musical da época, a Tropicália – antes de tudo, uma intervenção crítica -, tinha pouco a ver com a criação de novas formas musicais para superar a Bossa Nova: utilizava estilos e formas já existente no repertório da MPB e da música internacional, significando,

[...] também restauração de valores nacionais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social político: Luiz Gonzaga e Jimmi Hendrix, o Beatles e Jackson do Pandeiro, Chiclete e Banana (MOTTA, 2001, p. 169).

²⁴ Trata-se de uma referência à letra da música “Carolina”: “[...] Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na janela e só Carolina não viu. Esta música ficou classificada II FIC como terceiro lugar, através da interpretação das irmãs Cynara e Cybelle.

A Tropicália também se revelou antropofágica. Caetano Veloso tem particular admiração por Oswald de Andrade e “[...] as idéias do modernista contribuíram bastante para enriquecer como novos argumentos seu inconformismo frente à seriedade e à estagnação da bossa nova e suas derivações mais politizadas” (CALADO, 1997, p. 168).

Na avaliação de Motta (2001), numa música Caetano Veloso sintetiza intuitivamente o que teria sido esse movimento tão fugaz; trata-se de “Tropicália” (VELOSO; GIL, 1968):

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhos
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país...
 Viva a bossa
 Sa, sa
 Viva a palhoça
 Ca, ça, ça, ça...(2x)
 O monumento
 É de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde
 Atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga
 Estreita e torta
 E no joelho uma criança
 Sorridente, feia e morta
 Estende a mão...
 Viva a mata
 Ta, ta
 Viva a mulata
 Ta, ta, ta, ta...(2x)
 No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa
 E fala nordestina
 E faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E no jardim os urubus passeiam
 A tarde inteira
 Entre os girassóis...
 Viva Maria
 Ia, ia
 Viva a Bahia
 Ia, ia, ia, ia...(2x)

No pulso esquerdo o bang-bang
 Em suas veias corre
 Muito pouco sangue
 Mas seu coração
 Balança um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores
 Ele põe os olhos grandes
 Sobre mim...
 Viva Iracema
 Ma, ma
 Viva Ipanema
 Ma, ma, ma, ma...(2x)
 Domingo é o fino-da-bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém!
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo
 Do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem!
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem!...
 Viva a banda
 Da, da
 Carmem Miranda
 Da, da, da, da...(3x)

Essa música foi batizada como Tropicália por sugestão de Luis Carlos Barreto (cineasta e amigo de Caetano). Contou muito, também, a amizade que unia Caetano Veloso e Hélio Oiticica e o quanto este primeiro ficou impressionado com aquela instalação no Museu de Arte Moderna.

A Tropicália foi um movimento de breve existência cuja intenção principal foi a de “[...] desafinar o tom hegemônico das canções de protesto e da MPB politizada em meados dos anos 60” (CALADO, 1997, p. 297).

Iniciada em 1967, no ano seguinte, a Tropicália conheceu o seu auge e o seu fim, selado pela participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pelo TV Globo.

Para esse festival Caetano inscreveu a música “É proibido proibir”, Gilberto Gil concorreu com “Questão de ordem” e Os Mutantes defenderam uma música chamada “Caminhante noturno”.

Na primeira eliminatória do III FIC, em 1968, a música “É proibido proibir” (VELOSO, 1968), defendida por Caetano e Os Mutantes foi recebida pela platéia que lotava o Teatro da Universidade Católica (Tuca) com tomates atirados ao palco e gritos de “Fora! Fora! Fora!” (CALADO, 1997).

A mãe da virgem diz que não
 E o anúncio da televisão
 E estava escrito no portão
 E o maestro ergueu o dedo
 E além da porta
 Há o porteiro, sim...
 E eu digo não
 E eu digo não ao não
 Eu digo: É!
 Proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir...
 Me dê um beijo meu amor
 Eles estão nos esperando
 Os automóveis ardem em chamas
 Derrubar as prateleiras
 As estantes, as estátuas
 As vidraças, louças
 Livros, sim...
 (falado)
 Cai no areal na hora adversa que Deus concede aos seus
 para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos
 que são Deus.
 Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus
 me guardei
 É o que me sonhei, que eterno dura e esse que regressarei.
 E eu digo sim
 E eu digo não ao não
 E eu digo: É!
 Proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir...
 Me dê um beijo meu amor
 Eles estão nos esperando
 Os automóveis ardem em chamas
 Derrubar as prateleiras
 As estátuas, as estantes
 As vidraças, louças
 Livros, sim...
 E eu digo sim
 E eu digo não ao não
 E eu digo: É!
 Proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir...

Quando foi anunciada sua classificação vaias soaram forte, seguidas de gritos de “Bicha! Bicha! Bicha!” e uma nova remessa de tomates podres foi atirada no palco por uma platéia agressiva. Nessa mesma, “Caminhante noturna”, com os Mutantes, foi classificada (CALADO, 1997).

Na segunda eliminatória do festival, em São Paulo, Gilberto Gil e os Beat Boys [...] “enfrentaram um grau de violência equivalente à dirigida contra Caetano e os Mutantes” (CALADO, 1997, p. 219) e a música “Questão de ordem”, uma canção antiga cujo tema abordava a militância política sem proselitismo e que fora adaptada aos novos tempos da Tropicália, recebendo interpretação irreverente e inspirada em Jimi Hendrix, foi desclassificada.

Em fase posterior do III FIC, em São Paulo, a reação do público com a apresentação de “Caminhante noturno”, pelos Mutantes, denotava que o ambiente no Tuca, naquela noite de 15 de setembro de 1968, era ainda mais hostil que nas fases eliminatórias: “[...] em meio a uma vaia ensurdecidora, os abusados Arnaldo e Serginho surgiram com becas de festa de formatura; já Rita (Lee) entrou em cena com um inacreditável vestido de noiva” (CALADO, 1997, p. 219).

O primeiro tumulto daquela noite se deu com a apresentação da canção “Caminhando” (Pra não dizer que não falei das flores), interpretada por Geraldo Vandré, o grande favorito do público universitário:

[...] Assim que Vandré começou a cantar, surgiu, no meio do público, um vistoso cartaz. Sobre um fundo azul, trazia a imagem de uma caveira de boi ligada ao corpo de um violão, decorado com uma faixa verde-amarela. Na outra face do cartaz, vinha um contundente slogan: ‘Folclore é reação’. Era o que faltava para o confronto direto entre fãs dos Tropicalistas e torcedores de Vandré, que rendeu alguns socos e pontapés, até ser controlado pelos policiais (CALADO, 1997, p. 221).

A apresentação da música “É proibido proibir” foi marcada pela reação violenta de uma platéia vaiando e gritando palavras de ódio. A introdução da música ainda não havia terminado e os primeiros ovos, tomates e bolas de papel começaram a cair sobre o palco.

Caetano Veloso e os Mutantes souberam retribuir à altura toda a provocação da platéia:

[...] Para provocar mais ainda, como já fizera na noite da eliminatória, Caetano entrou rebolando. Inventou uma dança agressivamente erótica, com movimentos pélvicos para frente e para trás, que lembravam uma relação sexual. A resposta dos desafetos também veio quase em forma de coreografia: num movimento coordenado, grande parte da platéia virou as costas para o palco, sem parar de vaiar e gritar. Os Mutantes não pensaram duas vezes, para retribuir o gentil tratamento que estavam recebendo: sem parar de tocar, também deram as costas para a platéia (CALADO, 1997, p. 221).

Caetano Veloso protestou sob forma de um longo e ferino discurso e a gritaria na platéia era tamanha, a ponto de ninguém conseguir entender o que ele estava dizendo. Mesmo assim, indignado, Caetano continuou o seu discurso, num clima em que “quando já não havia mais ovos e tomates, pedaços das caixas de madeira que os continham também foram atirados no palco” (CALADO, 1997, p. 222).

Continuando a discursar, Caetano Veloso dirigiu a sua ira aos jurados do III FIC: “[...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. (...) Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez” (CALADO, 1997, p. 222).

Quando foi anunciada a classificação de “É proibido proibir” para a fase final do III FIC, no Rio de Janeiro, Caetano – que havia decidido abandonar o festival – já não estava mais no Tuca:

[...] Os jurados Sérgio Cabral, Chico de Assis, Paulo Cotrim, Maurice Copovilla, Boni e José Otávio Castro Neves, classificaram seis músicas para as duas eliminatórias do Rio: “Caminhando” (Geraldo Vandré), “Oxalá” (Théo de Barros), “América, América” (César Roldão Vieira), “Dança das Rosas” (Chico Maranhão), “Canção do Amor Armado” (Sérgio Ricardo) e, surpreendentemente, “É Proibido Proibir”. Caetano iria? Ainda nos bastidores, havia declarado que nunca mais participaria de um festival (MELLO, 2003, p. 280).

A platéia, mais uma vez, não perdoou: Covarde! Covarde! Covarde!
(CALADO, 1997).

Classificados em sétimo lugar pelo júri, com a decisão de Caetano em se autodesclassificar, os Mutantes foram convocados para preencherem com “Caminhante noturno” a vaga deixada por “É proibido proibir”. Na semifinal do III FIC, em 26 de setembro de 1968, no Maracanãzinho, a música foi muito bem recebida.

No final do III FIC, para surpresa do público, a grande vencedora foi “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque:

[...] A vaia era tão violenta que até o próprio Geraldo Vandré, favorito do público, mais eleito segundo colocado pelos jurados, saiu em defesa dos colegas: “Gente, por favor, um minuto só. Vocês não me ajudam desrespeitando Jobim e Chico. A vida não se resume a festivais” (CALADO, 1997, p. 227).

Os Mutantes, antes tão estigmatizados, saíram do III FIC com o gosto de vitória: “[...] Colocada em sexto lugar, na classificação geral, “Caminhante noturno” rendeu ainda o Troféu André Kostelanertz a Rogério Duprat, o melhor arranjador do evento” (CALADO, 1997, p. 227).

Quanto ao fim da Tropicália, com a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e passam a viver em exílio na Inglaterra.

2.3. A música do mundo em uma esquina...

Falar do Clube da Esquina não é uma tarefa fácil, pois existe uma dolorosa ausência ou pálida presença deste movimento²⁵ nos estudos em que se falou ou se fala de nossa música popular.

Pra começo de conversa, o que é (ou foi) esse movimento denominado Clube da Esquina? Até mesmo os muitos integrantes do Clube evitam falar

²⁵ A caracterização do Clube da Esquina como “movimento”, aqui colocada por Garcia (2000), no entanto, é contraditória; Naves (2004, p. 44), por exemplo, refere que o Clube da Esquina “[...] não foi propriamente um lugar, tampouco um movimento artístico; teria sido mais exatamente uma ‘comunidade’ de jovens que se reuniam por afinidades (como o culto à música, à poesia e ao cinema), em esquinas (...), bares e outros recantos de Belo Horizonte”.

sobre isso. Na opinião de Garcia (2000, p. 13), a expressão Clube da Esquina, por parte de seus integrantes,

[...] remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrando de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

Garcia (2000) considera que um clube é um espaço de encontro entre pares, mediados por regras comuns, numa condição de igualdade, significando, pois, que o número de integrantes do mesmo é sempre limitado. O rigor e a qualidade das regras caracterizam o clube como “aberto” ou “fechado”: “[...] 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 (GARCIA, 2000, p. 13)”.

Quanto à esquina, a mesma nos remete imediatamente à idéia de uma paisagem urbana com o seu espaço público - ruas, avenidas, praças, parques - , ou privado, lugares de brincadeiras na infância, pontos de encontros da juventude, local de passagem de carros e pedestres:

[...] A esquina pontua 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 se faz possível à subversão de certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a articulação 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’ [...] (GARCIA, 2000, p. 13).

O Clube da Esquina era uma confraria de amigos que se reuniam num pequeno boteco situado na esquina da Rua Divinópolis com a Rua Paraisópolis, num bucólico bairro de Belo Horizonte chamado Santa Teresa. Fazia parte dessa confraria, interessada em música, cinema e poesia, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, os irmãos Lô e Márcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo

Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes, Nelson Ângelo e Novelli, entre outros.

Nesses encontros, regados a muita cerveja, Milton Nascimento e seus companheiros “[...] atualizavam a preocupação bossa-novista de fundir ritmos regionais com o jazz de orientação mais sofisticada, buscando a criação de harmonias ricas e o desenvolvimento de práticas (musicais) experimentais” (NAVES, 2004, p. 44).

É nesse ponto – fusão de ritmos regionais brasileiros com ritmos internacionais tais como o jazz, as canções latino-americanas e o rock progressivo europeu –, que o Clube da Esquina vai diferenciar das propostas musicais já existentes. Esse transitar entre o regional e o internacional permitia ao Clube da Esquina, nessa abertura universalista,

“[...] compor músicas harmonicamente complexas como *Beijo partido*, de Toninho Horta (acordes elaborados em encadeamentos complexos), relativamente simples como *Trem azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (acordes elaborados em encadeamentos simples) ou bastante simples, como *San Vicente*, de Milton e Brant (acordes e encadeamentos simples) (GARCIA, 2000, p. 153).

A forma como o Clube da Esquina incorporou tais influências se distanciou dos Tropicalistas: no arranjo feito para a leitura “esquinista” de *“Norwegian wood”*, (letra de Lennon e McCartney), por exemplo, ouve-se um toque de sanfona tipicamente brasileira no meio de todo aquele rock.

No sentido de uma linha evolutiva da MPB, Geni Marcondes (apud Garcia, 2000) - compositora e diretora musical muito influente na década de 60 -, considera que Milton Nascimento (e os integrantes do Clube da Esquina) buscou reconciliar aspectos da bossa nova – de balanço e rica harmonia -, com as características da música rural, julgada pelos bossa-novistas como pobre e obsoleta. Nessa perspectiva, Garcia (2000) considera que com relação aos espaços geográficos afeitos ao universo da cultura popular, certamente o Clube foi bastante eclético, cobrindo desde a fazenda, a estrada de terra, a cidade de interior, o estádio de futebol, e a própria rua e outros lugares da cidade, como já vimos anteriormente.

Em sua evolução, o Clube da Esquina vivenciou momentos distintos, a saber:

Um primeiro momento que vai de 1967 a 1969, caracterizado pela difusão dos trabalhos de vários autores do Clube centrada na pessoa de Milton Nascimento, tanto em seus discos quanto em sua participação no Festival da TV Record, em 1967, no qual interpretou a música “Morro Velho”²⁶.

