

## “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”:

o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985)\*

LUIZ HENRIQUE ASSIS GARCIA\*\*  
 MARCOS SARIEDDINE ARAÚJO\*\*\*  
 HUDSON LEONARDO LIMA PÚBLIO\*\*\*\*

**RESUMO:** É particularmente notável a participação, no período da redemocratização brasileira, dos músicos associados à formação cultural denominada Clube da Esquina, encabeçados pela figura emblemática de Milton Nascimento. Aliando a investigação histórica aos estudos de música popular, abordamos suas escolhas e invenções estéticas e políticas, compreendendo a participação em concertos integrados a campanhas fulcrais (Anistia, Diretas Já), seu envolvimento junto a movimentos sociais e a criação cancional, evidenciando em sua obra o balanço histórico do que se passara e a reivindicação por viver um tempo de novas perspectivas e sonhos possibilitados pelo restabelecimento da democracia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Popular; Clube da Esquina, Redemocratização brasileira.

## “Even so it’s worth trying to invent a new song”: the *Clube da Esquina* (Corner Club) and the redemocratization in Brazil (1978-1985)

**ABSTRACT:** In the period of Brazilian redemocratization, it is particularly noteworthy the engagement of musicians associated with the cultural formation called *Clube da Esquina* (Corner Club), headed by the emblematic figure of Milton Nascimento. Combining historical research with popular music studies, we approach their aesthetic and political choices and inventions, including engaging on concerts integrated with key campaigns (Amnesty, Direct election Now), their involvement with social movements and their song writing, showing in their work the historical balance of what had happened and the demand to live a time of new perspectives and dreams made possible by the reestablishment of democracy.

**KEYWORDS:** Popular Music; *Clube da Esquina*; Brazilian redemocratization.

---

\* Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no XII Congresso da IASPM-AL, ocorrido entre 07 e 11 de março de 2016 em Havana, Cuba, no âmbito do ST *Música popular e Política*, coordenado pelos colegas Adalberto Paranhos e Tânia Garcia. Este trabalho traz resultados de pesquisas coordenadas por Luiz H. Garcia nos últimos três anos, *Pesquisa e Organização da informação Museu Clube da Esquina* (interface com extensão, incluindo suporte para a realização da exposição *Canção Amiga*, promovida numa parceria entre a UFMG e o MCE) e *Patrimônio urbano e música popular: os sentidos dos lugares*, esta última financiada com apoio do CNPq, ao qual agradecemos pelos recursos necessários para apresentação dos resultados parciais no evento supracitado.

\*\* **Luiz Henrique Assis Garcia** é Doutor em História pela UFMG, professor da Graduação em Museologia ECI/UFMG e do PPG-CI da ECI/UFMG. **E-mail:** lhag@ufmg.br

\*\*\* **Marcos Sarieddine Araújo** é Mestre em Música pela UFMG. **E-mail:** marcosarieddine@gmail.com

\*\*\*\* **Hudson Leonardo Lima Públio** é Graduado em História pela UFMG e foi bolsista IC PRPq/UFMG e CNPq vinculado aos projetos supracitados. **E-mail:** hudsonlpublico@hotmail.com

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

**E**screvemos este texto em circunstâncias muito específicas, quiçá críticas. Nos últimos anos a democracia no Brasil vem sendo posta à prova, enquanto se desenrola uma profunda crise que conjuga a crônica falta de legitimidade das instâncias de representação política, diferentes manifestações do arbítrio ameaçando as liberdades e direitos civis básicos, e a instabilidade econômica que vem minando conquistas sociais que marcaram especialmente a primeira década do século XXI. Sendo assim, pareceu-nos particularmente oportuno refletir sobre o período em questão, considerando a carga de historicidade contida na luta pela democracia e a importância da canção popular no imaginário social.

Procuramos, nas linhas que seguem, após algumas considerações sobre a relação entre a MPB e a redemocratização brasileira, compreender mais de perto tal relação a partir uma amostra significativa de canções e discos, selecionada do conjunto da obra dos músicos do Clube da Esquina. Iremos propor uma análise que partirá de uma tríade tipológica do que exprimem no contexto – canções de balanço, de luta e de esperança –, cujos atributos serão esmiuçados em exemplares emblemáticos discutidos na interface entre a investigação histórica e os estudos sobre música popular. Finalmente, vamos apontar dilemas da redemocratização expressos nas canções e dessa forma sustentar que elas são formas de mediar incertezas e tensões políticas ativas e relevantes durante a emergência de novas realidades sociais.

## **A MPB e os caminhos da redemocratização no Brasil**

Como já apontou Napolitano (2010), a fase de distensão/abertura do regime militar brasileiro foi concomitante à consolidação cultural e comercial da vertente da música popular brasileira denominada MPB. Naquela conjuntura, a participação de músicos populares na construção de caminhos em direção à redemocratização do país foi extremamente significativa, num vasto leque que foi da criação de canções dedicadas a reavaliar a experiência social dos duros “anos de chumbo” e advogar a retomada das liberdades e direitos à sua participação na reocupação do espaço público, inclusive através da realização de concertos

integrados a campanhas fulcrais (Anistia, Diretas Já) em articulação com movimentos sociais e atores da sociedade civil engajados no restabelecimento da democracia. Neste sentido, ressaltamos que houve uma transição pactuada por um acordo entre as elites, mas na qual os movimentos sociais e forças diversas da sociedade civil não foram meros espectadores, exercendo pressões e obtendo ganhos parciais à medida que transcorria o processo (cf. SILVA, 2007).

É particularmente notável a participação, no período compreendido entre 1978-1985, dos músicos associados à *formação cultural* denominada Clube da Esquina<sup>1</sup>, encabeçados pela figura emblemática de Milton Nascimento, nas atividades públicas e na produção musical que associamos aqui ao período de redemocratização. Canções tão diversas como “Credo” (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP duplo *Clube da Esquina 2*. EMI/Odeon, 1978), “Sol de primavera” (Beto Guedes/Ronaldo Bastos, LP *Sol de Primavera*. EMI/Odeon, 1979), “Todo prazer” (Lô Borges/Ronaldo Bastos, LP *Nuvem Cigana*. EMI/Odeon, 1981), “Coração de estudante” (Wagner Tiso/Milton Nascimento, LP *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay, 1983), ou projetos grandiosos como o álbum *Missa dos Quilombos* (LP Ariola, 1982), com música de Milton e textos do poeta Pedro Terra e de Dom Pedro Casaldáliga, demonstram o profundo envolvimento desses músicos com os dilemas culturais e políticos de seu tempo, bem como a capacidade da música popular entranhar-se na experiência social, constituindo-se como lócus privilegiado de expressão de estruturas de sentimento<sup>2</sup>, posições sociais e projetos políticos

<sup>1</sup> Emprestamos originalmente da sociologia da cultura de Williams (1992, p. 35) o conceito de *formação cultural*, que o autor entende como “formas de organização e auto-organização próprias dos produtores culturais, independentes de instituições”, útil para pensar essa agremiação informal promovida pelo fazer artístico compartilhado e pelas relações de proximidade e amizade que não qualificamos como banda, escola ou movimento. Em nossa definição do Clube da Esquina levamos em conta, além da sociabilidade característica do grupo, as autodefinições dos próprios membros e sua inserção no contexto da indústria fonográfica (cf. GARCIA, 2000, p. 45-47). Entendemos que, não obstante a diminuição da constância e variação das formas de interação próprias da formação, no início dos anos 1980, as fichas técnicas e as afinidades estéticas indicam a possibilidade de associar a produção arrolada neste artigo ao conjunto do que entendemos como obra do Clube da Esquina. Agradecemos os pertinentes comentários dos colegas Adalberto Paranhos e Sheyla Castro Diniz a respeito quando apresentamos o texto, e aos demais colegas da IASPM por observações diversas durante o Congresso.