Nessa fase a diversidade musical do grupo era menor e a ênfase das letras se dava na fusão dos ritmos regionais com a bossa-nova e o jazz.

A seguir, no período que compreende os anos 1970 – 1973, as composições do Clube de Esquina passam a incorporar elementos do rock progressista de influência européia, principalmente dos Beatles, das tradições musicais andinas e do cancionero popular mineiro.

No ano de 1972 o movimento lança o disco “Clube da Esquina”, considerado um marco da música popular brasileira visto que inaugurou e consolidou ao mesmo tempo uma tendência musical, genuinamente mineira, de renovação estética e melancólica, fundindo num trabalho tecnicamente perfeito ritmos tradicionais com o rock progressivo:

[...] Com a direção musical de Lindolfo Gaya, e orquestrações de Almir Deodato e Wagner Tiso, o LP Clube da Esquina abre um novo caminho na música popular, revelando em suas canções um regionalismo de conotação universal, emocionando a todos que o ouvem, sentindo pulsar fortemente o espírito da tradição mineira tão bem revelada. Se a Tropicália trouxe para o Brasil o nosso sentimento nativista com as cores e a irreverência da Bahia, o Clube da Esquina consolidou um modelo de renovação musical, com um grupo de notáveis poetas/compositores, demonstrando com competência a multiplicidade de nossas tradições artísticas realizando a trilha sonora de nossa nacionalidade, só que desta vez com um pouco de tutu, feijão com couve, torresmo e frango com quiabo, em vez do acarajé e vatapá, uai! (LISBOA JUNIOR, SI, p.1).

²⁶ Zuza Homem de Mello (2003) recorda que na noite do dia 21 de outubro de 1967 – desfechos do Festival da TV Record -, a TV Globo também transmitiu a segunda eliminatória do II Festival Internacional da Canção (FIC), numa briga pela audiência. Enquanto o II FIC apresenta ao público artistas em ascensão, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues e Geraldo Vandré, no Festival da Record só tinham uma grande revelação: Milton Nascimento.

Dentre os destaques do antológico álbum “Clube da Esquina (1972), podemos destacar, pela sua poética saudosista que nos faz lembrar coisas do interior de Minas Gerais, a música “Paisagem da janela” de autoria de Lô Borges e Fernando Brant, eternizada pela suavidade da voz de Milton Nascimento”:

Da janela lateral do quarto de dormir
 Vejo uma igreja, um sinal de glória
 Vejo um muro branco e um vôo pássaro
 Vejo uma grade, um velho sinal
 Mensageiro natural de coisas naturais
 Quando eu falava dessas cores mórbidas
 Quando eu falava desses homens sórdidos
 Quando eu falava desse temporal
 Você não escutou
 Você não quer acreditar
 Mas isso é tão normal

Você não quer acreditar
 E eu apenas era
 Cavaleiro marginal lavado em ribeirão
 Cavaleiro negro que viveu mistérios
 Cavaleiro e senhor de casa e árvores
 Sem querer descanso nem dominical
 Cavaleiro marginal banhado em ribeirão
 Conheci as torres e os cemitérios
 Conheci os homens e os seus velórios
 Quando olhava da janela lateral
 Do quarto de dormir
 Você não quer acreditar
 Mas isso tão normal
 Você não quer acreditar
 Mas isso tão normal
 Um cavaleiro marginal
 Banhado em ribeirão
 Você não quer acreditar

Outras canções do referido álbum, por já fazerem parte de nossos clássicos contemporâneos, também merecem menção: “O trem azul”, “Cravo e canela”, “Nada será como antes”, “Tudo o que você podia ser”, “San Vicente”, “Cais”, “Nuvem cigana” e “Um girassol da cor de seu cabelo” (NASCIMENTO, 1972).

No período que vai de 1974 a 1979, considerado menos extremado e de consolidação de tudo o que os integrantes do Clube da Esquina haviam incorporado em suas criações musicais é que se deu a maior difusão no

mercado fonográfico nacional pelo aumento da venda de discos de Milton Nascimento e ativação (ou re-ativação) das carreiras solo de alguns de seus integrantes, em especial, Beto Guedes e Lô Borges (GARCIA, 2000).

Esse período é considerado pela crítica como de grande coerência e consistência artística do grupo e teve como tradução o álbum duplo Clube da Esquina 2 (1978). Paradoxalmente esse período, por conflitos tanto de ordens artísticas quanto metodológicas, marca o início da dispersão dos integrantes do Clube da Esquina; a partir daí muitos passaram a desenvolver carreiras independentes, atuando com menos frequência nos discos dos companheiros (GARCIA, 2000).

Milton foi e continua sendo a grande referência do Clube da Esquina. Mas a sua influência vai além; Caetano Veloso (2008, p. 508) considera que “[...] A MPB pós-bossa nova tinha chegado como presteza e intensidade ao mundo exterior na pessoa de Milton Nascimento”.

É sobre Milton Nascimento e sua biografia musical que passaremos a falar.

CAPÍTULO TRÊS

MILTON, MINAS & GERAES: BIOGRAFIA MUSICAL

3.1. Um rostinho negro... Uma criança muito amada

Milton Nascimento (ou Bituca, se o leitor preferir) é reconhecido nacionalmente como um ícone da mineiridade. Mas, engana-se quem pensa que ele nasceu e foi criado no bucólico Bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte. Milton nasceu no Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1942.

Mas quem era essa criança? Poderia ser, como nos diz Del Priore (2007), uma criança como muitas outras crianças brasileiras, como aquelas que estão em toda parte, com destinos variados e variados rostos: rostinhos mulatos, brancos, negros e mestiços. Algumas amadas ou outras simplesmente usadas.

Na cidade do Rio de Janeiro, no início da década de 40, morava no Bairro da Tijuca os Carvalho e Silva. Seu Edgar - um bancário -, Dona Augusta - cuidava da casa e dava conta de tocar lá mesmo uma espécie de restaurante que servia almoço para uma clientela formada basicamente por caixeiros-viajantes -, e suas duas filhas, Dulce - que passava todo o dia fora, pois estudava em regime de semi-internato -, e Lilia - que já havia terminado o curso normal e que dividia o seu tempo entre os afazeres domésticos e religiosos. Agregada a essa família, Maria do Carmo Nascimento - moça negra, vinda do interior de Minas Gerais -, que trabalhava naquela casa como cozinheira.

Nessa família duas mulheres, de diferentes classes sociais, em suas trajetórias de trabalho: Dona Augusta e Maria do Carmo.

Dona Augusta, em sua condição de mulher pertencente à classe média, realizava a sua atividade laboral sob a camuflagem do espaço privado - servia refeições para caixeiros-viajantes em sua própria residência. Essa foi a sua alternativa de trabalhar, num contexto onde o trabalho feminino fora do lar era motivo de constrangimento.

A este respeito, D’Incao (2008) observa que foi a partir do século XIX, época marcada pelo início da urbanização brasileira, que a mulher ressignifica, pela primeira vez em nosso contexto histórico, o seu lugar nas relações da chamada família burguesa, fortemente valorizada pelos sentimentos de intimidade e maternidade. Dessa forma, a mulher passa a fazer parte de um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, tendo como função o cuidar dos “filhos educados e (ser) esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigadas de qualquer trabalho produtivo, representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível” (D’INCAO, 2008, p. 223).

Em relação à inserção das mulheres de classes menos favorecidas no trabalho, como foi o caso de Maria do Carmo, moça negra e interiorana, temos de considerar que historicamente as mesmas sempre foram pressionadas a obter remuneração “[...] As empregadas domesticas (...) existem desde o fim da escravatura. No campo, as mulheres sempre estiveram presentes na lavoura, basta ver qualquer ilustração de colheitas de café ou cana de açúcar para constatá-lo...” (SOUZA, 1997, p. 182).

Buscando analisar a condição feminina, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no que diz respeito às atividades laborais, Leite (1984) registrou, a partir de uma seleção da documentação naquele século, extraída de livros escritos ou traduzidos para o português, que as escravas, além dos serviços domésticos ou trabalho na roça, também eram utilizadas como aguadeiras, amas-de-leite, lavadeiras, rendeiras ou vendedoras. Esta autora constatou, também, a partir de registros de Gendrin, datados de 1817, que as mulheres (brancas) do Brasil, além de preguiçosas, eram muito mais cruéis que os homens, na tarefa de “educar” os seus negros e negras.

Mas, voltando ao cotidiano da família Carvalho e Silva, tudo estava indo muito bem, até que Maria do Carmo – a cozinheira -, engravidou sem ter casado. Por essa ocasião ela foi morar com o seu companheiro, mas continuou trabalhando na casa dos Carvalho e Silva. Com o nascimento de um menino, que recebeu o nome de Milton, o casal Carvalho e Silva tornou-se os padrinhos do mesmo. No entanto, antes que a criança completasse um ano, Maria do Carmo ficou bastante debilitada e com muita tosse: estava com tuberculose. Nessa época, seu companheiro foi embora, deixando no desamparo ela e o

seu filho. Com isso Dona Augusta acolheu novamente a Maria do Carmo e o seu filho em sua casa, como se os dois fossem membros da família.

Lília, a filha mais nova do casal, passou a dedicar a maior parte de seu tempo a Milton – pois a mãe do menino já estava numa fase avançada da doença. Dessa forma, a jovem assumiu toda a responsabilidade de cuidar do menino, a que, carinhosamente, passou a chamar de Bituca.

Milton desde pequeno já dava sinais de aproximação com a música. Bastava Lília se assentar ao piano para treinar as peças aprendidas no tempo de escola com o seu professor Heitor Villa-Lobos²⁷, que o menino ia engatinhando em sua direção, erguendo-se no banco e sacudindo o seu corpo, tentando acompanhar o suave ritmo daquela música. Então, Lília o colocava no colo, para que ele pudesse se esbaldar nas teclas do piano. No início, era pura diversão, mas, logo o menino foi se organizando e foi repetindo em notas soltas a melodia que escutava durante horas e horas. Dessas pequenas miudezas, sempre carregadas de muito afeto, a relação entre Lília e Bituca, fortaleceu-se, tornando um laço que jamais viria a ser desfeito.

...

Esse laço de afeto que nasceu entre Bituca e Lília, uma vez fortalecido, seria estendido a todas as mulheres. Tempos depois, com a ajuda de Fernando Brant, Milton fez um hino de valorização à mulher. Em “Idolatrada” (NASCIMENTO; BRANT, 1975), a mulher tem muitas qualidades que Bituca aprendeu a reconhecer em Lília: ela é corajosa, cuidadora da casa e da família, amiga e verdadeira:

²⁷ A partir de 1932, Villa-Lobos assume a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) do então Distrito Federal: “A SEMA tinha como atribuição planejar, orientar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias, no ensino secundário e nos demais departamentos da municipalidade” (PARADA, 2009, p. 177).

IDOLATRADA

Grande é grande a tua coragem, o teu amor

Tu és o fogo, o vento, chuva da manhã

Vá, não acendas a fera doida que existe em

mim

Tu és mulher, cuidas da casa e da família

Mas não és da ribeira

Amaldiçoas a minha vida, tu não vês

Que meu destino é de cigano e sonhador

A minha boca cheia de medo silêncio e pó

Por aí segue caminho, segue sozinha

Suja e verdadeira

Idolatrada amiga destino mulher

Amigos tive, amigos tenho e terei

Eu sou em casa, eu sou no mundo o que eu sou

Tu não vês que nossa vida é nosso filho

Da cor brasileira

...

Lília seguia a vida ajudando a mãe em suas tarefas domésticas e cuidando de Bituca, uma vez que a mãe do menino estava cada vez mais doente. Na década de 40 os remédios disponíveis para o tratamento da tuberculose ainda eram muito limitados e a chance de morte desses doentes era muito grande.

Quando sobrava algum tempo, Lília ia à igreja. Numa dessas visitas, conheceu nas escadarias da igreja aquele que viria a ser o seu futuro marido. Josino Campos – o Zino -, um funcionário de uma indústria multinacional e que

logo conquistou o coração de Lília e o afeto de sua família. A afeição de Zino por Bituca já de início era muito grande.

Tendo concluído o curso de contabilidade na Academia de Comércio do Rio de Janeiro, Zino deixou o seu cargo na multinacional General Electric, pois havia sido recrutado para trabalhar nas bases militares de litoral baiano, uma vez que, embora a Segunda Guerra Mundial tenha se iniciado desde 1939, só por aquela ocasião (1943) a participação do Brasil nessa guerra foi efetivado, o que se deu com a formação da Força Naval do Nordeste e a instalação de unidades da Força Aérea Brasileira na naquela região, sob o patrocínio e comando dos Estados Unidos. Zino participou da eletrificação e da manutenção da Base Naval de Baker, em Salvador, e da Base Aeronaval de Aratú, que forneciam apoio logístico aos *destroyers* norte-americanos.

Com muita saudade, Zino passou quatro meses longe da família e da namorada, mas tudo isso teve suas compensações: fez amigos e divertiu-se com eles, aprendeu técnicas novas em eletrônica e mais que tudo, descobriu que precisava de Lília para o resto de sua vida. Então decidiu pedir a sua mão em casamento, quando regressasse. Retornado da Bahia, Zino foi primeiro para a cidade mineira de Três Pontas, onde havia deixado os seus amigos e, principalmente a sua família; queria participar os amigos de seus planos afetivos e precisava, também – como ordenava os bons costumes da época -, pedir a seus pais a permissão para o casamento com Lília.

Entretanto, chegando lá em Três Pontas, foi “intimado” pelos amigos a fundar uma escola de comércio, que era um curso profissionalizante com o valor do atual ensino médio. Zino ficou bastante empolgado com tal empreitada na área da educação, mas, logo percebeu que tal investimento poderia implicar no adiamento de seus sonhos afetivos. Tomou a iniciativa, então, de escrever duas cartas com destino à cidade do Rio de Janeiro: uma para a sua namorada, reafirmando suas intenções matrimoniais, e a outra endereçada aos pais dela, na qual pedia consentimento para casar. Obteve duas repostas satisfatórias e logo a família Carvalho e Silva se dispôs a conhecer a família do pretendente e a cidade interiorana de Minas Gerais, na qual a sua filha passaria a viver.

A empatia entre a família de Lília e a família de Zino foi imediata e a data do casamento logo foi marcada. Voltando para o Rio de Janeiro a família Carvalho e Silva começou a intensificar os preparativos para o casamento. Lília passou a ocupar-se com o enxoval, a marcar a data da cerimônia na igreja, a pensar no vestido, no bolo e nos convites que logo deveriam ser enviados aos amigos de ambas as famílias. Enquanto isso, lá me Três Pontas, Zino investia em sua vida profissional e já pensava em organizar a futura casa.

Pouco antes do casamento de Lília, que se deu no dia 24 de maio de 1945, Bituca tornou-se órfão de mãe. O futuro da criança, com a morte da mãe e a ausência do pai, ficou muito delicado: Dona Augusta decidiu o destino da criança e a levou para a sua avó materna, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Tal decisão deixou a Lília muito abalada, visto que tinha laços de afeto intensos com o Bituca. Inconformada com o rumo das coisas, Lília desejava assumir a tutela do menino -, no entanto, em sua condição de noiva, sentia-se impotente, pois, tal decisão não só dependia dela, mas também do aval de seu futuro marido.

Realizado o casamento de Lília e Zino – a partir de agora família Silva Campos -, na Igreja dos Capuchinos e com a presença de todos os familiares e amigos, de ambas as famílias, Lília deu adeus à sua cidade natal e foi começar nova vida na cidade de Três Pontas. Ela gostou da cidade, da nova casa e até mesmo a decorou a seu modo. No entanto ainda não estava plenamente feliz: entristecia-se, a cada dia, pela falta do Bituca. Considerava-se a sua segunda mãe e sentia seu coração apertado. Não tendo alternativa, contou a sua angústia ao marido que, sem objeção, concordou em assumir a criança.

Na operação do resgate de Bituca, Lília e Zino seguiram para o Rio de Janeiro. A chegada inesperada do casal deixou os Carvalho e Silva assustados, no entanto, logo os reais motivos daquela visita foram apresentados. O pai de Lília imediatamente providenciou um automóvel e Lília e Zino partiram para Juiz de Fora, em direção ao encontro do menino. Na casa de sua avó, Bituca nunca mais havia tido notícias da família Carvalho e Silva e enfrentava problemas de adaptação àquela nova vida. O menino fazia preces na esperança de reaver o amor e o carinho de Lília e passava a maioria de seu tempo sentado no meio fio da calçada, numa espera interminável. Suas preces

foram ouvidas: um carro se aproximou da rua onde estava o menino e, de cara, Bituca reconheceu o motorista e passageira. Lília saiu do carro e o abraçou fortemente. De maneira sensível e sensata, a avó entendeu que estar junto de Lília era o que podia haver de melhor para o seu neto. Levando Bituca, o casal retornou para o Rio de Janeiro ainda no mesmo dia.

3.2. Viajando no trenzinho caipira em direção à minas

Do Rio de Janeiro para Três Pontas a viagem foi de trem. Zino, perdido na leitura de um romance. Lília contagiada com a alegria de Bituca; para ela, era como se o menino estivesse brincando de viajar num “Trenzinho Caipira”²⁸:

Lá vai o trem com o menino
Lá vai a vida a rodar
Lá vai ciranda e destino
Cidade e noite a girar
Lá vai o trem sem destino
Pro dia novo encontrar
Correndo vai pela terra
Vai pela serra
Vai pelo mar

Bituca encantado com tudo: o menino estava sendo apresentado a Minas Gerais pelos trilhos da estrada de ferro. O encanto que tinha pelos bondes do Rio de Janeiro automaticamente foi transferido para os trens.

...

Muitos anos depois, juntamente com o Fernando Brant, Milton Nascimento estaria resgatando de sua memória recordações dessa viagem, numa de suas músicas, ao falar de outra estrada de ferro; citada por eles como uma estrada

²⁸ Trata-se de uma referência à obra *Trenzinho Caipira* de autoria do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos, de quem Lília foi aluna quando estudou em uma escola pública do Rio de Janeiro. A propósito, Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) é festejado como o maior compositor brasileiro e de grande renome internacional. A originalidade de suas composições consiste na integração de técnicas européias contemporâneas com elementos da música nacional. Villa-Lobos influenciou todas as gerações posteriores de músicos brasileiros (SADIE, 2002).

“natural” que ligava Minas ao mar²⁹. Tratava-se da música “Ponta de Areia” (NASCIMENTO; BRANT, 1975):

Ponta de Areia

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

...

Naquela viagem de trem, na qual foi pela primeira vez para Três Pontas, Bituca também se encantou pelas montanhas e cafezais. Somou-se a isso, no decorrer dos anos em que viveu naquela cidade, o encanto pelas lendas contadas pelos seus avós paternos, o amor de sua mãe, as invenções de seu pai, a religiosidade mineira, a comida trivial (ovo estrelado, folhas de tomates fritas à milanesa, a broa de milho), as sessões dominicais de cinema, as brincadeiras com as outras crianças e com o seu maior brinquedo – a música.

²⁹ Tratava-se, segundo informação obtida em um guia virtual (HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS, 2008) da [Estrada de Ferro Bahia-Minas](#), uma importante ferrovia que se estendia desde [Ponta de Areia](#), distrito de [Caravelas](#), bem próximo a Alcobaça (no extremo sul da Bahia), até o Oeste de Minas Gerais. A estrada começou a ser construída em 1881 e seu objetivo inicial era facilitar o transporte de madeiras, mais tarde ampliando-se para o transporte de produtos agrícola tais como café. Esta estrada foi desativada na década de 60.

Tudo isso foi parte da travessia de Milton em direção à mineiridade – sentimento ou noção da particularidade do jeito mineiro de ser.

...

Jeito de ser mineiro, uma coisa que brota da terra... “O Cio da Terra” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1976):

O CIO DA TERRA

Debulhar o trigo

Recolher cada bago do trigo

Forjar no trigo o milagre do pão e se fartar de
pão

Decepar a cana

Recolher a garapa da cana

Roubar da cana a doçura do mel, se lambuzar
de mel

Afagar a terra

Conhecer os desejos da terra

Cio da terra, propícia estação De fecundar o
chão.

...

Em suas lembranças Bituca se recorda de sua primeira moradia em Três Pontas: era uma casa na Rua Sete de Setembro e que se situava abaixo do nível da rua em um terreno inclinado e com um bom quintal, no qual o acesso se dava através de uma escada. Embora a família tenha morado muito pouco tempo naquela casa, a mesma, com a sua escada e o quintal, ficou registrada

para sempre na lembrança de Milton Nascimento. Naquele quintal tudo – gravetos, pedrinhas, latinhas -, virava trilhos e vagões na imaginação do menino. Pouco tempo depois a família mudou para um sobrado ao lado da Igreja Matriz de Nossa Senhora D’Ajuda; nesse endereço também não ficaram por muito tempo.

Logo em seguida eles mudaram para outra casa que ficava na Rua Sete de Setembro, mais próxima da Praça Teodócio Bandeira ou Praça da Fonte. Havia nas proximidades dessa casa um terreno que servia para as crianças soltarem pipas, jogar futebol e de vez em quando se instalava ali um circo para alegria da meninada.

Circo que chegara de longe, imprevisível, como um maribondo. Muitos homens-maribondos num trabalho intenso e barulhento: cavando buracos, batendo estacas, armando o trapézio, o picadeiro e as arquibancadas; por fim estendendo a grande lona azul. Na entrada um placa cheia de luzes, anuncia: Circo Maribondo.

Carro de som na rua e a meninada em alvoroço. O palhaço em bom tom pergunta à garotada³⁰:

- Hoje tem marmelada?

E a meninada em coro: Tem sim senhor!

- Hoje tem goiabada?

Respondem as crianças: Tem sim senhor!

- E o palhaço, o que é?

Ouve-se, então, uma nova explosão de gritos da criançada:

- É ladrão de mulher!

...

Perdidos nessas lembranças de um tempo que não volta mais, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos sonham enquanto

³⁰ Esta interlocução entre o palhaço e a criançada, hoje inexistente nas grandes cidades, era a forma de propaganda mais usual, pela qual o circo recém-chegado à cidade convidava o “respeitável público” para o espetáculo.

rabiscam a letra da música “Circo Marimbondo” (NASCIMENTO; BASTOS, 1976):

CIRCO MARIMBONDO

Circo Marimbondo
 Circo Marambaia
 Eu cheguei de longe
 Não me atrapaia
 Vê se não me amola
 Larga minha saia
 Circo Marimbondo
 Circo Marambaia
 Se eu te der um tombo
 Tomara que caia
 Circo Marimbondo
 Circo Marambaia

Noutro espaço desse tempo que não volta mais, Milton – agora com o Márcio Borges –, continua falando de circo. Um outro circo, o circo humano, no qual o palhaço, corre um risco que pode ser simbólico ou real:

Às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do clown), mas o risco que se corre na cena é(...) real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser julgada? – é verdadeira e frequentemente convocada (GOUDARD, 2009, p. 25).

Em “Gran Circo” (NASCIMENTO; BORGES, 1975), Milton e Márcio Borges parecem reduzir o mundo a um picadeiro, no qual todos nós podemos ser palhaços famintos ou bailarinas loucas:

GRAN CIRCO

Vem chegando a lona suja
O grande circo humano
Com a fome do palhaço e a bailarina louca
Vamos festejar
A costela que vai se quebrar
No trapézio é bobagem
A miséria pouca
Bem no meio desse picadeiro
Vão acontecer
Morte, glória
E surpresas no final da história
Pão e circo prata e lua
Um sorriso vai se desenhar
No amargo dessa festa
Junto dessa escória
Sobe e desce a montanha o grande circo
humano
No seu lombo, no seu ombro magro
Carregando

Prata e luar
O mistério que vai se mostrar
No arame
Equilíbrio sobre o sol raiando
Sonha espera o grande circo humano
Coração partido circo humano

....

Na bucólica Três Pontas o tempo passava sem pressa. Nesse meio tempo Lília engravidou e passou o final de sua gestação na casa de seus pais, no Rio de Janeiro, pois se sentia mais segura em ter a criança ao lado da mãe. Por esse tempo além de Bituca, o casal havia também acolhido o Fernando, menino branco, que era filho de uma tia da Lília, chamada Cacilda, que havia ficado viúva e teve dificuldades em criar o seu filho, pois tinha que trabalhar. Então pairou uma nuvem escura na vida daquela família: Lília perdeu o bebê no ato do parto. Sua dor só não foi maior porque tinha Bituca e Fernando.

Fernando, aquele filho de uma das tias de Lília, logo se tornou um verdadeiro irmão para Bituca, eles se deram muito bem e tiveram uma convivência boa como qualquer criança tem com seus irmãos: alegrias, brigas e superação por um laço de amizade verdadeira. Com isso, os amigos de Milton tornaram-se amigos, também, de Fernando. No convívio do lar compartilharam tarefas e brincadeiras, uma das suas principais diversões era a de rezar a missa, pois iam à igreja todos os domingos com a sua mãe e quando voltavam para casa brincavam repetindo todo aquele ritual da liturgia religiosa. Os dois participavam de tudo o que era brincadeira, sem exceção, até do futebol – coisa que o Bituca não gostava muito. O fato era que Bituca preferia apitar o jogo ao ter que correr atrás da bola. Empinavam pipas, rodavam piões e comiam bundinhas fritas de tanajura, faziam travessuras como qualquer criança trespontana daquela época.

Bituca e Fernando eram crianças muito solicitadas a participar das responsabilidades da casa, ajudavam sua mãe nos afazeres domésticos, principalmente na cozinha, onde Milton era quem enxugava os pratos, gostava de ficar ali vendo a mãe mexendo nas panelas, nos temperos, colocar a lenha no fogão e admirar vê-la preparando as refeições.

Com pessoas estranhas à casa, no entanto, Bituca era tímido, escutava muito e falava pouco. Sempre estudioso e o primeiro de sua turma, já o seu irmão Fernando era falante, extrovertido e não ligava muito para os estudos como o seu irmão, mas os dois gostavam de cinema, aonde todos os finais de semana iam com avós paternos à sessão das seis da tarde no Cine Teatro Ideal. Durante toda a sessão, não tiravam o olho da tela e nem comiam nada, mesmo que seus avós insistissem, esperavam a sessão acabar e ficavam aguardando seus pais para buscá-los.

O cinema era a grande diversão de todos daquela cidade, só perdia para os bailes, o carnaval, o circo e as quermesses da igreja. O Cine Teatro Ideal exibia filmes nacionais, internacionais e seriados. Nesse cinema se podia pagar uma mensalidade que dava direito à freqüentá-lo por todos os dias ou, então, pagava-se o ingresso avulso. Os filmes que fizessem sucesso com os trespontanos não saiam do cinema. Foi o que ocorreu com filmes tais como “Consciências mortas”, “Aconteceu assim”, “Mercador de Ilusões” e as comédias de Mazzaropi, as chanchadas da Companhia Cinematográfica Atlântica e os filmes “sérios burgueses” da paulista Vera Cruz. Mas as pessoas gostavam mesmo é de chorar, quanto mais triste e trágico o filme, mais lotada era a sessão. Entre as crianças, aqui incluídas Milton e Fernando, os seriados, como, por exemplo, o “Fantasma Voador”³¹, faziam grande sucesso.

Milton tinha cinco anos quando ganhou o seu primeiro instrumento que foi uma gaita de uma escala só. Dessa forma, começou a explorar naquela gaita sons simples e que nada tinham para chamar a atenção. Até aí nada demais, o que poderia haver de excepcional no som de uma simples gaita,

³¹ Trata-se do seriado “The Panthon”, criado nos EUA em 1936 por Lee Falk, protagonizado por Tom Tyler e que foi exibido nos cinemas brasileiros a partir de 1943. Curiosamente o seriado foi traduzido como “O Fantasma Voador”. Como o personagem não voava logo passou a ser conhecido, aqui no Brasil, apenas como “O Fantasma”. O Fantasma foi o primeiro super-herói mascarado da história dos quadrinhos e do cinema. (NARANJO, 2006).

ainda mais, tocada por um menino de cinco anos? Foi com o seu segundo instrumento musical, uma gaita dotada de sustenidos e bemóis, que a família percebeu que “o menino tinha jeito para a coisa”. A propósito, Duarte (2006, p. 41) refere que por aquela ocasião, quando ganhou a sua gaita dotada de sustenidos e bemóis, Bituca “pôde experimentar melodias mais trabalhadas e compor suas primeiras frases musicais”.

No entanto foi com a sanfona que Bituca ganhou fama quando criança, antes mesmo dos sete anos de idade, “[...] Primeiro uma sanfona de dois baixos e depois a sanfoninha Hering de quatro baixos (...). Não tinha bemóis nem sustenidos. O mecanismo musical consistia em produzir uma nota quando a sanfona se abria e outra ao fechá-la” (DUARTE, 2006, p. 41).