<sup>2</sup> Williams (1979, p. 133-136) as define como a qualidade particular e historicamente diferenciada da experiência social ainda em processo, “em solução” (portanto antes de se formalizar definitivamente) e que dão “o senso de uma geração ou de um período”, propondo uma “hipótese cultural” que detecta indícios delas na arte e na literatura.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

compartilhados. Uma entrevista de Milton Nascimento à revista *Veja* é indicativa disto:

Eu já chorei muitas noites no meu íntimo, pelas coisas que vejo – nas ruas, nas pessoas que sofrem na carne e por elas, eu e meus amigos cantamos nossas esperanças, nossa amizade e buscas. Aos trancos e barrancos, como exige um país como o nosso e com a “desajuda” da minoria massacrante (NASCIMENTO, 1978, p. 52).

É nesta perspectiva que propomos um estudo que alie a investigação histórica, que insira as obras em seu contexto de produção e reúna para a análise registros documentais diversos (entrevistas, resenhas críticas e fonogramas, principalmente), aos estudos de música popular, atentos às escolhas e invenções estéticas que os criadores protagonizam sem estar descolados de seu contexto social e histórico. Além da participação emblemática em concertos, da atuação pública com forte vinculação aos movimentos sociais, pretendemos identificar em suas criações da época o balanço histórico do que se passara e a propensão por ensejar, numa reivindicação de caráter utópico – na conotação plenamente política do termo – a expectativa e o desejo pela novidade embutida na abertura paulatina do regime e na perspectiva de viver um tempo regido por outra ordem, democrática. Retomar essa obra invoca o sentido pleno do pensar com a História, uma vez que ela nos confronta com os significados e perspectivas sonhados e vividos na construção da democracia.

A portentosa produção do álbum duplo de Milton *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978) é mais do que a confirmação daquele momento. Cheio de participações de nomes importantes da música popular de seu tempo (dentre estes Chico Buarque, Elis Regina, Joyce, João Donato, Francis Hime), além do próprio esquadrão de ases (Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Nelson Angelo, entre outros) do Clube da Esquina, representa uma síntese apurada do projeto estético capitaneado por Milton Nascimento até ali. Síntese que encontramos especialmente numa de suas canções, *O que foi feito deveria (de Vera)* (Milton Nascimento/Fernando Brant/Márcio Borges), escrita de forma surpreendente, já que ele optou por dar a mesma música para receber letras diferentes de Fernando Brant e Márcio Borges, sem que estes o soubessem, sobre o tema que inspirava a rememoração do passado e da própria obra do Clube:

Intertextualidades à flor da pele, com várias canções já clássicas do Clube sendo incorporadas ao texto, como *Vera Cruz*, de Milton e do próprio Márcio, e *Fé Cega, Faça Amolada*, de Milton e Ronaldo Bastos, e *Outubro*, de Milton e Brant; a consumação de um sentido de parceria e amizade se dá dentro das letras, e isso revela a intensidade da canção (CASTRO, 2012).

No mesmo álbum, essa recapitulação está enfatizada na inserção em “Credo” de trechos cantados em coro da canção “San Vicente” (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP *Clube da Esquina*. EMI/Odeon, 1972) em *fade in* e *fade out* ao início e final da gravação. A escolha em associar ambas as canções foi assim explicada por Milton Nascimento:

Essa música (“San Vicente”) se tornou uma espécie de hino. E o “Credo” também tem a mesma ideia – que é ‘vamos pra frente, todo mundo’. Nesse caso, usei o “San Vicente”, dando a ideia do povo, cruzado com o “Credo”... No fundo, é como se eu estivesse fazendo um *flash back*, jogando o passado para o presente e para o que vem (NASCIMENTO, 1978, p. 52-54).

Os coros, que nas óperas e tragédias têm a função de trazer o ponto de vista do povo, servem literalmente como representação sonora do mesmo. Cumpre aqui observar, ainda que de modo sintético, que houve diferentes modos de representar o povo e o popular no seio da canção popular brasileira:

A canção de protesto não se ocuparia apenas em descrever personagens populares e seu cotidiano (pescadores, lavradores, jogadores de futebol, pedreiros, operários) (...) mas em traçar pontos de identificação com este universo através da própria música (...) Entretanto, notamos que este tipo de descrição era bastante impessoal. As figuras “populares” eram esquemáticas e abstratas, apresentadas em situações estereotipadas e muitas vezes desprovidas de capacidade de ação. Já o Clube da Esquina foi progressivamente conferindo uma “cara”, uma individualidade bastante concreta às pessoas de quem as letras tratavam. Isto ocorreu não apenas pela preocupação em transferir para as letras aspectos do cotidiano e da própria experiência dos compositores, mas pela maneira particular de seus participantes incorporarem o “popular” (GARCIA, 2000, p.73).

O diálogo entre as letras das canções encaminha uma resposta do presente ao passado, pois em contraposição a “A espera na fila imensa / E o corpo negro se esqueceu”, que dá a ideia de imobilização, estagnação, medo, obscuridade, sentimentos que estavam em voga na fase mais violenta da ditadura, “Credo” começa com “Caminhando pela noite de nossa cidade/ Acendendo a esperança e apagando a escuridão”, trazendo consigo o clima do início da abertura política do

regime, em que o movimento, a esperança do retorno dos exilados e libertação dos presos políticos (que ocorreria um ano depois) estavam ligados à redescoberta do espaço urbano/público que antes estava restrito pela repressão. “Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal” é uma frase chave, totalmente situada dentro do universo poético típico do Clube, acionando imagens recorrentes que aparecem em canções do álbum duplo de Milton Nascimento e Lô Borges *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), tais como “Um gosto de sol” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos) e “Paisagem da janela” (Lô Borges/Fernando Brant). Se a caminhada assinalava um movimento pela retomada da democracia e da liberdade de expressão, cabe lembrar que a canção foi inicialmente proibida pelos órgãos de censura, como salienta uma nota no *Jornal do Brasil* (ARTE E PODER, 1978, p. 5).

As canções “San Vicente”, em 6/8 (binário composto) e “Credo”, em 3/4 (ternário), acentuam uma aproximação estética com a música andina. A instrumentação de “Credo”, incluindo *charango* e *zampoña*<sup>3</sup>, dominada pela performance do Grupo Tacuabé<sup>4</sup>, remete às tradições folclóricas sul-americanas, enquanto em “San Vicente” é marcante o estilo *rasgueado* com que Milton Nascimento tange as cordas do violão, além da sutil presença do carrilhão percutido por Beto Guedes, que remete ao badalar do sino de uma igreja e, conseqüentemente, ao catolicismo latino-americano<sup>5</sup>. A aproximação dos membros do Clube com esse manancial sonoro vai ao encontro também do reconhecimento de uma experiência histórica compartilhada e da postura engajada de músicos populares latino-americanos como Mercedes Sosa, Silvio Rodriguez e Pablo Milanés. Essa aproximação redonda em determinados posicionamentos políticos, como Milton Nascimento reforça na entrevista à jornalista Vivian Wyler:

<sup>3</sup> O charango é um pequeno instrumento de corda, proporcionalmente ao cavaquinho utilizado no samba. O outro é a *zampoña*, instrumento de sopro semelhante à flauta-de-pã.

<sup>4</sup> O nome do conjunto é uma homenagem ao índio sul-americano Tacuabé, que foi aprisionado por europeus e levado para ser exposto em solo francês no século XVI. Formação: Eduardo Marquez no baixo, Pato Rovés na guitarra e no violão, e Pipo Spero no *charango* e na *zampoña*. MILLARCH, Aramis. Grupo Tacuabé. <http://www.millarch.org/artigo/grupo-tacuabe>. Acesso em: 5 de março de 2018.

<sup>5</sup> Agradecemos aos editores por essa e outras oportunas considerações que nos permitiram aprimorar o texto.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

[Minha música] É latina, brasileira. Mas não americana [...]. Com a música latina, a coisa é outra. É afinidade, saber o que eles sentem é também o que sentimos. A minha música hoje reflete o que vivo. Tem influência da política, dos tempos de sufoco e transtornos por que estamos passando. Mas tem relação também com o tempo de abertura que tem de chegar. A música para mim é o que vejo aqui, o que sinto ali, me desperta, se transforma numa espécie de filme que vai passando na minha cabeça e aí sai. Nada nela é gratuito, tudo tem sentido, razão de ser. [...] A música é o tempo. E num momento de aperto, é claro, ela grita mais (NASCIMENTO, 1978, p. 4).

A segunda metade da década de 1970 representa um momento ímpar da produção musical popular no Brasil, fortemente marcado pela consolidação mercadológica da chamada MPB, e, mais para o final da década, pelo rearranjo do mercado fonográfico nacional em função da crise do petróleo e da investida mais contundente das grandes multinacionais da indústria do disco, implementando de forma mais rígida critérios mercadológicos na administração das carreiras e obras de seus contratados, reduzindo o espaço para a autonomia artística e surgimento de novos valores (cf. MORELLI, 1991; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2010).

Assim, faz muito sentido a argumentação proposta por autores como Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti, de que “florescia um mercado de oposição à ditadura nas classes médias, que a indústria cultural soube aproveitar a partir do final dos anos 1970, com a abertura do regime” (RIDENTI, 2000, p. 313). A MPB passou a atingir um público mais amplo, especialmente a partir da consolidação do “circuito universitário”, forma de criação e consolidação de público extremamente importante no momento político em que vivia o país. Construído nas décadas de 1960-70, o prestígio dos expoentes da MPB combinava-se à postura de enfrentamento ao regime, “(...) unidos na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar (...)” (MORELLI, 2008, p. 93). Com o fim do AI-5 e da censura prévia no final de 1978, seguidos pela Anistia em 1979 e, posteriormente, pela campanha pelas Diretas Já em 1984, acentuou-se a presença dos artistas na esfera pública, em comissões, programas e propagandas de rádio e televisão, promovidos por partidos políticos de oposição e movimentos sociais (cf. RIDENTI, 2000, p. 314). Generalizou-se a sua presença em comícios para atrair público. Concordamos com Napolitano quando afirma que

Os inúmeros eventos musicais que marcaram a atividade pública da oposição organizada ao regime militar se constituíram em um tipo de audiência muito específico, cuja recepção estética e política se dava num plano completamente diferente das outras audiências citadas. Nesse caso, é de supor que as canções desempenhassem um papel muito mais mobilizador e exortativo, consagrando os valores ideológicos que informavam tais entidades, campanhas, eventos. Aliás, as audiências públicas de MPB em *campi* universitários e logradouros públicos foram as mais vigiadas pela polícia política do regime militar (NAPOLITANO, 2010, p. 399).

Ao ressaltar que “o impacto sociocultural e a amplitude da audiência musical não podem ficar restritas à análise das vendas absolutas de fonogramas, sob o risco de limitarmos o conceito de “esfera pública” (...)” (NAPOLITANO, 2010, p. 399), o autor em questão se aproxima da discussão proposta por Street, Hague e Savigny (2007). Estes se apoiam especialmente em Habermas quando defendem que arte e cultura participam da constituição da esfera pública, a partir da premissa de que engajamento político envolve a fala e a ação. Nesse sentido, poderíamos indicar a forma perene com que a canção popular ocupa um lugar central em mobilizações de massa nas mais diferentes épocas e lugares, como são importantes para o estabelecimento de identidades nos movimentos sociais e nos grupos políticos dos mais diferentes matizes ideológicos. Na feliz imagem construída por Elio Gaspari,

Em 1979, quando pequenas multidões iam aos aeroportos para receber de volta os exilados, assim com em 1984, quando todo mundo foi pra rua vestindo o amarelo das eleições diretas, o Brasil pareceu uma grande escola de samba descendo a avenida numa bonita alvorada (GASPARI, 2000, p. 32-33).

Napolitano, ao “(...) mapear a grande complexidade que envolve a cena musical dos anos 1970 (...) em que (...) a MPB (...) experimentou o auge da popularidade e maturidade criativa” (NAPOLITANO, 2010, p. 390), propõe duas tendências básicas nos temas poéticos abordados pela “canção da abertura”: uma anunciava a reconquista da liberdade e projetava as possibilidades de seu exercício, e outra refletia sobre a experiência dos “anos de chumbo” recentes (NAPOLITANO, 2010, p. 394). Essa classificação nos interessa como ponto de partida, mas procuraremos refinar a análise específica para as canções do Clube da Esquina no recorte que demarcamos. A tentativa aqui é pensar no cenário que vai da abertura à redemocratização e analisar como as canções participam desse momento da História



brasileira. Claro que não há dúvidas de que a canção emepibista foi parte essencial da trilha sonora da Campanha da Anistia, do movimento sindical (lembrar especialmente nos shows de 1º de Maio), do movimento estudantil, dos comícios do MDB e do PT a partir de 1980.

## **O Clube da Esquina: canções de balanço, de luta e de esperança**

Optamos aqui por propor um plano de análise que defina uma classificação temática a partir da pesquisa realizada na discografia e que privilegie as canções produzidas. Essa opção serve para organizar melhor a argumentação no espaço de que dispomos, o que não nos impede de extrapolá-la se for necessário. Destacamos, dentro de cada temática, uma parceria e uma canção específica:

**Canções de balanço:** acertos com o passado e afirmação da liberdade retomada.

Parceira: Lô Borges e Márcio Borges.

Canção: “Todo prazer” (Lô Borges e Márcio Borges). Lô Borges. LP *Nuvem cigana*. EMI-Odeon, 1981.

**Canções de expectativa:** esperança no futuro com a retomada da democracia.

Parceira: Beto Guedes e Ronaldo Bastos.

Canção: “Sol de primavera” (Beto Guedes e Ronaldo Bastos). Beto Guedes. LP *Sol de primavera*. EMI-Odeon, 1979.

**Canções de intervenção no presente:** identificação de atores/movimentos sociais e engajamento em mobilizações públicas.

Parceira: Milton Nascimento e Fernando Brant.

Canção: “Coração de estudante” (música de Wagner Tiso e letra de Milton Nascimento). Milton Nascimento. LP *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay, 1983.