Bem cedo Milton dominou tal instrumento e compensava com a sua linda voz de criança toda a falta de recursos daquele instrumento. Já naquela ocasião, criança ainda muito pequena, Milton Nascimento vocalizava os sons que achava importante, tornando o seu desempenho musical mais agradável de ouvir.

Aos sete anos de idade Bituca começou a estudar o primário (o que correspondia, do 1º ao 4º ano do ensino fundamental, antes que este ciclo fosse ampliado para nove anos) no Grupo Escolar Cônego Victor. Nessa escola, paradoxalmente, Bituca irá sentir pela primeira o preconceito racial: como poderia ser discriminado um menino negro que estudava em uma escola que levava o nome de um negro?³²

O pai do Bituca, Seu Zino, acompanhou o filho à escola, em seu primeiro dia de aula. Esperava que o seu filho fosse selecionado para a primeira turma da primeira série do primário, na qual ficavam matriculadas as crianças avaliadas pelos professores como de melhor prontidão para o processo de ensino/aprendizagem. Para a sua decepção, o filho foi conduzido para uma turma inferior. Considerando que, na prática, crianças brancas e bem nascidas estavam na primeira turma, restando para seu filho – um menino negro –, uma

³² Cônego Victor, que nomeava o único grupo escolar de Três Pontas, foi um padre negro que dedicou toda a sua vida religiosa à paróquia local. O mesmo era considerado pela população trespontana como santo; e, conta-se que após a sua morte (que ocorreu no ano de 1903) o corpo deste padre exalou perfume de rosas durante três dias. Muitos milagres foram atribuídos a ele. Duarte (2006).

das últimas salas, seu Zino, perplexo, avaliou tratar-se de uma conduta discriminatória da escola, pautada no racismo.

A irmã de Zino, Dona Alzira, uma conceituada professora local, trabalhava naquela escola. Recorrendo à irmã, Zino denunciou o ocorrido e pediu a mediação da mesma para tentar consertar a situação. Sob pressão daquela educadora – ameaçou até mesmo sair do quadro docente da escola e fazer um protesto anti-racista em praça pública -, a direção da escola reconsiderou o pedido do pai e reconduziu Bituca para a primeira classe. Passados os meses, Bituca já havia conquistado o respeito de todos, professores e colegas. Era um excelente aluno, bem comportado e, além disso, com o seu talento musical, tocando sanfona e gaita, tornava as comemorações festivas da escola mais interessantes.

Bituca tinha adoração pela igreja. A sua família tinha um lugar privilegiado na parte superior da única igreja local, onde acompanhava as celebrações nas missas dominicais. Desse lugar privilegiado se podia observar os vitrais, os santos e o coral. Bituca se encantava com aquele ambiente nostálgico religioso trespontano. Mais do que as missas, o menino se encantava mesmo pelas procissões: suas favoritas era a Procissão do Encontro e a Procissão do Enterro³³.

A família Silva Campos tinha um lugar privilegiado na igreja local, isso, no entanto, não serviu para poupar Bituca do preconceito racial.

Terminado o quarto ano primário, como sempre acontecia em suas férias, Bituca, em companhia da mãe e do seu irmão Fernando, foi para a casa da avó materna, no Rio de Janeiro. O trajeto Três Pontas – Rio de Janeiro, para a alegria dos meninos -, era feito de trem. O sobe-e-desce montanhas, as entradas e saídas nos túneis eram só o começo daquela viagem encantada, que tinha destino certo de chegada à casa dos avós na então capital federal.

³³ Ambas as procissões aconteciam na Semana Santa. Na primeira, a Procissão do Encontro, que ocorria na Quarta-feira Santa, os fiéis saíam de dois pontos diferentes da cidade, de um ponto, os homens levavam a imagem de Cristo, e, de outro, as mulheres levavam a imagem de Nossa Senhora. O ápice dessa festa religiosa era o encontro de mãe e filho, em um lugar aberto. A segunda, a Procissão do Enterro, acontecia na Sexta-feira da Paixão, onde os fiéis paravam em determinados oratórios feitos em casas de famílias bem nascidas da cidade de Três Pontas. Numa dessas paradas celebrava-se o Canto da Verônica, no qual a sua mãe – a Dona Lília -, cantava e beijava a face de Jesus Cristo morto e todos cantavam as três Marias (DUARTE, 2006).

Nas férias no Rio de Janeiro, os dias voavam, pois as crianças estavam sempre muito atarefadas, em companhia de sua mãe, se divertindo: na praia, na Floresta da Tijuca, na Ilha do Governador ou indo de bonde para o Alto da Boa Vista. Os meninos estavam sempre cercados pelos primos e outras crianças com as quais faziam amizade.

Nos próximos dois anos de sua vida, Bituca morou na casa da avó materna, no Rio de Janeiro, para fazer o ginásio (correspondia da 5ª à 8ª série do ensino fundamental, antes de sua ampliação para nove anos) no Colégio Tijuca Uruguay. A avó, Dona Augusta, havia convencido os pais do menino de que estudar no Rio de Janeiro seria mais vantajoso para o seu futuro. Mas uma vez, o preconceito se fez presente na vida do menino e a discriminação se deu, principalmente, pelos meninos negros, pois Bituca era um menino negro, numa família de brancos:

[...] “Pior que o preconceito de brancos, que era uma coisa que eu relevava (...) era o preconceito de negro contra negro, principalmente comigo, porque eu era criado por uma família de brancos”, desabafou certa vez. Nas festas patrióticas, quando os alunos do ginásio desfilavam pelas ruas da Praça da Igreja Matriz, Bituca começava a sofrer por antecipação, pois sabia que quando passasse por algum grupo de negros ouviria desaforos, do tipo “ô macaco!”. Foi bastante doloroso, um dos motivos pelos quais demorou a ter amigos negros. (DUARTE, 2006, p. 54).

O primeiro amigo negro de Bituca foi Sebastião Gonçalves Santos, o Dida, um de seus melhores amigos até hoje. Bituca conheceu Dida nas brincadeiras de rua, no futebol, jogando bolinhas de gude ou piões.

Como já falamos anteriormente, Lilia foi aluna de Heitor Villa-Lobos e depois de casada, morando em Três Pontas, continuou tendo um grande apreço pelo seu piano. Nas missas de domingo o som de seu instrumento elevava-se aos céus. Vez ou outra, também tocava nas quermesses. E Bituca ia junto, a mãe no piano e ele na gaita e na sanfona. E cantando, também.

O envolvimento do menino com a música tornava-se cada vez mais intenso: Bituca ensaiava, ora sozinho, ora acompanhado de sua mãe. Às vezes, o menino ensaiava por horas na varanda de sua casa. Noutra casa, na

mesma rua em que a família de Bituca morava, outro menino também vivia encantado pela música. Seu nome – Wagner:

[...] Filho de uma conceituada professora de piano e acordeão chamada Walda Tiso, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. Quando ele próprio não estava escutando, ouvia os alunos de sua mãe (DUARTE, 2006, p. 41).

A genialidade musical de Bituca começa na sua mais tenra infância; desde pequeno já inventava e musicava suas próprias histórias. E, ao que parece, suas performances musicais agradavam bastante, principalmente às outras crianças da cidade.

...

A participação de crianças na obra de Milton e o seu afeto pelas mesmas é algo muito presente em sua vida e obra. Milton tem um filho biológico, o Pablo, nascido em 1972 e fruto de seu relacionamento com Káritas.

Ao que parece, Káritas teve uma grande importância na vida de Milton. Foi através de Manoel Carlos (o novelista) e Elis Regina, enquanto assistiam a um show de Ray Charles numa casa noturna de São Paulo, que Milton conheceu Káritas.

A letra da música “Primeiro de Maio” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1972), ao falar de uma mulher cujo corpo é comparado a uma oficina onde ela – tecelã -, fia nas malhas do seu ventre um novo ser do amanhã, até parece ter sido feita sob a inspiração de Káritas grávida:

PRIMEIRO DE MAIO

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas
Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é o seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu
Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã

Milton diz lamentar que, ameaçado pela ditadura militar, foi obrigado a se afastar de seu filho Pablo, no intuito de garantir a segurança do menino, perdendo o contato com o

mesmo, Milton escreveu uma letra especialmente dedicada ao filho³⁴.

Entretanto, Milton Nascimento afirma não ter apenas um, mais muitos filhos: "As pessoas falam: 'Ah, seu filho...'. Em vez de um filho, tenho milhares que vou semeando por aí. Sempre que alguma coisa me toca, quero trazer para perto. É assim na música, na vida, no palco" (VIANNA, 2006).

...

Mas falávamos de Milton ainda criança e já musicando histórias improvisadas e apresentadas às outras crianças no formato de Repente³⁵, estilo musical próprio do Nordeste brasileiro e incomum no sul de Minas. Supomos que esse gosto pelo repente, Bituca adquiriu do seu pai - Senhor Josino -, o Zino, que quando solteiro trabalhou, como encarregado de manutenção elétrica em bases americanas instaladas no nordeste brasileiro.

Uma dessas histórias cantadas por Bituca, "Porcolitro", acabou ficando muito conhecida pela meninada trespontana. Era a história de um litro de leite que virou porco e que saiu pelo mundo protagonizando muitas aventuras:

A idéia (de escrever a história) surgiu na casa da avó Pichú, ou melhor, na cozinha dela. Toda vez que ia lá, Bituca gostava de ver o movimento das brasas no fogão a lenha, das panelas, da vida quente da cozinha. Vários litros e latas de leite ficavam em cima do fogão. Ele ficava sentando num banquinho ao lado, observando os litros e imaginando como seria uma conversa entre eles. Ia para casa com isso na cabeça, até resolver transformar essa conversa em história.

³⁴ Trata-se da música que leva o mesmo nome de seu filho, "Pablo", escrita em parceria com Ronaldo Bastos, muito provavelmente no ano de 1972, ano de nascimento do menino. Essa música faz parte do repertório do disco "Milagres dos Peixes", gravado ao vivo e lançado pela EMI/Odeon, no ano de 1973.

³⁵ Repente é definido por Câmara Cascudo (p. 584, 2001) como "desafio entre cantadores sertanejos. Durante o pega mais vivaz, repente é a resposta inesperada e feliz, aturdindo a improvisação do adversário (...) O repente se torna mais interessante quando traduz um protesto". Para Andrade (p. 437, 1989) um repente são "versos de improvisação, 'repentes cantados ao som de viola', canto improvisado ou improvisado cantado".

“Porcolitro era um leite muito safadinho, derramava sempre”, começava assim. “Os outros litros falavam para ele: cuidado, você vai acabar sujando tudo. Mas o litro não estava nem aí, todo o dia fazia a mesma coisa. Até que um dia veio uma fada e transformou o litro em porco. Num Porcolitro” (DUARTE, 2006, p. 42).

Durante oito anos, Porcolitro encantou o imaginário de Bituca e de toda a criançada trespontana. Dos sete aos quinze anos de idade, Porcolitro – graças ao talento de Bituca –, ganhou vida, constituiu uma família e aprontou muitas peripécias. Entretanto, estava chegando a hora de Porcolitro sair de cena; Milton, aos poucos, vai deixando pra trás a sua infância, e com ela o Porcolitro, e, como adolescente, começa a trilhar a estrada que o levará pelos bailes da vida.

...

Trilhar uma estrada, com fé cega, faca amolada. Uma estrada que começa em Três Pontas e vai dar, de início, em Belo Horizonte e, depois, em todo o mundo. Brilhar e acontecer. Uma caminhada com muitos irmãos e irmãs de fé. Um encontro, no ano de 1975, com um desses muitos irmãos de fé – o Ronaldo Bastos. Aonde vai dar essa estrada? Numa música: “Fé cega, faca amolada” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975):

FÉ CEGA, FACA AMOLADA

Agora não pergunto mais aonde vai a estrada
 Agora não espero mais aquela madrugada
 Vai ser, vai ser, vai ter que ser, vai ser faca
 amolada
 O brilho cego de paixão e fé faca amolada

Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo
Deixar o seu amor crescer e ser muito
tranquilo
Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar, faca
amolada
Irmão, irmã, irmã, irmão de fé faca amolada
Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia
Beber o vinho e renascer na luz de todo dia
A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada
O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca
amolada
Deixar a sua luz brilhar no pão de cada dia
Deixar o seu amor crescer na luz de todo dia
Vai ser, vai ser, vai ter que ser, vai ser muito
tranquilo
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada.

...

Bituca foi um adolescente tímido, tanto que, na escola “[...] Não era o líder, o mais falante, promotor de eventos entre os colegas, mas tirava as melhores notas e era querido pela turma” (DUARTE, 2006, p. 64). Tão querido que, mesmo sendo o único negro da turma, foi escolhido como orador da formatura realizada no cinema da cidade. Em seu discurso foi econômico nas palavras, limitando-se a agradecer aos professores, colegas e pais e a falar das dificuldades da vida dali em diante. Não somente por sido o orador, Bituca foi o grande destaque naquela solenidade: recebeu três medalhas de honra ao mérito pelo melhor desempenho nas disciplinas de Inglês, Francês e Português.

Num momento tão especial em sua vida, o adolescente sofre, por discriminação racial, aquela que seria a maior decepção em toda a vida. Ao baile de formatura, realizado no melhor clube da cidade - com suas escadas de tapete de veludo, seu piso de taco e iluminado por um lustre vindo da Europa, Bituca não teve acesso por ser negro.

Bituca formou o seu primeiro grupo musical quando ainda era adolescente: ele tinha apenas catorze anos de idade e ainda morava em Três Pontas. Participaram deste grupo outros quatro amigos: Dida, Paulo, Carlinhos e Vera. O grupo se chamou “Luar de Prata” e se inspirou no grupo musical norte-americano *The Platters*. Vera, no entanto, pouco ficou no grupo, pois morreu em um acidente automobilístico, entre Três Pontas e Belo Horizonte. Em seu lugar entrou Teresa Sacho.

A entrada de Tiso no grupo “Luar de Prata” não foi nada suave: o menino pertencia a uma família de tradição musical local e era, já na ocasião, apontado como um grande talento. Por Wagner Tiso ter uma mãe muito severa – a Dona Walda, professora de música de muitas gerações de trespontanos -, o garoto Milton queria distância de tudo que dissesse respeito a ela; mesmo porque o pequeno Tiso trazia consigo, ao chegar pela primeira vez ao grupo, um acordeão.

...