Ano	Artista	Título do disco	Formato/Gravadora
1978	Milton Nascimento	<i>Clube da Esquina 2</i>	2 LPs EMI/ Odeon
	Beto Guedes	<i>Amor de Índio</i>	LP EMI/Odeon
	Tavinho Moura	<i>Como vai minha aldeia</i>	LP RCA Victor
1979	Milton Nascimento	<i>Journey to dawn</i>	LP A&M Records
	Lô Borges	<i>A Via Láctea</i>	LP EMI/Odeon
	Toninho Horta	<i>Terra dos pássaros</i>	LP/Independente
	Beto Guedes	<i>Sol de Primavera</i>	LP EMI/Odeon
1980	Milton Nascimento	<i>Sentinela</i>	LP Ariola
	Toninho Horta	<i>Toninho Horta</i>	LP EMI/Odeon
	Os Borges	<i>Os Borges</i>	LP EMI/Odeon
1981	Milton Nascimento	<i>Caçador de mim</i>	LP Ariola
	Lô Borges	<i>Nuvem Cigana</i>	LP EMI/Odeon
	Beto Guedes	<i>Contos da Lua Vaga</i>	LP EMI/Odeon
1982	Milton Nascimento	<i>Missa dos Quilombos</i> <i>Ânima</i>	LP Ariola
	Tavinho Moura	<i>Engenho Trapizonga</i>	LP EMI/Odeon
1983	Milton Nascimento	<i>Milton Nascimento ao vivo</i>	LP Barclay
1984	Beto Guedes	<i>Viagem das Mãos</i>	LP EMI/Odeon
	Lô Borges	<i>Sonho real</i>	LP Barclay
1985	Milton Nascimento	<i>Encontros e despedidas</i>	LP Barclay
	Wagner Tiso	<i>Coração de estudante</i>	LP Barclay

**Tabela 1:** Extrato discográfico do período 1978-85 com os LPs selecionados para esta pesquisa. Dos discos sombreados foram selecionadas as canções analisadas a seguir, especificadas anteriormente.

### “Todo prazer”

A canção foi composta e gravada em 1981, já após a conquista da Anistia e do fim do AI-5. Com os novos ares que o Brasil estava respirando, o que interessava para os músicos que vivenciaram os “anos de chumbo” era “fazer as pazes” com o passado e olhar para o futuro que estava batendo às portas, pois “o pior já passou”. Isso, é claro, não deixa de ser uma acomodação no contexto de uma redemocratização tutelada, em que a própria Anistia foi decretada pelo governo e visava claramente desarmar as possibilidades de revanchismo (cf. SILVA, 2000, p. 270). “Todo prazer” tem, bem de acordo com esse espírito, um arranjo típico de

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

banda de música *pop*, com a instrumentação de guitarra, baixo, teclado, bateria e percussão. Essa formação com certeza aproxima de uma linguagem mais jovial e menos rebuscada, sem arranjos orquestrais ou efeitos mais complexos. O timbre da guitarra chama a atenção pelo efeito de *chorus*, sonoridade<sup>6</sup> comum a muitos trabalhos da década de 1980. O seu andamento rítmico remete à sonoridade do próprio compositor em trabalhos anteriores como, por exemplo, “Tudo que você podia ser” (Lô Borges/Márcio Borges, LP *Clube da Esquina*. EMI/Odeon, 1972). Podemos considerar, seguindo a análise de Pablo Castro (2015b), que há uma aproximação com ritmos híbridos como o *samba-rock* e o *reggae*. A harmonia se caracteriza por empréstimos modais muito característicos da linguagem harmônica dos Beatles, que influenciou tanto Lô quanto os outros compositores do Clube da Esquina. Esse clima “pra cima” (*up beat*) da canção reflete o balanço num tom de desafogo, de alívio da tensão, de sentir retirado o peso do chumbo, da vigilância, da violência e da censura, que transparecia numa canção de poucos anos antes, como “Cruzada”: “Não sei andar sozinho por essas ruas / Sei do perigo que nos rodeia pelos caminhos (...)/ Flor nas janelas da casa, olho no seu inimigo(...)” (Tavinho Moura/Márcio Borges, LP *Como vai minha aldeia*. RCA, 1978), onde, argutamente, a tensão gerada pela melodia das estrofes dá lugar ao abrigo do refrão (cf. CASTRO, 2012). Obviamente, um evento incontornável que atesta a persistência de alguma ameaça foi o atentado no Riocentro em 30 de abril de 1981, planejado por militares da “linha dura” para explodir bombas durante um show em comemoração ao Dia do Trabalho, comemoração na qual estavam se apresentando grandes nomes da MPB para milhares de pessoas. O atentado pretendia culpar supostos extremistas de esquerda, porém foi malgrado por falha dos membros do DOI (Destacamento de Operações de Informações), matando um deles e ferindo gravemente o outro.

Numa apreciação de conjunto podemos perceber os discos sucessivos de Lô Borges naquele momento – *A Via Láctea* (EMI/Odeon, 1979) e *Nuvem Cigana*

---

<sup>6</sup> No livro que é fruto de sua tese de doutorado, Guilherme Castro (2017) aplica um conceito expandido de sonoridade – enquanto qualidade do som, das características que lhe são atribuídas e reconhecidas – para compreender melhor a prática fonográfica, considerando as formas como o empregam músicos, produtores e ouvintes. Nesse sentido podemos falar em uma sonoridade de um dado instrumento ou acessório, mas também de um gênero como *rock* ou *pop*, ou a uma época (anos 80), região ou cidade (o som de Seattle, uma onda jamaicana), gravadora (*Motown sound*), músico (um solo com a sonoridade de Hendrix) entre outras possibilidades de atribuição de qualidades.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

(EMI/Odeon, 1981) – como verdadeiros instantâneos que participam da redemocratização em curso. Especialmente através da parceria fraternal com Márcio Borges, somos conduzidos ao turbilhão de mudanças – muitas vezes traduzidas poeticamente através de elementos dinâmicos da natureza como “vento”, “tempestade”, ou de arranjos que apresentam vinhetas ou interlúdios que provocam o deslocamento na audição. Pensamos em canções do LP *A Via Láctea* como “A olho nu” (Lô Borges/Márcio Borges) e “Nau sem rumo” (Lô Borges/Márcio Borges), essa última pródiga em salientar o que ainda havia de incerteza no momento – “Onde foi parar a cuca dos caras que aguentaram a barra?” –, e, no disco seguinte, *Nuvem cigana*, vislumbramos um olhar um pouco menos coberto de poeira ao divisar do presente as expectativas de futuro, aí muito bem captadas pelo também parceiro Murilo Antunes, que divide com Márcio a tarefa da letra de “Viver, viver” (Lô Borges/Márcio Borges/Murilo Antunes). Canção cujos saltos melódicos e harmonia “dançarina”, cheia de baixos invertidos e mudanças rápidas – o que Pablo Castro aponta como “liquefação da harmonia bossa-novista em outro contexto estilístico (...), mais próximo melodicamente e em termos de arranjo, da influência dos Beatles” (CASTRO, 2012) –, representam musicalmente a exploração de possibilidades que a letra aventava ao falar em mil sonhos, ideias e na mudança de disposição emocional e intelectual: “A fim de ver/ Mentas e corações/ Abertos às manhãs/ E ao sabor dos ventos”.

Já em “Vida nova”, de Lô e Murilo Antunes, faixa do mesmo disco *Nuvem cigana*, reforça-se a ideia de transição e superação do autoritarismo – “Brincadeira de lavar/ e varrer o mau tempo/ A ira do vento/ Que logo vai parar” –, além do otimismo que se expressa na incorporação da linguagem *pop*. Na primeira parte, a harmonia se sustenta nos acordes de C#m7 e Bm7 e é executada sugerindo um certo *swing* dançante à canção. A segunda parte tem um aspecto menos regular, tanto na harmonia como na melodia, o que a aproxima da estética comungada em vários trabalhos associados ao Clube da Esquina, mas sem perder seu caráter *pop*. Interessante que Lô interpreta as canções em um registro particularmente agudo, enfatizando jovialidade e energia. Não por acaso, ele e Beto Guedes, verdadeiros irmãos em música que comungam uma veia beatlemaniaca poderosa o bastante para

ter influenciado decisivamente a obra do próprio Milton Nascimento, são, como coloca Pablo Castro, “os dois artífices do que poderia se chamar de pop mineiro” (CASTRO, 2013, p. 10). Essa leveza, conjugada poeticamente por um vocabulário que remete a movimento, renovação e literalmente vida, muitas vezes empregando imagens consagradas como os contrastes entre dia e noite ou condições atmosféricas, elementos telúricos recorrentes na feitura da canção popular, indicam a virada de chave das canções de balanço para as canções de expectativa.

### “Sol de Primavera”

Tanto no título quanto nos versos da canção percebemos o processo de florescimento representando renovação e renascimento. “Sol de Primavera” indica que o balanço pendia na direção do futuro; aliás, celebra justamente a abertura desse horizonte. A expectativa da volta dos exilados através da Anistia estava muito presente em 1979, ano de composição e gravação da canção, explicitada em versos como “quero ver brotar o perdão”. Ao mesmo tempo ela prefigura o terreno da luta pela memória deixando um pequeno contraponto à expectativa dos condutores da transição de garantir o esquecimento do arbítrio através da anistia ampla, geral e irrestrita. Os mortos e desaparecidos, os exilados são lembrados, o pesar e a perda são enunciados, ainda que ali já seja possível, apesar deles, “inventar uma nova canção”. O “Sol”, que tantas vezes aparece nas canções do Clube, toma novamente o sentido de renovação e esperança, além do simbolismo da luz como algo que contrapõe a obscuridade dos anos anteriores, assim como Ronaldo Bastos escrevera, por exemplo, em “Nada Será Como Antes” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos, LP *Clube da Esquina*. EMI/Odeon, 1972). A escolha da figura da estação também ajuda a reforçar a expectativa de mudança, representando a transição da ditadura para a democracia. Essa mesma imagem foi utilizada por Márcio Borges para a música de Beto Guedes em “Só primavera”, do LP *Amor de Índio* (EMI-Odeon, 1978), ainda que ali o teor da letra seja mais desafiador do que francamente otimista, na medida em que propõe “dançar nos olhos da fera / no seu colo sonhar”. Aqui, em “Sol de primavera”, o tom romântico é revelado tanto pela melodia e harmonia quanto pelo

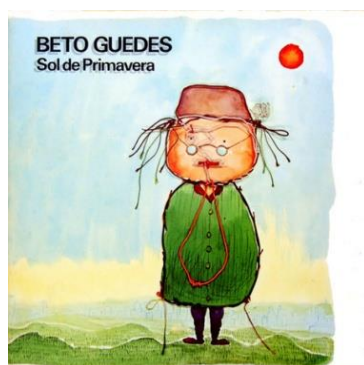
arranjo, do qual podemos destacar a trompa, que traz um contraponto melódico à melodia vocal, e as cordas, que entram com toda a força no momento instrumental da canção. Em seu texto de apresentação ao *Songbook* de Beto Guedes, o “cantautor” Pablo Castro, grande conhecedor e contumaz intérprete da obra do Clube, faz uma apreciação precisa da gravação:

A riquíssima balada, dessa vez uma valsa propriamente, que dá nome ao disco, reforça cores mais otimistas acerca da situação política do país, em inspirada melodia em graus conjuntos e saltos comoventes, que se canta em Mi maior mais com uma parte B que oscila de Fá para Lá maior, ilustrada por grande orquestração de Wagner Tiso (CASTRO, 2013, p. 13).

Parece possível propor a analogia entre o deslocamento que a canção promove na forma, na harmonia e no arranjo, quando adentra a Parte B orquestral, e a própria Abertura. Aliás, a parceria Beto Guedes e Ronaldo Bastos produziu outra pedra de toque da canção de abertura com “O Sal da Terra” (Beto Guedes/Ronaldo Bastos, LP *Contos da lua vaga*. EMI/Odeon, 1981). Utópica e universalista, um hino ecológico e humanista, que se não se furta da denúncia dos problemas do presente – “tão te maltratando por dinheiro”, “banir do mundo a opressão” – é na possibilidade do amanhã que se firma e se afirma. No mesmo disco em que foi gravada esta última, na canção que lhe dá título, “Contos da lua vaga” (Beto Guedes/Márcio Borges), com letra de Márcio Borges, temos outro hino de esperança que associa o futuro à imagem de uma criança. A canção é construída basicamente em duas partes. A primeira é uma profissão de fé compenetrada e assertiva, caracterizada por uma melodia sincopada sobre dois compassos de 9/8, seguidos de compassos em 4/4. A melodia, de graus conjuntos e saltos de terça, corre de forma muito natural sobre o tempo, deslocado pelos compassos 9/8, concluindo a ideia melódica com arpejos. Com a mudança na segunda parte, uma espécie de ponderação que se inicia pelo prefixo coloquial “olha...”, a bateria fica mais acentuada e forte, marcando uma característica que também pode ser encontrada em Lô Borges: a aproximação definitiva com a linguagem do *rock*, com uma harmonia em alguns momentos mais fixa, enfatizando os acordes de F#m e Bm. É como se o eu lírico quisesse dar o mesmo recado, de outro ângulo, para convencer definitivamente seu interlocutor imaginado, e então a canção conclui retornando à primeira parte, trazendo novamente a bela melodia composta

por Beto. Da mesma forma que no interlúdio orquestral em “Sol de Primavera”, essa variação, para além de um aspecto formal consagrado nas canções populares de sua época, traduz musicalmente a ideia de um percurso que comporta alguns desvios e variações, mas que conduz a audição de volta à convicção esperançosa num futuro mais luminoso.

Nessas e noutras bem acabadas obras de Beto Guedes com Ronaldo Bastos, Márcio Borges e Murilo Antunes, a ideia de que “a vida nova” deveria ser democrática e socialmente justa, e produto da ação coletiva, transparece na recorrência de palavras como “casa”, “esperança”, “clareza”, “juntos”, “reunir”, “repartir”, “ajudar”, “construir”, “simplicidade”, “amor”, o que corrobora a perspectiva política e estética prenunciada em canções como “Fé cega, faça amolada” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos, LP EMI/Odeon *Minas*, 1975). A própria capa do LP *Sol de Primavera*, obra de Gilberto de Abreu, reflete esteticamente essa visão de mundo, representando um interiorano estilizado e uma paisagem de montanhas num dia ensolarado.



*Figura 1: Imagem da capa do LP Sol de Primavera (EMI/Odeon, 1979).*

Tudo isso alinhavado pela voz ímpar de Beto Guedes, cujo falsete (influenciado tanto pelo *rock* progressivo britânico quanto pelo próprio diamante vocal de Milton) denota esse brilho, essa presença mais aguda, ainda que simultaneamente delicada. Se Beto, especialmente com Ronaldo, deu voz a essa perspectiva utópica que ganhou espaço com a ampliação de possibilidades para o futuro que a redemocratização propiciava, a própria marcha dos acontecimentos veio a demandar um tipo de engajamento diferente, um chamado à intervenção no presente.

### “Coração de Estudante”

Na curva final do recorte que propusemos, nossos marcos certamente são a Campanha das Diretas e posteriormente os acontecimentos em torno da eleição indireta de Tancredo Neves e seu falecimento, que acaba por marcar o início da chamada “Nova República”. O senador Teotônio Vilela (PMDB), que foi cantado por Milton e Brant na canção “Menestrel das Alagoas” (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay, 1983), propôs uma campanha nacional pelo voto direto para presidente. Em pouco tempo, grandes comícios a favor das eleições diretas foram realizados em várias cidades, reunindo milhares de pessoas, além de artistas, intelectuais e políticos de diversas alas de centro e de esquerda. Todavia, apesar da pressão popular, a emenda de Dante de Oliveira foi rejeitada no Congresso Nacional em abril de 1984 (cf. DIAS, 2016, p. 257-258).