Com a entrada de Wagner Tiso no grupo, nasce entre ele e Bituca “[...] uma parceria que iria durar por toda a vida. Milton Nascimento e Wagner Tiso foram parceiros em composições, em espetáculos, discos, conjuntos de bailes, em bancos de praças e botequins” (DUARTE, 2006, p. 57).

O lançamento de Wagner Tiso como arranjador, no circuito Rio – São Paulo, só aconteceu pelas mãos de seu amigo Milton, pois Tiso foi o responsável pelo refinamento inteligente nas músicas dele.

O lançamento de Wagner Tiso como arranjador, no circuito Rio – São Paulo, só aconteceu pelas mãos de seu amigo Milton, pois Tiso foi o responsável pelo refinamento inteligente nas músicas dele.

...

As apresentações do grupo “Luar de Prata”, com Bituca no vocal, eram cada vez mais freqüentes e, logo, o grupo seria conhecido não apenas em Três Pontas, mas em toda a região. O grupo chegou a gravar duas músicas do “*The Platters*”, num disco de 78 rotações. Os meninos sempre eram levados pelos pais ou tios para eventos onde se apresentavam. Bituca, além de tocar sanfona e gaita, ou no vocal, ganhou de sua avó materna o instrumento que viria a ser a sua marca registrada: um violão.

Bituca em pouco tempo dominou a arte de tocar o violão e, dessa forma, o instrumento foi inserido no grupo musical. Tudo seguia muito bem, tão bem que o grupo já participava da abertura de shows e comícios locais.

No Brasil, no final da década de 50 e início de 60, terminado o ginásio, restava a qualquer adolescente de classe média (segmento onde se situava a família de Bituca) ou alta, dar continuidade aos estudos cursando o científico. Nessa etapa de estudos equivalente ao atual ensino médio, os jovens eram preparados para o vestibular em um curso universitário. Aos jovens de estratos sociais menos favorecidos estava reservado o curso técnico que os habilitava para inserção no mercado de trabalho, geralmente como técnico em contabilidade ou professora primária, ao final de três anos. Entretanto alguns desses jovens de estratos sociais menos favorecidos nem mesmo chegavam a se matricular no curso técnico: a inserção precoce no mercado de trabalho não qualificado contribuía para a grande evasão escolar.

Em Três Pontas, naquela ocasião, não havia o curso científico. A família de Wagner Tiso, por exemplo, mandou o jovem estudar tal curso em Alfenas. Por razões de ordem financeira, é o que supomos, Bituca continuou morando

na cidade, onde se matriculou no curso técnico de Comércio, por recomendação de seu pai.

Além de estudar Comercio, Bituca foi trabalhar na alfaiataria de seu tio Ávio e continuou também investindo no grupo “Luar de Prata”. Tal ocupação, como ajudante de alfaiate, se deu por pouco tempo. Logo depois o seu pai – juntamente com o tio Avio -, arrendou a rádio local. A Rádio Clube de Três Pontas, a partir daí, tornou-se um “negócio” da família Campos Silva: o pai na direção, Bituca como locutor e o seu irmão Fernando no setor administrativo.

Como locutor, Bituca tinha um programa intitulado “Você pede a música”. Nesse programa os ouvintes, por telefone ou carta, solicitavam as músicas de sua preferência. Feita dessa forma, a programação nem sempre agradava ao exigente locutor. Então, como forma de driblar a situação, Bituca – usando heterônimos -, escrevia cartas pedindo suas músicas preferidas.

Aos poucos o grupo “Luar de Prata” foi deixando de existir, pois seus integrantes, excetuando Bituca, tinham, por diversas razões, mudado de cidade.

Bituca formou um novo grupo, intitulado “Milton Nascimento e seu conjunto” e a estréia do mesmo aconteceu no Automóvel Clube de Três Pontas. Nessa , Tiso ainda morava na cidade e chegou a participar do grupo, no entanto, logo se mudou para Alfenas. O grupo teve vida curta.

Milton estava estudando o segundo ano do curso técnico de Comércio, em três Pontas, quando foi convocado para servir na Escola dos Sargentos das Armas (ESA), em Três Corações, o serviço militar. Durante um ano, por ter omitido a sua condição de ser músico, teve a sorte de trabalhar no escritório de comunicação da ESA.

Três Corações é uma cidade bem próxima a Alfenas onde estava morando a família de Wagner Tiso. Nos finais de semana que não estava de plantão Milton viajava para Alfenas para encontrar-se com o amigo. Além do amigo, encontrou naquela cidade um novo mundo, um espaço no qual podia freqüentar, graças à influência da família Veiga Tiso, o melhor clube da cidade, sem sofrer qualquer tipo de preconceito.

Morando em Alfenas, Wagner Tiso fundou um conjunto apropriadamente chamado *W's Boys*: todos os integrantes – Wagner, Waine, Wanderley e Wesley –, tinham o nome iniciado pela letra W. Convidado por Tiso a participar nos finais de semana como um dos *crooners* do grupo, Bituca não teve escolha a não ser trocar seu nome: de Milton passou a ser o Wilton Nascimento. O “Tamba Trio”, formado por Luis Eça, Bebeto Castilho e Hécio Milito foi a grande referência musical para este grupo.

...

Terminado o serviço militar, Bituca voltou para Três Pontas onde retomou e concluiu o curso de Comércio. Aqui Milton Nascimento encerra o seu ciclo de vida interiorano. E começa a aventura de Milton por muitas estradas. Um primeiro caminho que vai dar em Belo Horizonte, a cidade moderna. Outros caminhos... Um caminho foi dar em Roma.

Na milenar Roma, um rio – o Tibre. Trans Tiberim, o rione Trastevere³⁶. Em Trastevere, uma igreja privilegiada – a Basílica de Santa Cecília, a padroeira da música. Na mesma Roma, na Igreja de Santa Maria della Vitória, uma obra prima absoluta, O Êxtase de Santa Teresa³⁷.

Em Belo Horizonte, a cidade moderna, no bairro de Santa Teresa, em êxtase, o menino Bituca, que havia se

³⁶ A cidade de Roma está dividida em catorze riones (regiões). Trastevere é o rione XIII de Roma, situado na margem ocidental do Rio Tibre, ao sul do Vaticano. Seu nome vem do latim Trans Tiberim, que significa literalmente “além do Tibre” (SOUZA, 2009).

³⁷ O Êxtase de Santa Teresa, considerada uma obra prima do escultor Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680) é um dos fatos artísticos mais importantes do século XVII. A obra pode ser apreciada na Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vitória, em Roma. Nessa obra Bernini organizou o espaço da capela como um cenário teatral, ao centro surge Santa Teresa de Ávila, em gozo, trespassada pela seta de ouro flamejante de um anjo ao alto (JANSON, 1992).

metamorfoseado em Wilton, volta a ser Milton: calado, ouvindo e sorrindo como sempre. Sempre na companhia de muitos amigos. Junto com um destes, o Ronaldo Bastos, constrói em versos a “Trastevere” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975) moderna:

Trastevere

A cidade é moderna

Dizia o cego a seu filho

Os olhos cheios de terra

O bonde fora dos trilhos

A aventura começa no coração dos navios

Pensava o filho calado

Pensava o filho ouvindo

Que a cidade é moderna

Pensava o filho sorrindo

E era surdo e era mudo

Mas que falava e ouvia

...

3.3. Pelos bailes da vida

A ida de Milton Nascimento de Três Pontas para Belo Horizonte se deu aos poucos: nesse tempo seus finais de semana na capital mineira foram ficando cada vez mais freqüentes, havendo um bom motivo para isso. Gileno, o irmão mais velho de Wagner Tiso tinha ido para Belo Horizonte, para estudar,

passando a morar com a tia. Essa senhora era a Dona Irene e morava no 4º andar num certo edifício no centro da cidade – o Edifício Levy.

Na capital mineira, estando com vinte anos, os primeiros tempos para Bituca foram muito difíceis, pois o rapaz nunca quis depender financeiramente de seus pais. Milton precisava arrumar um emprego, pois, ainda naquele tempo, não dava para viver só de sua música. Para sobreviver, conseguiu uma vaga de escriturário numa estatal brasileira. No escritório, que ficava no vigésimo andar de um edifício da Praça Sete – perto de onde morava -, Milton passava o dia inteiro cochilando ou datilografando, sempre ligado nos sons que vinham lá de baixo da cidade. Chegada à tarde, ia para o Ponto dos Músicos, espaço de beber, se divertir, trocar informações e – o mais importante -, conseguir arrumar uma “boquinha” para trabalhar como músico.

Naquele tempo Milton e os irmãos Tiso – Wagner e Gileno -, formavam um trio musical de nome Holiday. Por essa ocasião, primeiro Bituca, depois os irmãos, foram contratados para trabalhar naquele que era o conjunto musical mais famoso de Belo Horizonte, o “Célio Balona”³⁸. A entrada de Milton e dos irmãos Tiso no “Célio Balona” se deu pelas mãos de Pacífico Mascarenhas³⁹.

De imediato, Milton foi contratado como *crooner* fixo daquele famoso conjunto, no qual permaneceu por dois anos. A entrada dos irmãos Tiso ocorreu logo depois, mas apenas o Wagner permaneceu lá como pianista. Gileno, tendo outros interesses, acabou desistindo de participar do conjunto.

Corria o ano de 1963. Milton continuava participando do Conjunto Célio Balona, e no tempo que restava ainda tocava no *Holiday* ou fazia apresentações solo em bares. Mesmo com tantas ocupações ainda arranjou

³⁸ Duarte (2006, p. 81) refere que “[...] o Conjunto Célio Balona funcionava como uma orquestra, e seu (...) o repertório incluía boleros, chá-chá-chá, música cubana, brasileira e muita música americana, a especialidade de Bituca. Os melhores profissionais da cidade (de Belo Horizonte) tinham presença certa entre os integrantes do conjunto (...) Balona tinha o status de celebridade em Minas Gerais(...) além disso, o grupo tinha um quadro fixo no programa ‘A tarde é nossa’, da TV Itacolomi, transmitida em todo o estado”.

³⁹ Pacífico Mascarenhas, nascido em Belo Horizonte em 1935 é considerado pela crítica como o melhor compositor mineiro Gravou o seu primeiro LP, “Um passeio musical”, em 1958. Este LP foi o primeiro disco independente do Brasil e foi prensado nos estúdios da Cia. Brasileira de Discos (atual Gravadora Universal), no Rio de Janeiro. Pacífico foi responsável por abrir as portas do mundo musical a Milton Nascimento, Wagner Tiso e muitos outros músicos (MASCARENHAS, 2009).

tempo para formar o grupo Evolussamba, que tocava samba em uma boate japonesa de Belo Horizonte.

Pouco antes das festas de fim de ano, Milton recebeu a notícia do adoecimento de sua mãe. Entrou em pânico, até lembrar que lá em Três Pontas, assim como em todo o interior de Minas, uma mulher ficar doente correspondia a engravidar. Então, a sua mãe estava esperando um filho e ele ia ganhar um irmãozinho temporão. Muito alegre, na véspera do natal, Milton viaja para Três Pontas para reunir-se com toda a família.

Um natal⁴⁰ perdido nas lembranças da infância de Biturca, menino interiorano. Na porta principal da casa uma guirlanda anunciando um tempo de celebração. Na parede de fundo, na sala de visita daquela família tão religiosa, dois quadros – reproduções de Giotto e Botticelli –, lembrando a todos, dia após dia, a sutileza da natividade. Num dos cantos da sala, o presépio: uma gruta, morada improvisada de uma família: Maria, José e o menino Jesus. No alto da gruta a Estrela de Davi sinalizando aos Reis Magos o fim da viagem. Noutro canto da sala, um pinheirinho carregado de bolas de todas as cores, luzes, anjos e bengalinhas. Aos pés da árvore, os embrulhos com presentes: difícil resistir à tentação! Uma hora que nunca chega, o medo de ser dominado pelo sono. Já é noite e, na cozinha, muito rebuliço. O cheiro de assado tomando conta do ar. Últimos preparativos:

⁴⁰ Para Câmara Cascudo (2001, p. 416) “no Brasil, o Natal é festa religiosa com manifestações populares (...) A tradição litúrgica de suas comemorações se manifesta nas representações da Natividade, como seus presépios, lapinhas, árvore de natal, os cânticos votivos, a reunião festiva em torno da mesa posta para a ocasião, em que se apresenta uma culinária específica, de acordo com as etnias fixadas em cada estado ou região e as adaptações locais”. No parágrafo em questão, buscamos descrever uma cena de natal no interior de Minas Gerais.

uma montanha de rabanadas que não para de crescer. Uma hora que chega, meia noite, e todos na igreja para a Missa do Galo. Na volta, a mesa posta e em torno dela a confraternização com os muitos amigos. Brilho nos olhos: felicidade por um presente ganho e por ter licença para dormir tão tarde, pelo menos naquela noite mágica.

...

Entre o natal e o dia dos Reis Magos, comemorado em seis de janeiro, nas duas semanas que passou em Três Pontas, Milton Nascimento aproveitou toda a calma interiorana para refletir sobre os rumos que queria dar à sua vida: ia conseguir sobreviver de música ou ainda teria que se submeter à monotonia de um escritório? Retornando a Belo Horizonte Milton Nascimento continuou a sua rotina de datilógrafo – com salário certo ao final do mês –, e de músico – uma coisa boa em sua vida, mas de retorno financeiro incerto.

E surge o “Evolussamba” como algo inusitado, um grupo de samba pra tocar numa boate japonesa. Tudo nesse conjunto musical parecia ser muito doméstico e improvisado: os ensaios aconteciam num quarto de um apartamento do Edifício Levy – na residência dos pais de Marilton Borges, um dos integrantes do conjunto. Seus pais, Seu Salim e Dona Maricota, moravam no Bairro Santa Teresa, mas acabaram se mudando, com toda a numerosa família, para o centro da cidade. Na casa em Santa Teresa Dona Maricota instalou uma escola infantil. Para acomodar toda a família no apartamento a saída foi instalar beliches nos quartos. Então, entre os beliches do quarto dos homens os ensaios iam acontecendo. Nesses ensaios Milton conheceu Marcio (irmão de Marilton), que tinha fama de metido, intelectual e quase não participava dos programas dos jovens daquele edifício.

Apesar dos ensaios serem no “quarto dos homens”, lá na casa dos Borges, Milton ainda não conhecia todos daquela família. Vale a pena lembrar que Milton também morava no Levy, na pensão de Dona Benvida. Não tendo

espaço para ficar mais à vontade com o seu violão, era na escada do prédio que ele se virava. Um dia Milton estava cantando na escada do edifício, onde costumava ensaiar, quando um menino se encantou com a sua suave voz e ficou alí parado ouvindo-o cantar e tocar, se esquecendo do que iria fazer, ficando ali por horas. Foi assim, que Milton conheceu Lô Borges, mais um membro da numerosa família de Marilton.

Participando do “Evolussamba”, Milton consolidou sua parceria com Marilton e – ensaiando na casa dele -, ampliou seus laços de afeto com os Borges.

O grupo “Evolussamba” seguia seu rumo tocando samba na boate japonesa. Numa dessas apresentações, o Danilo Vargas – diretor e apresentador de um programa dominical na televisão mineira -, gostou tanto dos rapazes, que os convidou para uma apresentação no programa “A tarde é nossa”, na extinta TV Itacolomi. O sucesso foi tão grande, que a partir daí surgiram várias propostas para o conjunto tocar em muitos lugares da capital e no interior de Minas. Mas, se dependesse da timidez de Bituca, nada disso teria acontecido, pois, foi a contragosto, que ele topou a empreitada de tocar na televisão.

No ano de 1964, início do mês de março pairou várias nuvens acinzentadas, sobre os Estados de São Paulo e Minas Gerais, o que levou milhares de pessoas às ruas contra as medidas tomadas pelo Governo. Instalava-se como uma brisa quente, um boato, da queda do então presidente da república, Jango, pelos militares. Transcorrido aquele mês, o boato tornou-se fato real:

[...] Entre o primeiro disparo telefônico de (general) Mourão na madrugada de 31 de março de 1964 e o telefonema do general Castello Branco a um deputado amigo, informando que a fatura estava liquidada, no início da tarde de 1º de abril, passaram-se 32 horas (GASPARI, 2003, p. 88).

Era o começo de uma longa e dolorosa Ditadura no Brasil, instalada no dia 31 daquele mês, mas que teve como prenúncio muitos fatos relevantes e que serviram para aumentar a instabilidade política, dentre outras, a

conservadora Marcha com Deus pela Liberdade e os movimentos com milhares de pessoas na capital paulista e mineira, protestando contra medidas políticas adotadas pelo presidente Jango.

...

Passeatas estudantis, revoltas e o golpe sendo instalado pelos militares ... Um turbilhão de acontecimentos todos ao mesmo tempo. Uma nuvem cinzenta paira sobre o céu da Pátria, Mãe gentil. Dúvidas, muitas dúvidas. Então o menino Bituca tímido e calado desaparece, dando vez ao jovem Milton, crítico, consciente. Ao compor, com o seu amigo Ronaldo Bastos, “Menino” (Nascimento, Bastos, 1976), talha a ferro e fogo, a bala que rasga seu peito:

Menino

Quem cala sobre teu corpo
Consente na tua morte
Talhada a ferro e fogo
Nas profundezas do corte
Que a bala riscou no peito
Quem cala morre contigo
Mais morto que estás agora
Relógio no chão da praça
Batendo, avisando a hora
Que a raiva traçou no tempo

No incêndio repetido

O brilho do teu cabelo

O dia 31 de março de 1964 marcou o início de um dos períodos mais críticos de nossa história. No mesmo dia, uma boate estava sendo inaugurada na sobreloja do Edifício Maleta. Mesmo assim, os jovens freqüentadores do edifício Maleta foram à inauguração da Boate Berimbau, com o intuito de buscar boa música aos seus ouvidos e se divertir, afinal a vida continuava com ou sem ditadura. Essa conceituada boate tinha dois ambientes: um dentro dela onde só poderia entrar maiores de dezoito anos e cujo palco era bastante disputado, onde todos os músicos, havendo vaga, poderiam tocar ou cantar. Esse espaço interno começou a servir de ponto encontro, com um único objetivo: degustar música. E o outro ambiente – externo -, era freqüentado por jovens com menos idade.

Passaram pela boate Berimbau nomes como: Toninho Horta (irmão do respeitado músico Paulo Horta), Nelson Ângelo, Lô Borges (irmão de Marilton Borges), Beto Guedes entre outros. Tocar ou cantar nessa boate, era o sonho de consumo de qualquer músico da cidade, pois, nesta casa só tocava “fera”. Então, Wagner juntamente com Milton e Paulo Braga formou o “Berimbau Trio”. Com esta formação foram convidados a tocar nessa que era a casa de shows mais conceituada de Belo Horizonte.

O primeiro do impacto da ditadura se fez sentir nas maiores capitais do país. Belo Horizonte, uma delas, da noite para o dia se viu cercada por militares que garantiam a ordem e os bons costumes da Nação. Enquanto isso, em Três Pontas, e todas as demais cidades do interior do Brasil, a população festejava o golpe militar na crença ingênua de que o mesmo nos livrava da ameaça do comunismo.

...

Com o céu acinzentado, a cidade moderna, idealizada pelo engenheiro paraense Aarão Reis em 1897, com o nome de “Cidade de Minas”, vai sendo ofuscada pelas sombras dos militares. Sufocados, os jovens Milton e Brant sonham com o horizonte perdido e, na esperança de reavê-lo, fazem promessas. Promessa de luz, promessa pro sol, também pedem coisas pra lua de prata ou pros deuses gregos. Vagando como zumbis numa tragédia que oprime, em sinal de resistência à opressão, Milton e Fernando Brant rascunham “Promessas do Sol” (Nascimento, Brant, 1976):

Promessas do Sol

Você me quer forte
 E eu não sou forte mais
 Sou o fim da raça, o velho que se foi
 Chamo pela lua de prata pra me salvar
 Rezo pelos deuses da mata pra me matar
 Você me quer belo
 E eu não sou belo mais
 Me levaram tudo que um homem podia ter
 Me cortaram o corpo à faca sem terminar
 Me deixaram vivo, sem sangue, apodrecer
 Você me quer justo
 E eu não sou justo mais

Promessas de sol já não queimam meu coração
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?

As apresentações na Boate Berimbau estavam agendadas para o “Berimbau Trio” por todos os finais de semanas. Num dos intervalos da apresentação do grupo, Márcio Borges, que estava na platéia, se aproximou de Milton. O refinamento intelectual do rapaz lhe permitiu reconhecer toda a potência de Milton no seu vir-a-ser compositor. A nosso ver, Márcio – de maneira muito sensível –, havia percebido algo que limitava a tensão psíquica⁴¹ do cantor. Bem diretivo, quis logo saber: O que está havendo? A partir daquela conversa, ao que parece, um bloqueio – referido por Milton, como dor no peito –, começou a se dissipar.

Milton ficou perturbado com a conversa que teve aquela noite com o Márcio. Achava absurda a idéia de se tornar um compositor. O fato é que, a partir daí, a sua relação com o Márcio se intensificou e eles começaram a se encontrar com frequência para falar de música, de literatura e, principalmente, de cinema – a grande paixão do Márcio. Já naquela ocasião o rapaz havia percebido que Milton Nascimento não era um músico de talento, era um gênio. O tempo iria mostrar que a influência de Márcio Borges sobre Milton foi muito decisiva no seu despertar como compositor. Tal despertar se deu de forma inusitada: certa ocasião os dois saíram para assistir, às duas da tarde, um filme: “Uma mulher para dois”, de François Truffaut.

⁴¹ Sobre o conceito de tensão psíquica, tão essencial ao processo de criação, Ostrower (1987, p. 27-28) observa que, “[...] Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova.” Assim posto, “Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida”.

...

Um sábado perdido no ano de 1964. Uma tarde quente. Como gastar o tempo numa hora dessas? Curtindo um cinema. A sensação de prazer sempre renovada ao entrar no Tupi, o cinema mais luxuoso de Belo Horizonte. Na tela, Jeanne Moreau, Oskar Werner e Henri Serre. Como insistia Truffaut “[...] Uma mulher para dois é, antes de tudo um filme de personagens” (TRUFFAUT, 1990, p. 128 – 129). E que personagem! Jeanne Moreau, pela sua atuação como a emancipada Catherine -, foi considerada pela crítica da época como um dos “protótipos” de mulher do futuro (CASTRO, 2006).

No filme, a protagonista Catherine era uma mulher que, na busca do amor, hesitava entre dois homens igualmente simpáticos – uma coisa imoral para a época. Em 1910, poucas mulheres, à imagem de Catherine, ousariam querer viver da mesma maneira que um homem. Truffaut considerou que o papel de Catherine era perfeito para Jeanne Moreau, pois:

[...] entre as mulheres que têm nome no cinema, era a única com talento para representar um papel que exigia, a um só tempo, um autoridade e humildade (...) era preciso escolher uma atriz muito inteligente, para que algumas coisas não deixassem de ser transmitida (TRUFFAUT, 1990, p. 131).

...

Tudo aquilo foi demais para Bituca: “[...] o filme era uma celebração da amizade, justo o que aprendera com seus pais, Lília e Zino, a sua maior bandeira” (DUARTE, 2006, p. 94).

Nesse momento, nascia o grande compositor. Para a alegria de Márcio Borges, Bituca propôs ao amigo: “[...] Vamos lá pra tua casa agora. Pega um violão pra mim, um papel e um lápis, que nós vamos começar a compor.” (DUARTE, 2006, p. 94). E então, num arrebatamento, escreveram de uma única vez, três músicas, das muitas que ainda iriam compor, a partir daí: “Paz do amor que vem” (Novena), “Gira, girou” e “Crença”. Outro amigo, de grande influência em sua vida – Fernando Brant –, Milton conheceu num ônibus circular, no centro da cidade, apresentando por Sérvulo, um amigo comum. Com Brant, Milton assinaria muitas de suas canções.

Com estes dois amigos e muitos outros, todos tendo em comum o gosto pela música, é que nasceu o movimento denominado “Clube da Esquina”. Entre os principais membros deste movimento, podemos citar Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Angelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Trata-se, no entanto, de uma lista incompleta.

De que esquina estamos falando? Estamos nos referindo à confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no Bairro de Santa Teresa, na cidade de Belo Horizonte. Naquela esquina havia o “Bar do Tuchão”, onde Milton e seus amigos costumavam se encontrar. Daí a expressão “Clube da Esquina”.

...

Na cidade moderna, ainda sufocada pela ditadura, um grupo de jovens sentados à mesa de um bar. Cansados de tanta cerveja, decidem, pelo menos naquela noite – entre uma conversa e outra –, só tomar Coca-Cola. Conversas sobre o que? Montanhas, trens, trilhos, igrejinhas. E, também, sob obviedades

que começam a passar pelas cabeças de Milton e Brant: coisas do tipo, onde tomamos a nossa primeira Coca-cola?

Saudades do tempo das vacas magras em que só se dava para viajar de ônibus? Decididamente, não. Viajar, agora, só se for em aviões. Saudade de que, então? Saudade dos Aviões da Panair (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Saudade dos Aviões da Panair (Conversando no Bar)

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira
 E o motorneiro parava a orquestra um minuto
 Para me contar casos da campanha da Itália
 E do tiro que ele não levou
 Levei um susto imenso nas asas da Panair
 Descobri que as coisas mudam e que tudo é
 pequeno nas asas da Panair
 E lá vai menino xingando padre e pedra
 E lá vai menino lambendo podre delícia
 E lá vai menino senhor de todo o fruto
 Sem nenhum pecado sem pavor
 O medo em minha vida nasceu muito depois
 descobri que minha arma é o que a memória
 guarda dos tempos da Panair
 Nada de triste existe que não se esqueça
 Alguém insiste e fala ao coração
 Tudo de triste existe e não se esquece

Alguém insiste e fere o coração
Nada de novo existe nesse planeta
Que não se fale aqui na mesa de bar
E aquela briga e aquela fome de bola
E aquele tango e aquela dama da noite
E aquela mancha e a fala oculta
Que no fundo do quintal morreu
Morri a cada dia dos dias que eu vivi
Cerveja que tomo hoje é apenas em memória
Dos tempos da Panair
A primeira Coca-Cola foi me lembro bem
agora
Nas asas da Panair
A maior das maravilhas foi voando sobre o
mundo
nas asas da Panair
Em volta desta mesa velhos e moços
Lembrando o que já foi
Em volta dessa mesa existem outras falando
tão igual
Em volta dessas mesas existe a rua
Vivendo seu normal
Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus
metais
Em volta da cidade

Mas, observa Garcia (2000), que, a rigor, o Clube da Esquina não “começa” numa esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy. Como já foi referido anteriormente, por volta de 1963, Milton Nascimento morava numa pensão/apartamento do quarto andar deste edifício e no décimo sétimo andar morava a numerosa família Borges, com muitos filhos, dentre eles, Lô e Márcio. Tendo esses rapazes um mesmo interesse em comum – a música -, a aproximação entre eles foi inevitável.

Estamos no ano de 1964 e, por essa ocasião, para conseguir sobreviver em Belo Horizonte, Milton ainda continuava trabalhando como escriturário daquela estatal. Mas a sua carreira como datilógrafo estava chegando ao fim: “[...] Deixou o escritório de Furnas no momento certo. Logo começou a viajar bastante (...) Rio de Janeiro, São Paulo (...) a capital mineira parecia não lhe caber mais, ou ele nela” (DUARTE, 2006, p. 95).

A inserção de Milton no panorama musical popular brasileiro – como era muito comum em sua época -, se deu através dos festivais. A sua primeira aparição como cantor foi no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em São Paulo, no ano de 1966, quando defendeu a música “Cidade Vazia”, de autoria de Baden Powell. Nesse festival, a grande vencedora foi “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, sob a interpretação de Tuca e Airton Moreira. “Cidade vazia” foi classificada em quarto lugar e Milton, por sua interpretação, ganhou o primeiro troféu de sua carreira: o “Berimbau de Bronze”.

A partir do Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, Milton Nascimento e outros jovens intérpretes e compositores tais como Gilberto Gil, Chico Buarque, Danilo Caymmi e Agostinho dos Santos, começam a ficar conhecidos. A performance de Milton no festival foi decisiva: “[...] a notícia era de que um cantor com voz belíssima e um jeito de cantar diferente estava pintando no pedaço. Foi assim que Bituca começou a ser conhecido – como cantor” (DUARTE, 2006, p. 110).

Neste mesmo ano, Elis Regina inclui no seu álbum “Elis”, lançado pela CBD-Philips, uma de suas músicas – a “Canção do sal”; considerada pelos críticos como a sua primeira aparição expressiva enquanto compositor. Com esta canção – e com a ajuda de Elis -, Milton nascimento começa a ganhar

prestígio: “[...] não era só mais uma bela voz, era um compositor de vanguarda, dizia-se.” (DUARTE, 2006, p. 113).