A trajetória da canção “Coração de Estudante” (Wagner Tiso/Milton Nascimento) contém marcas indeléveis daquele período, e ainda que de forma implícita, de todo o período da ditadura militar. Originalmente uma composição instrumental de Wagner Tiso, o “Tema de Jango” (Wagner Tiso) no documentário *Jango* (1983), de Sílvio Tandler, está mais para um lamento melancólico e solene que aciona a lembrança de um projeto político derrotado. Milton deu outra volta no parafuso ao fazer a letra, remetendo ao assassinato do estudante Edson Luís em 1968, como já fizera junto com Ronaldo Bastos em “Menino” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos, LP *Geraes*. EMI/Odeon, 1976). “Coração de Estudante” não lança mão de empréstimos modais característicos de várias obras do Clube. Recorre à linguagem da música tonal, sem apresentar modulações para acordes distantes ou empréstimos tonais. A composição apresenta diversos elementos musicais muito popularizados ao longo da história da música. Mas se essa canção não significa um novo campo de experiências musicais, ela traz a utilização de elementos consagrados da linguagem musical muito bem concatenados e que colaboraram para a sua popularização e apreciação direta, dos quais Tiso era perfeitamente conhecedor, àquela altura já tendo desenvolvido sua carreira como instrumentista, compositor, arranjador e maestro, frequentemente ao lado de seu amigo de infância, parceiro de décadas pelos



“bailes da vida”. Milton, tantas vezes classificado pelos críticos dos anos 1970 como difícil, misterioso, fez, especialmente com Fernando Brant, canções que tiram sua originalidade e força da simplicidade, inclusive formal (pensamos em coisas como “Maria, Maria” (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP duplo *Clube da Esquina 2*. EMI/Odeon, 1978) ou “Coração civil” (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP *Caçador de mim*. Ariola, 1981). Em sua atuação como letrista, como é o caso, vale o mesmo, sem que confundamos simplicidade com algo simplório.

No que se refere a “Coração de estudante”, em sua gravação de 1983, ela pode ser dividida em quatro partes, cada uma se subdividindo em seções A e B, com algumas variações melódicas (B’ e B’’). Resumindo, temos a seguinte forma musical:

<b>Parte 1</b>	A	“Quero falar de uma coisa/Adivinha onde ela anda/Deve estar dentro do peito/Ou caminha pelo ar”
	B	“Pode estar aqui do lado/ Bem mais perto que pensamos/ A folha da juventude/ É o nome certo desse amor”
<b>Parte 2</b>	A	“Já podaram seus momentos/ Desviaram seu destino/ Seu sorriso de menino/ Quantas vezes se escondeu”
	B’	“Mas renova-se a esperança/Nova aurora a cada dia E há que se cuidar do broto/ Pra que a vida nos dê flor, flor e fruto”
<b>Parte 3 (solo)</b>	A	Solo de flauta
	B	
<b>Parte 4</b>	A	“Coração de estudante/ Há que se cuidar da vida Há que se cuidar do mundo/ Tomar conta da amizade”
	B’’	“Alegria e muito sonho/ Espalhados no caminho Verdes, planta e sentimento/ Folhas, coração/ Juventude e fé”

*Tabela 2: Esquematização de forma da canção “Coração de estudante”.*

As quatro partes são muito semelhantes entre si. A repetição da forma musical é uma linguagem comumente encontrada em hinos nacionais. Entre os elementos que nos levam a pensar por que “Coração de estudante” se tornou tão popular e ganhou *status* de hino, além da sua forma, está o emprego da linguagem tonal. Uma análise harmônica logo nos revela o início das seções A e B na tônica da

canção (tonalidade de Fa Maior), marcando bem essa função. Nas seções A, temos logo na segunda frase a utilização harmônica da subdominante relativa (acorde de Sol menor). Já nos finais de A, a relativa menor (Ré menor) é quem dá o tom. Temos nas seções A um caminho bem traçado de afirmação tonal, um caminhar de distanciamento (ou abertura) pela subdominante até uma cadência que leva à seção A a terminar na relativa menor, gerando no ouvinte uma certa “dúvida emocional”, o que se esvai, no entanto, quando a canção volta a se abrir no início da seção B, ao retornar à tônica, dando a esse retorno um caráter de esperança e confirmação. Isso coaduna com o jogo de sensações promovido pela melodia, pois, na seção A – formada por quatro frases melódicas (“Quero falar de uma coisa/ Adivinha onde ela anda/ Deve estar dentro do peito/ Ou caminha pelo ar” –, a cada frase percebemos uma evolução para notas mais agudas. As três primeiras frases apresentam essa intenção ascendente, um aumento de intensidade emocional, até a quarta frase que faz a melodia descer novamente para um certo repouso e, logo em seguida, gerar uma nova expectativa. O movimento melódico encarnado na performance vocal, com o devido esteio harmônico e do roteiro de sentido proposto na letra, permite a condução do passo cardíaco do ouvinte rumo à comoção. Em homologia, a letra fala em juventude, esperança, novidade, recorrendo a metáforas que simbolizam esses substantivos através de elementos do mundo natural que remetem a viço, crescimento. Assim, dissipa a melancolia que mencionávamos, e se de alguma forma a canção soara como réquiem solene, através desse sopro se torna um hino à vida.

O arranjo a identifica imediatamente à sua época, principalmente pelos timbres de sintetizadores – o piano elétrico no lugar de um piano acústico e o timbre de flauta do solo ser realizado por um teclado e não por uma flauta em si – são muito característicos dessa década. O efeito de *reverb* quase exagerado na voz de Milton Nascimento tem a intenção de tornar a voz grande, como se o cantor estivesse do alto de um vale e sua voz ecoasse para toda uma multidão que o escuta. Outro aspecto técnico importante dessa gravação é ela ser realizada ao vivo. Gravações ao vivo bem executadas dão uma organicidade à música que raramente é atingida em gravações de estúdio. Registros ao vivo, subjetivamente, transmitem aspectos mais humanos em relação aos de estúdio, que tem um aspecto mais “artificial”, com todos os sons

muito bem controlados e encaixados em seus lugares. As palmas finais do público ao final da canção, por exemplo, registram a expressão da materialidade sonora da reação de comoção e do sentido de comunidade produzido na plateia.

A canção, portanto, a priori poderia ser perfeitamente enquadrada como “de expectativa”, não fosse o uso muito específico que lhe foi dado no correr daqueles dias. Morelli (2008, p.96) aponta a capacidade das canções de MPB daquele contexto de se adaptarem às conjunturas inesperadas. A última volta no parafuso foi dada pela transformação de “Coração de estudante” em réquiem para o presidente Tancredo Neves. Algumas linhas de força da história política e cultural brasileira se cruzaram quando faleceu o político mineiro cuja imagem pública tirava muito do apelo à conciliação e do repertório do imaginário social referente à mineiridade (cf. DIAS, 2016, p. 261-263). Ali se deu o encontro da canção popular em sua capacidade de espalhar-se pelas praças e ruas inundando bocas e ouvidos dos brasileiros em vigília com o reconhecimento das massas em cena pública mediado pelas telas eletrônicas, como bem demonstra Cássia Palha em seu estudo sobre a cobertura televisivada da morte de Tancredo:

Nesse sentido pode-se dizer que a televisão não só ajudou a promover esse exercício de orquestração do que merecia ser registrado como memorável, mas o reforçou potencializando sua força no imaginário popular. Os símbolos aqui reiteradamente veiculados são exemplos. Dos sinos e montanhas de São João del-Rei aos prédios monumentais de Brasília (numa redescoberta do poder pela arquitetura da capital brasileira); da música “Coração de estudante” ao Hino Nacional tocado em novo arranjo, passando pela faixa presidencial; das imagens da multidão rompendo as grades do Palácio da Liberdade aos minutos eternizados do coveiro fechando a sepultura (PALHA, 2011, p. 232, grifo nosso).