A ajuda de Elis foi decisiva e se deu através de um convite para participar do programa televisivo (ao vivo) “O fino da bossa”, do qual era, juntamente com Jair Rodrigues, apresentadora. Nesta ocasião fizeram um dueto com a “Canção do sal”, arrancando muitos aplausos da platéia.

Milton estava conseguindo viver razoavelmente bem – dividia um quarto de pensão com o seu primo Jacaré ⁴² -, na Vila Mariana. Quando faltava dinheiro, tinha o suporte daquele primo que estava morando em São Paulo para estudar o “científico”.

Por essa ocasião, compôs “Irmão de fé”, música que inscreveu no Festival Berimbau de Ouro. Para sua decepção a música foi desclassificada logo na primeira eliminatória: “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” (BORGES, 1996, p.152).

No entanto, logo Bituca não pode mais contar com o apoio do primo que havia terminado seus estudos. Não tendo condições financeiras para bancar os custos do pagamento de um quarto naquela pensão de nível razoável, a saída foi alugar um quarto em uma pensão da região central de São Paulo, em plena Boca do Lixo.

Morando em São Paulo há quase um ano, a situação não estava nada boa para o Bituca: “[...] o seu ganho como músico se resumia a um outro ou outro trocado por tocar na noite, o que ainda não era o suficiente para cobrir os custos da pensão” (DUARTE, 2006, p. 115). E, para complicar ainda mais a situação o lugar era muito ruim e “[...] havia percevejos por todo lado, inclusive nas camas. Sem exagero, era deplorável...” (DUARTE, 2006 , p. 115).

Por essa ocasião, o seu amigo belo-horizontino Marilton Borges, de passagem por São Paulo, resolveu visitá-lo. Inconformado com a sua situação, e avaliando estar a sua saúde debilitada, o convenceu a voltar para Belo

⁴² Jacaré, de nome Helson Romero, é sobrinho de Zino e, portanto, primo de Milton Nascimento. Como era muito comum no contexto da década de 60, somente as capitais e, uma outra grande cidade do interior, é que ofereciam oportunidade de estudo de nível superior.

Horizonte, onde ficou sob os cuidados de Dona Maricota – mãe do amigo. Não foi ainda, dessa vez, que Milton Nascimento pediu ajuda financeira aos pais. Voltar para Três Pontas significava ter que admitir junto aos pais o seu fracasso enquanto alguém que não conseguia viver da música. Somente muito mais tarde, superadas todas as adversidades financeiras, é que Lília e Zino tomaram conhecimento de tal episódio na vida de Milton.

...

Numa das vezes que foi a Belo Horizonte, numa roda de cerveja, Milton encontrou o Bebeto – amigo de Três Pontas e que agora estava morando em Belo Horizonte: E aí, Bituca, e aquela música que cê fez lá em Três Pontas, na casa daquela minha namorada chamada Paula?

- Poxa, bicho, não me lembro mais dela. - Eu lembro, era mais ou menos assim... – e Bebeto cantou um trecho. Bituca pegou o violão e foi acompanhando, lembrando de cada frase, cada acorde, até ter a música inteira.

Ao voltar para o Rio, Milton foi à casa de Caetano Veloso, a quem costumava visitar. Naquele dia, sentia-se particularmente triste. O que se passa, perguntou Caetano. Milton referiu estar triste pois soubera que um casal de amigos havia se separado. Milton começou a tocar uma melodia. Tempos depois, agora em sua casa, Bituca recebendo Caetano, começou a dedilhar novamente aquela música. Caetano lhe presenteou, ali na hora, com a letra. Assim nasceu “Paula e Bebeto” (NASCIMENTO, VELOSO, 1975).

Paula e Beбето

Ê vida vida que amor brincadeira, à vera

Eles amaram de qualquer maneira, à vera

Qualquer maneira de amor vale a pena

Qualquer maneira de amor vale amar

Pena que pena que coisa bonita, diga

Qual a palavra que nunca foi dita, diga

Qualquer maneira de amor vale aquela

Qualquer maneira de amor vale amar

Qualquer maneira de amor vale a pena

Qualquer maneira de amor valerá

Eles partiram por outros assuntos, muitos

Mas no meu canto estarão sempre juntos,

muito

Qualquer maneira que eu cante esse canto

Qualquer maneira me vale cantar

Eles se amam de qualquer maneira, à vera

Eles se amam e pra vida inteira, à vera

Qualquer maneira de amor vale o canto

Qualquer maneira me vale cantar

Qualquer maneira de amor vale aquela

Qualquer maneira de amor valerá

Pena que pena que coisa bonita, diga

Qual a palavra que nunca foi dita, diga

Qualquer maneira de amor vale o canto

Qualquer maneira me vale cantar

Qualquer maneira de amor vale aquela
Qualquer maneira de amor valerá

Sentindo-me melhor, Milton retornou para São Paulo, mesmo a contragosto dos amigos. Entendeu que “[...] não podia voltar a viver em Beagá, não queria. Por mais que gostasse de lá, achava que seria dar o braço a torcer, andar para trás” (DUARTE, 2006, p. 115).

Em São Paulo, as coisas não melhoravam:

Ainda estava sem dinheiro e não via nem de longe como arranjá-lo a curto prazo; comia pouco e mal, sentia-se triste, arrasado, pensando se valia tudo aquilo (...) Chegou ao extremo de ficar uma semana inteira quase sem comer. Começou a enxergar mal, ter febre, calafrios, náuseas. (DUARTE, 2006, p. 115 – 116).

Pela primeira vez em sua vida, desde que havia saído de Três Pontas, não restou a Milton alternativa senão pedir dinheiro emprestado aos amigos, tomar o ônibus e voltar para casa. Chegou em Três Pontas visivelmente debilitado, o que assustou aos seus pais – Lília e Zino. No entanto, os mesmos nunca souberam a verdadeira causa de sua doença: a falta de comida.

Matando a saudades da família e dos amigos, um breve retorno a Três Pontas. Muitas farras, visitas, passeios, cafés e noitadas em companhia de Bebeto e Paula – a sua namorada.

Enquanto a Paula se apronta, Bebeto e Bituca, impacientes, esperam na sala. Bituca dedilha no violão uma música.

Bebeto gostou tanto que ajudou Milton a pôr a música por escrito, num pedaço de papel. Só que Bituca perdeu o papel.

Retornando a São Paulo, dessa vez as coisas se tornaram melhores: apareceram novos trabalhos e novos amigos. Um desses, o cantor Agostinho dos Santos, decidiu apadrinhá-lo “levando-o para conhecer casas de música, dando dicas de discos, apresentando-o à elite musical de São Paulo, ou ao que faltava conhecer dela” (DUARTE, 2006, p. 117).

E foi pelas mãos de Agostinho dos Santos que Milton chegou ao Rio de Janeiro. Agostinho tomou conhecimento que, desde a desclassificação de “Irmão de fé” Milton andava meio decepcionado com os festivais de música, de tal modo que ninguém seria capaz de fazê-lo mudar de opinião. E as inscrições para o II Festival Internacional de Canção (FIC) estavam abertas. Como garantir da participação de Milton Nascimento? A saída foi usar um artifício:

Pedi-lhe para gravar três das suas composições numa fita, a fim de poder escolher um para o seu próximo disco. Sem suspeitar de absolutamente nada, atendeu ao pedido do amigo e gravou numa fita “Morro Velho”, “Maria, minha fé” e “Travessia” (DUARTE, 2006, p. 112).

De posse daquela fita, Agostinho dos Santos inscreveu Milton e as três músicas no II FIC. Foi por intermédio de Elis Regina que Milton soube estar inscrito no II FIC e, o que é melhor, classificado:

[...]
- Parabéns, soube que você classificou três músicas no festival!
(...) Ah, então existe outro Milton Nascimento. – E ouviram a risada de Agostinho, que saía do prédio da Record. Não foi preciso maior explicação (DUARTE, 2006, p. 122).

Uma semana antes do início do II FIC, Milton, juntamente com Fernando Brant, (co-autor de Travessia) já estava no Rio de Janeiro para participar dos ensaios. Assim como todos os demais participantes, ficaram hospedados, por conta da direção do festival, em um hotel da Avenida Atlântica, de frente para o mar.

E, na noite da festa, o Maracanãzinho estava lotado. Desta vez, um público diferente, mais colorido, até mesmo mais bem vestido. Num lugar especial, nas cadeiras de pista, bem próximo do palco, lá estavam eles: Lília, Zino, toda a família Brant e muita gente que veio de Três Pontas. Dentre eles, um amigo de infância muito especial, o Dida.

No desfecho deste festival, cujo vencedor foi Gutenberg Guarabira, com a música “Margarida”, o saldo foi muito positivo para Milton Nascimento: Travessia foi premiada com o segundo lugar, Milton ganhou o prêmio de Melhor Interpretado e foi o artista mais aplaudido do festival. Os dias de “vacas magras” do cantor haviam chegado ao fim. Milton abriu caminho para a consagração. Só a partir daí é que a sua platéia cresceu e suas vendas de discos se tornaram expressivas⁴³. Entretanto, conforme avalia Bahiana (2006) a grande virada profissional do cantor Milton Nascimento foi o álbum “Milagres dos Peixes”, lançado em 1967 e que contou com shows ao vivo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Por ocasião do lançamento de “Minas”, Milton Nascimento já havia se tornado uma referência na Música Popular Brasileira, alcançando o seu disco teve uma boa aceitação entre um público diversificado – jovens, estudantes e gente mais velha -, tanto nas capitais quanto em cidades do interior brasileiro, nos seus shows as pessoas cantando as suas músicas e recebendo cartas de fãs:

Eu me emociono demais quando vejo, nos shows, aquele monte de gente cantando as músicas (...) tanta gente diferente, estudante, garotada, gente mais velha. E nas cidades mais incríveis também, em Caxias do Sul, em Belém do Pará, em Santa Maria(...) Eu respondo, na medida do possível, eu respondo com muita cautela, pois é uma responsabilidade gigantesca (BAHIANA, 2006, p. 73).

⁴³ Vale a pena registrar que, antes disso, a participação de Milton Nascimento no mercado fonográfico ainda era regional: o Conjunto Holiday, do qual fazia parte, gravou o disco “Barulho de Trem”, em 1964, pela Dex Discos do Brasil (DUARTE, 2006).

Milton afirma que ainda se emociona – com pequenos trechos, paisagens, dando um nó na garganta, vontade de chorar – escutando o álbum “Minas” , uma vez que ficou doente e sem dormir, produzindo intensamente esse disco – mesmo sem saber o que seria concebido nesta obra – pois ainda era muito abstrato em sua confecção, tendo apenas três canções prontas, a saber: “Saudades dos aviões da Panair”, “Fé cega, faça amolada” e “Ponta de areia”. As demais músicas vieram fluindo ao decorrer do processo de criação do disco.

“Minas” foi criado numa época de grande crise financeira na vida de Milton Nascimento, de tal forma que nem ele mesmo pode entender como criou algo tão claro. Essa avaliação sobre a obra compareceu em entrevista prestada a Bahiana (2006, p. 72):

E acabou ficando um disco tão claro, não é! Você me diz que é claro, e eu acredito porque também acho. Mas ainda não sei como ficou assim, nem como eu consegui fazer, pois no meio de todas as confusões, ainda tinha o problema das dívidas, dos credores na porta, que teve mesmo (...) até essa época, eu nunca tinha me tocado das coisas do dinheiro. Agora já está tudo bem, tudo nos lugares. Mas na hora, foi puro terror.

Segundo Bahiana (2006), o disco “Minas” resiste ao passar do tempo e nunca envelhece com o passar dos anos, pois seu repertório é constantemente revisitado e reinterpretado por seus autores e novos interpretes, com seus arranjos, energia e vigor em seu repertório.

“Geraes” foi uma espécie de continuação de “Minas”. No entanto, enquanto “Minas” esteve fiel à mineiridade – lembranças, paisagens, igrejinhas e trens -, “Geraes” incorporou elementos da latinidade às toadas mineiras. O resultado, aclamado pela crítica, foi uma fusão de ritmos:

[...] Violas, violões e acordeão, tocado pelo mestre Dominginhos, davam o tom rural, enquanto as flautas, charango, tiple e bandolim coloriam de Latino-América as montanhas de Minas. Tudo com muita percussão, vozes, coros, piano, bateria, cordas... (DUARTE, 2006, p. 205).

Muitos foram os amigos convocados para a gravação de “Geraes”. Isso só serviu para atestar o prestígio de Milton Nascimento, visto que, alguns deles – já bastante famosos -, estavam ali apenas para participar do coro. Uma mistura de vozes famosas e anônimas.

Havia amigos de todos os lugares: gente do tempo do Clube da Esquina, todos os participantes do “Som Imaginário” (já extinto), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii e outros. Chico Buarque entrou de maneira inusitada neste coro, sem possibilidade de recusar:

Estava no estúdio da Polygram, na Barra da Tijuca, ensaiando algumas músicas com Francis Hime, arranjador de seu novo disco, quando Bituca apareceu na porta e disse:

- Vou gravar essa música (O que será).

Chico, espantado porque aquilo não tinha sido um pedido ou uma sugestão, mas uma ordem expressa, respondeu:

(...) Não havia pensando em convidar Bituca, mas ao ouvi-lo falar daquele jeito, descobriu que era tudo o que queria sem saber: Milton Nascimento gravando num disco seu (DUARTE, 2006, p. 206).

Também participaram de “Geraes” Mercedes Sosa⁴⁴, que fez um dueto com Milton em “Volver a los diecisiete” (de autoria de Violeta Parra), o “Grupo Água”, que participou das músicas “Caldeira”, “Promessas do Sol” e “Minas Gerais” e Clementina de Jesus, fazendo dueto em “Circo Marimbondo”.

Um das músicas que mescla o tradicional jeito mineiro de ser com a latinidade é “Lua girou” (NASCIMENTO, 1976).

⁴⁴ Mercedes Sosa (1935 – 2009), nascida em Tucumán, na Argentina, é considerada “A Voz da América Latina”. Em sua longa carreira (seis décadas) enfrentou o exílio e também a censura de ditadores. No Brasil realizou trabalhos em parceria com Milton Nascimento, Fagner, Caetano Veloso e Daniela Mercury. Em toda a sua carreira nunca perdeu a ligação com a música predominante no interior argentino. Morreu aos 74 anos, em plena atividade, no dia 04 de outubro de 2009 (MORRE A VOZ DA AMÉRICA LATINA, 2009).

Lua Girou

A lua girou girou
 Traçou no céu um compasso
 A lua girou girou
 Traçou no céu um compasso
 Eu bem queria fazer
 Um travesseiro dos seus braços
 Eu bem queria fazer
 Travesseiro dos meus braços
 Só não faz se não quiser
 Um travesseiro dos meus braços
 Só não faz se não quiser
 Sustenta palavra de homem
 Que eu mantenho a de mulher
 Sustenta a palavra de homem

Como na canção acima, a vida de Milton Nascimento também girou; o menino experimentou fases como se fosse a lua. O pequeno Bituca foi minguante quando perdeu a sua mãe e foi mandado para Juiz de Fora. Não fosse todo o desvelo de Lília, a sua nova mãe, a história que contamos acima teria sido outra, como a história de muitos meninos largados à sua própria sorte.

Quando, juntamente com Lília e Zino, Bituca toma o trem em direção a Três Pontas, o menino experimenta a sua fase crescente. E crescente, o menino torna-se cheio. Pleno do afeto de seus pais e também pleno de criatividade, ao descobrir Porcolitro e a música.

Por fim, Bituca abre-se para o novo. Quando vai morar em Três Corações, lugar onde serviu o exército, torna-se Wilton. Depois, já em Belo Horizonte, vira (novamente) Milton. E nesse processo, torna-se Milton Nascimento, caminhante por uma estrada chamada mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo – um diálogo entre História e Cultura – buscou contextualizar, a partir do resgate do movimento musical brasileiro no século XX, a biografia musical e individual de Milton Nascimento.

Tratou-se de um estudo centrado em dois LPs – “Minas” (NASCIMENTO, 1975) e “Geraes” (NASCIMENTO, 1976) -, de Milton Nascimento, considerados pela crítica dos anos 70 como os mais representativos do “movimento” Clube da Esquina, em suas propostas, em suas representações culturais, na musicalidade e na poesia como expressão da autonomia de um grupo de jovens mineiros, músicos e sonhadores.

Tal movimento explicita o fluxo das sensibilidades, muitas das quais contidas e abaladas pelo crescimento de uma sociedade de consumo e um regime autoritário que tarjavam a poética, mas não podiam conter “o que bole por dentro, o que se pode conferir”. Ambas as obras expressam “lugares” de resistência nos corpos, na paixão, nos sentimentos, na fé e na memória mesmo em meio ou no meio das adversidades em termos acima mencionados, na perspectiva político-social.

O que diferencia os LPs “Minas” e “Geraes” – compositor e de sua interpretação - objetos de nosso trabalho -, é a possibilidade do estudo de uma trajetória musical e poética que desde 1967 se faz presente na mídia, credenciada pela EMI/ODEON, tendo como ícone um artista de fama internacional - Milton Nascimento.

Tais fatores foram importantes para que Milton e seus parceiros pudessem criar seus LPs com plena autonomia. A esse conteúdo, acrescentou-se jovens com propostas assimiladas das bandas do rock progressivo inglês, o que gerou diferenças em relação às obras até então produzidas pelo Clube da Esquina.

Em “Minas” e “Geraes”, pela primeira vez, Milton Nascimento e seus parceiros do Clube da Esquina percebem a hora de “cantar para dentro e para fora”; para dentro, valorizando as suas raízes mineiras e para fora,

incorporando elementos da musicalidade latino-americana, além das já citadas influências norte-americana e européia, imprimindo às tais obras todas as emoções possíveis de serem expressas, por sinal consideráveis em termos de obra artístico-musical, com a liderança e as matizes culturais traçadas pelos diversos apelos à singularidade do canto e do toque de violão de Milton.

Apesar de algumas diferenças que precisam ser avaliadas, os LPs “Minas” (“para dentro”) e “Geraes” (abrindo-se “para fora” ao incorporar elementos latino-americanos) seqüencialmente lançados nos anos de 1975 e 76 são obras ressignificativas do trabalho do Clube da Esquina: “lugares sem frestas”, onde não há “desbunde”, muito pelo contrário, há exposição de lugares incapazes de serem tocados por um sistema cuja premissa era a total falta de sensibilidade para o humano e o universal.

Sintetizamos nossa problemática com a hipótese da afirmação positiva, tendo como expressão as obras mencionadas – “Minas” e “Geraes” -, que aglutinam experiências honestas e sensíveis ao mundo que Milton Nascimento e seus amigos/autores viviam, no qual contextualizam as obras. Não à toa, esses dois LPs são considerados pela crítica da época (expostas ao governo autoritário, cujas metas culturais eram outras) como os melhores discos de Milton Nascimento.

“Minas” e “Geraes” reuniram, sem medo, instrumentos teoricamente antagônicos, tocados em harmonia absoluta com a voz e os tons de Milton (“grito das mágoas pelo amor perdido”, lembranças da vida cotidiana em um continente cujas afinidades eram esquecidas, afirmações líricas dos desencantos).

Sem que tenham ficado explícito sinais de mal-estar ou insegurança perante discursos intelectuais que destituíam elementos relacionados às emoções humanas, aos sentimentos tais como a “fé”, a “paixão”, as obras de Milton e seus parceiros apostam na aventura em procissões do interior para compreensão da dor e da fé na “barca dos homens”.

A memória de épocas de solidariedade em pleno crescimento do individualismo burguês e transbordante em um sistema que impediu inclusive o encontro de pessoas nas mesas de bar, ou na rua; uma época em que

“voavam” junto com as asas da Panair do Brasil (extinta pelos militares). Todas essas lembranças, estão muito presentes, são memória.

A memória, lembram os historiadores, é fato social, portanto, é arma. Aliás, como afirmou Hobsbawm (1990), certa vez, o papel do historiador é lembrar. Para lembrar é preciso constituir memória. Uma forma específica de memória cujo compromisso com a verdade lhe dá sentido. A memória como “arma” presente em algumas músicas justificou este estudo. Constituir esta memória foi apenas um dos escopos do nosso compromisso com a História Cultural da MPB e das sensibilidades.

Sobre as sensibilidades, Pesavento (2008) entende que as mesmas “[...] são a tradução sensível das emoções, sensações e experiências dos indivíduos”. Afirma também que, é tarefa do estudioso em História buscar as evidências que lhe permitam apreender tais percepções.

A potência criativa de Milton Nascimento (e de todo o movimento Clube da Esquina) eclode no período mais crítico da ditadura brasileira e, esse regime de exceção tudo fará para manter essa potência criativa sob controle. O que fazer então? Submeter-se ou transgredir a norma. “Paula e Bebeto”, conforme nos lembra a canção, “se amaram de qualquer maneira”, pois “qualquer maneira de amar vale a pena”. O “moderno” do Clube da Esquina entra em confronto sistemático com o que foi dito no Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade (1978), lançado há oitenta anos: “só não há determinismo onde há mistério. Mas o que temos nós com isso?”

O problema é que, poderíamos responder a Oswald: o país em que ele viveu foi constituído à base das exclusões sociais e das suas conseqüências, já naquela época que talvez não fossem percebidas nos salões que freqüentavam grande parte dos modernistas, e o Brasil até hoje é um dos campeões em desigualdades sociais. Milton se indignava. Ronaldo Bastos – em uma das músicas mais “agressivas do Clube -, deixava a letra para Milton e Beto Guedes reinterpretarem: “Agora não pergunto mais aonde vai a estrada” e completava “vai ser, vai ser, vai ter que ser faca amolada”, “A fé, a fé, paixão e fé, faca amolada” (BORGES, 1996).

Através desses dois trabalhos - “Minas” e “Geraes” -, avaliados como uma época de maturidade e do ingresso de novas gerações no Clube da Esquina, este estudo buscou colocar em questão o registro de momento no qual o “Movimento”, através de Milton, “Minas” e “Geraes”, se abriu para o novo, sem perder a sua mineiridade. Nesta tarefa, fomos rastreadores ao historiar fatos e acontecimentos da vida de Milton Nascimento, do Clube da Esquina como entidade específica em uma circunstância social e política também específica, somando o espírito crítico às análises e interpretação das fontes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do pau-Brasil a antropofagia e as utopias**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ASSIS, M. **A nova mpb – um panorama atual**. SL: SI. Disponível em: http://www.promusic.com.br/coluna/A_nova_mpb.doc. Acesso em: 20 fev 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. A estampa originária da dependência. In: CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 121-133.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRANT, Fernando; BORGES, Lô. Paisagem da janela. 1972. disponível em: <http://letras.terra.com.br/lo-borges/47027/> Acesso em 19 jun 2010.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- CASTRO, Ruy. **Um filme é para sempre: 60 artigos sobre o cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. **Ontem ao luar**. 1913. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/vicente-celestino-musicas/266794/>. Acesso em: 12 abr 2010.
- CRAVO ALBIN, Ricardo (supervis.). **Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2008. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 13 abr 2010.
- DEL PRIORE, Mary. **História da criança no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- DIAS, Acir. Glauber Rocha e os ser tãos da linguagem. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/acirglau.htm>. Acesso em 3 jun 2010.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 223 – 240.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **Revista Opus**: n. 1, v. 1, 1989: p. 32-36. Disponível em: <http://www.amppom.com.bra/opus/opus1/opus1-3.pdf>. Acesso em 20 fev 2010.

FREIRE, Vanda L. Bellard; AUGUSTO, Érika Soares. **As flores vencendo os canhões: festivais e canções de protesto**. 2008. Anais... XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOUDARD, Phelippe. A estética do riso: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org). **O circo no risco da arte** [Tradução Ana Alvarenga; Augustinho de Tugny; Cristiane Lage]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.

GUINLE, Carlos; CAYMMI, Dorival. **Sábado em Copacabana**, 1973. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/45587/> Acesso em 19 jun 2010.

HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS. **Diário de Alcobaça – Bahia**: guia virtual. Alcobaça, 4 ago 2008. Disponível em: www.alcobaca.bahia.net/2008/08/vdeo-histria-da-estrada-ferro-bahia.html. Acesso em 6 set. 2009.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX : 1914-1991. 2. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JANSON, H.W. **História da arte**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JOBIM, Tom. **Desafinado**. 1958. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49032/> Acesso em 19 jun 2010.

JOBIM, Tom; MORAES, Vincius. **Chega de saudade**. 1958. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49028/> Acesso em 19 jun 2010.

LEEWEUN, Alexandra van; HORA, Edmundo. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.17, 2008: p. 18-25.

LEITE, Mirian Moreira. **A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec, 1984.

LIMA, Gilson. **A sociedade e as culturas informacionais**. Sl. Disponível em: www.ufgrs.br/...sociedade/sociedade_cultura/sociedade_info.ppt. Acesso em: 4 out. 2009.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **A história da MPB**: 100 discos fundamentais da música popular brasileira. Disponível em: www.luizamerico.com.br. Acesso em 4 jun 2010.

MASCARENHAS, Pacífico. **Pacífico Mascarenhas**: curriculum musical. Disponível em: www.pacificomascarenhas.com.br. Acesso em 18 out 2009.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORRE "A VOZ DA AMÉRICA LATINA". Vitória: **A Tribuna**, 5 out 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em 23 fev 2010.

NARANJO, Marcelo. 70 motivos para lembrar e saudar o Fantasma. In: **Universo HQ**, 2006. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2006/fantasma70.cfm>. Acesso em 20 set. 2009.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Pablo. In: NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1973. 1 CD: digital, estéreo.

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

NASCIMENTO, Milton. Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.511

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Fé cega, faca amolada. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.245.259

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Menino. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.481

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Gran circo. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.274.774

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Trastevere. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.782

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Circo marimbondo. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.473

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar). In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.406

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Idolatrada. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.740

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Ponta de areia. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.731

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Promessas do sol. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo 61.192.422

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. O cio da terra. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.355

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. Primeiro de maio. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.231

NASCIMENTO, Milton; VELOSO, Caetano. Paula e Bebeto. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.758

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Local: Brasil. Distrib. Cinédia / Riofilme. 1946; 1 filme (126 min.): son, preto e branco; 16 mm. Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/ebrio/ebrio.asp> . Acesso em: 29 maio 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PARADA, Maurício. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937 – 1945). Rio de Janeiro: **Revista Alceu**, v. 9 , n. 18, p. 174 – 185, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RADIOS OPERAM NO BRASIL DESDE OS ANOS 20. SL: SI. Disponível em: http://www.INFO/Biblioteca/Radio_no_Brasil_20_aos_80.doc. Acesso em: 9 abr 2010.

RIBEIRO, Alberto; BARRO, João de; BABO Lamartine. **Cantoras de rádio**. 1936. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/lamartine-babo/715594/>. Acesso em: 10 abr 2010.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary Grove of Music and Musicians**. 2nd ed. V. 26. London: MacMillan, 2001.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo (Org.). Maria Antônia: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1998.

SCHULZ, Bruno. Sanatório sob o signo de Clepsidra. In: **Sanatório**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 157-183.

SEVCENKO, N. A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A. (Org.). **História da vida privada no Brasil – República**: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia da Letras, 1998. p. (513-619).

SONADA, André Vieira. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.21, 2010: p. 74-79.

SOUZA, Alberto Carlos de. **A cidade de Roma e seus (en)cantos**. Entrevista concedida por Tereza Dell'acqua em 26 de setembro de 2009.

SOUZA, Alberto Carlos de et al. Arte e pensamento estético de resistência: uma revisão histórica. **Rev.eletr. Boletim do Tempo**. Ano 5 n. 11, Rio, 2010. p. 1-4.

SOUZA, Beatriz de Paula. Mães contemporâneas e a orientação dos filhos para a escola. In: MACHADO, Adriana Marcondes; SOUZA, Marilene Proença Rebello (Orgs.). **Psicologia escolar**: em busca de novos rumos. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997. p. 181-187.

TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés. In: MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio L. P. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993. p. 41-72.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da musica popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 3 ed. São Paulo: Ed. 34,1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 2 ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut**: textos reunidos por Anne Guillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VELOSO, Caetano. **Tropicália**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44785/>. Acesso em: 22 abr 2010.

VELOSO, Caetano. **É proibido proibir**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44785/>. Acesso em: 22 abr 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Batmacumba**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mutantes/125343/>. Acesso em: 10 abr 2010.

VIANNA, Luiz Fernando. Biografia e DVD levam Milton Nascimento de volta a Três Pontas. Rio de Janeiro: **Folha de São Paulo** [on line], 15 jun 2006. Disponível em: www.1.folha.uol.br/folha/ilustrada/ult90u66073.shtml. Acesso em 7 set 2009.