Desse ponto de vista, a canção falava ao coração dos brasileiros como uma espécie de consolo diante da morte de quem lhes parecia encarnar esperanças de renovação, de forma paradoxal na medida em que era um representante do velho modo de fazer política que sobreviveu entre os soluços democráticos e longos períodos de autoritarismo que caracterizam a história republicana brasileira.

## **Dilemas da redemocratização**

Obviamente, a abertura e a transição para a democracia não foram processos lineares e experimentados sem sobressaltos. Ainda que nosso foco de análise recaia diretamente sobre as canções, é importante ressaltar que a perspectiva que adotamos insere as mesmas no contexto social e cultural mais amplo. Uma forma de captar isso melhor é deslocar nossa atenção da obra para sua circulação e suas repercussões, considerando aqui as dimensões dos meios de comunicação e do espaço urbano. Faremos aqui duas incursões que permitem pensar naquele contexto os dilemas da redemocratização e o envolvimento da música popular, cientes de que são inserções complementares que demandarão outro esforço de pesquisa ao qual poderemos nos dedicar em outra oportunidade.

Recuperamos, por exemplo, persistentes episódios de censura ou reações conservadoras como as registradas quando da realização do projeto *Missa dos Quilombos*. O LP, produzido e gravado em 1982, traz letras de autoria do sacerdote Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra para músicas de Milton Nascimento. Gravado na Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Santuário do Caraça (município de Catas Altas/MG), o disco é uma reprodução da missa original apresentada em Recife no ano de 1981. A *Missa dos Quilombos* nasceu no caldo das várias manifestações populares que foram ganhando mais espaço na cena pública no Brasil após o fim do AI-5 (1978). Os versos da Missa são bastante significativos, com passagens que remetem a trechos bíblicos e referências à própria cultura e crenças vinculadas às tradições afro-brasileiras. Num tom de enfrentamento e afirmação, é uma convocação à reunião dos grupos subalternizados através do ritual que remete às missas congas em que os “trancados na noite, milênios afora, forçam a porta do dia”<sup>7</sup>. As reações à *Missa dos Quilombos* foram desde elogios e adesão até ataques por parte dos setores mais conservadores. Dias após a realização da primeira celebração Missa, no Recife, o *Jornal do Brasil* lançava uma nota noticiando a pichação de vários muros na capital pernambucana contra sua celebração (cf. GUEDES, 1981, p. 14). A acusação de “comunista” e a alegação de que estaria trazendo ares políticos para a

---

<sup>7</sup> TIERRA, Pedro (compositor). Abertura (Trancados na noite). NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. CD: *Missa dos Quilombos*: Ariola, 1995.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

liturgia pode ser notada através do veto inicial a alguns cantos da celebração, como relatado por Tarik de Souza no *Jornal do Brasil*:

(...) Milton está eufórico com sua nova fase. (...) seu único aborrecimento atual é a retenção na Censura de seis músicas de seu maior projeto no momento, o LP *Missa dos Quilombos* (Ariola), gravado no célebre colégio do Caraça. Surpreendido pelo recrudescimento da Censura, Milton exibe algumas letras estranhamente vetadas. Há a evocativa “Em nome de Deus” (...) ou ao próprio discurso de improviso de D. Helder Câmara na celebração da missa (...) em frente à Igreja do Carmo (SOUZA, 1982, p. 4).

Recorremos ainda a alguns trechos de um programa especial de TV realizado pela Globo em 1982. Mesmo com os problemas de qualidade da imagem e do som, conseguimos experimentar a intensidade e a beleza da obra de Milton Nascimento e seus parceiros, pensando aqui em sua destinação a um público bastante amplo que assistia à televisão aberta naquele momento. No primeiro trecho, que parece ter sido muito editado, resta de mais consistente a parte final. Nela, Milton, ao violão, canta “Minas Geraes” (música de Novelli e letra de Ronaldo Bastos. LP *Geraes*. EMI/Odeon, 1976) em frente a uma igreja barroca em Congonhas. Enquanto essa belíssima, melíflua ode às terras mineiras caminha para o *fade out*, ele recita o texto “Oração”, de Fernando Brant, originalmente elaborado para o espetáculo *O último trem*, do grupo Ponto de Partida. Mais uma vez, Brant dialoga com a tradição religiosa católica tão presente na história do estado, apropriando-se da oração “Glória a Deus nas alturas” como já fizera em “Feira moderna” (Beto Guedes/Lô Borges/Fernando Brant, LP *Som Imaginário*. EMI/Odeon, 1970). Não há sátira, mas há um gesto transgressivo, ainda que não destitua a figura divina completamente. “Deus existe, mas não está aqui”. Nesse tom que em outros tantos momentos da parceria Milton e Brant podemos encontrar, não há descarte da transcendência e do divino, mas há denúncia e recurso ao cotidiano, ao carnal, ao humano:

Pai nosso que não estas aqui  
Sacrificado é o vosso povo  
Humilhados e ofendidos são os nossos homens  
Deserdados e famintos são os nossos filhos  
Feridos e estereis são os nossos ventres  
Aqui, na terra.  
O pão nosso de cada dia

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

A alegria nossa de cada dia  
 O amor nosso de cada dia  
 O trabalho nosso de cada dia:  
 Venham a nós, voltem a nós  
 De trem, de carro ou navio.  
 Não nos deixei cair em lamentações  
 Mas livrai-nos desse vazio.  
 (NASCIMENTO/BRANT, 1976)

Outro trecho do programa da TV Globo que destacamos traz Milton (voz) e Wagner Tiso (piano) levando “Tarde” (Milton Nascimento/Márcio Borges), parceria do primeiro com Márcio Borges, gravada originalmente no LP *Milton Nascimento* (EMI/Odeon, 1969)<sup>8</sup>. Uma canção muito solene, para não falar tristíssima, que já mereceu interpretações marcantes de músicos do porte de Joe Pass e Wayne Shorter. O recurso de emparelhar a desilusão amorosa e a dureza dos anos de atmosfera plúmbea, encontra nessa outra curva da História uma significação nova. Pois o desejo de sair das sombras, expresso em 1969, ganha em 1982 contornos bem diversos, alinhavados na exploração da câmera que registra Milton e Wagner na paisagem de Brasília. Milton declama um texto introdutório, exaltando a cidade, sua arquitetura (citando Niemeyer) e destacando justamente o Memorial JK nesse trecho do discurso. Em 1969, renascer da solidão, encontrar sentido de viver, superar o sofrimento, era de uma enorme urgência, mas ao mesmo tempo difícil, improvável – “e mesmo se a dor encontrar” – não pedir mais perdão ecoa a resolução de ser resiliente, aguentar o tranco. Em 1982, “Tarde” se volta para o futuro – Brasília é uma cidade como um avião, que ainda aguarda “desempenhar seu verdadeiro destino”. A interpretação de Milton, ainda que carregada de sentimento, é ligeiramente mais solar, como se correspondesse ao sol de fim de tarde que compõe com o céu nublado o pano de fundo da apresentação. A resolução da canção, em letra e música (“não peço mais perdão / porque já sofri demais”), se estende tanto no vocalise final quanto no arranjo de piano, e o tom solene dá lugar a um breve voo pássaro que a câmera sagazmente dirige à estátua do ex-presidente JK em bronze, de

<sup>8</sup> No livro *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, Márcio Borges rememora a composição de “Tarde”, ocorrida durante a participação dele e seu parceiro Milton Nascimento no programa de Randal Juliano na TV Record de São Paulo. Num de seus quadros, a partir de uma frase sorteada – no caso “não peço mais perdão” – os compositores convidados deveriam criar uma canção em cinquenta minutos nos bastidores e apresentá-la ao vivo ao final do programa (BORGES, 2010, p. 192-193).

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

4,5 m, esculpida por Honório Peçanha. É como se a voz e o olhar, simultaneamente, mirassem o futuro, divisando uma imagem representativa de um ideal de democracia que despontava no horizonte. Mas, inevitavelmente nos ocorre, a cidade voltada para o futuro parece já carregada de passado. A arquitetura modernista, que adentrara o imaginário nacional prometendo descortinar o amanhã à vista dos brasileiros, converte-se em tradição – “moderna tradição”, se quisermos retomar a grande sacada de Renato Ortiz (1991) – e JK no seu maior entusiasta e propagador. Em 1969, restaurar a democracia significava parar de ter saudade do que era um tempo bem recente, de poucos anos no passado. (Em 1982, o golpe já tinha 18 anos). O futuro não-realizado de Brasília parece mais um futuro-passado, de repente mal passado, como de fato revelou-se em poucos anos com a derrocada das Diretas e o arranjo conservador que garantiu a transição democrática sem sobressaltos.

Se é importante atentar para a novidade das canções do Clube, tão expressiva desse desejo de experimentar a democratização como criação de possibilidades, igualmente chama a atenção o diálogo com a história, a memória, as tradições, também sempre presentes nas obras da turma da Esquina. Ao mesmo tempo, esse sentido de revisão do trajeto percorrido, como vimos enunciado no álbum *Clube da Esquina 2*, demonstra também essa outra faceta da redemocratização, com o sentido de retomada do que foi cortado. Naquele momento, certamente as nuvens se dissipavam, mas havia muitas incertezas convivendo com grandes expectativas. Sem saber exatamente para onde ia a estrada, mas com muita paixão, talvez um pouco mais de fé cega e um pouco menos de faca amolada, a obra de Milton Nascimento, especialmente na parceria com Brant, daquele período em diante bem mais volumosa do que com os demais compositores do trio chave de letristas do Clube, sinaliza essa acomodação, e talvez seja esse mais um dos motivos de ter sido a que melhor expressou no âmago o sentimento em suspenso desse momento em que se buscava o dia de amanhã, mas sem virar devidamente as páginas do dia de ontem.

Assim, um dos dilemas da redemocratização que as canções do Clube conseguiram captar foi justamente essa tensão entre a possibilidade de realizar o novo, reconhecendo as mudanças e a presença de novos atores na arena pública, e um retorno pendular das tradições políticas acomodadas no contexto da transição

pactuada – transição que ganha corpo no arranjo político que levaria Tancredo a ser eleito indiretamente, tendo como seu vice José Sarney, ex-presidente da ARENA, um homem do regime. Na década de 1980, o ímpeto e as expectativas de transformação foram arrefecendo ante a realidade do esquema conciliador e conservador montado na transição pactuada. A própria atuação pública de Milton Nascimento expõe de certa forma esse paradoxo, pois se, indiscutivelmente, continuaria aproximando seu canto e sua criação dos movimentos sociais, dos gritos dos excluídos, passou a apoiar candidaturas de políticos conservadores cuja retórica invariavelmente apela ao chavão da conciliação. Entendemos que a atuação dos músicos populares não se dá no vácuo e sim na História. Como sujeitos, são eles próprios contraditórios, indecisos, tão livres e pressionados pela conjuntura de sua época quanto quaisquer outros sujeitos o são, ainda que tenham uma forma própria – e socialmente reconhecida como tal – de mediar as incertezas para audiências mais amplas, ou seja, encontrar expressão através de sua música para o que nem sempre se sabe onde anda, mas “deve estar dentro do peito”. Essa qualidade faz das canções objetos privilegiados para entender como as nossas existências se transformam no tempo. Por isso reconhecemos nelas um imenso patrimônio cultural, continuamente ressignificado enquanto participa da experiência social.

## Bibliografia

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

CASTRO, Guilherme A. S. *A performance do som: produção e prática musical a partir do conceito de sonoridade*. Belo Horizonte: Quixote+Do Editores associados, 2017.

CASTRO, Pablo. As 30 mais geniais do Clube da Esquina. *Massa Crítica Música Popular*, 2012. Disponível em <[http://massacriticampb.blogspot.com.br/2012/12/as-30-mais-geniais-do-clube-da-esquina\\_6.html](http://massacriticampb.blogspot.com.br/2012/12/as-30-mais-geniais-do-clube-da-esquina_6.html)>. Acesso em: 05 mar. 2016.

CASTRO, Pablo. Alquimista da harmonia. In: *Songbook Lô Borges*. Belo Horizonte: Neutra, 2013.



CASTRO, Pablo. Beto Guedes, aviador de melodias. In: *Songbook Beto Guedes*. Belo Horizonte: Neutra, 2013b.

DIAS, Rodrigo Francisco. Tancredo Neves e a redemocratização do Brasil. *Temporalidades*, Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, n. 3, v. 7, p.249-274, 2016.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 12-37, 2000.

GARCIA, Luiz H. A. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2000.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas, Ed. UNICAMP, 1991.

MORELLI, Rita C.L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* 24 (69), p.389-402, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALHA, Cássia Rita Louro. Televisão e política: o mito Tancredo Neves entre a morte, o legado e a redenção. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, n. 62, p. 217-234, 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro /São Paulo: Record, 2000.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA; DELGADO. *O Brasil Republicano – O tempo da ditadura*, v. 4., p. 245-254, 2000.

SONGBOOK Milton Nascimento. Belo Horizonte: Neutra, 2015.

STREET, John, Hague, Seth e Savigny, Heather. Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation. *BJPIR*, Political Studies Association, p.1-17, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

## Fontes

ARTE E PODER. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 2 de set. 1978.

GUEDES, Natannael. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 1º Caderno – Nacional (Recife), p. 14, 24 de Nov. 1981.

NASCIMENTO, Milton (entrevistado). É preciso gritar. Entrevista concedida à Revista Veja. *Revista Veja*, São Paulo, ano XI, n. 530, p. 52-55, nov. 1978.

SOUZA, Tarik de. Milton Nascimento – A fé dos tempos de menino na Missa dos Quilombos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4., 9 de Maio 1982.

## Discografia

BORGES, Lô. *A Via Láctea*. EMI/Odeon, 1979. LP.

BORGES, Lô. *Nuvem Cigana*. EMI/Odeon, 1981. LP.

BORGES, Lô. *Sonho Real*. Barclay, 1984. LP.

GUEDES, Beto. *Amor de Índio*. EMI/ODEON, 1978. LP.

GUEDES, Beto. *Sol de Primavera*. EMI/ODEON, 1979. LP.

GUEDES, Beto. *Contos da Lua Vaga*. EMI/ODEON, 1981. LP.

GUEDES, Beto. *Viagem das Mãos*. EMI/ODEON, 1984. LP.

HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. Independente, 1979. LP.

MOURA, Tavinho. *Como Vai Minha Aldeia*. RCA Victor, 1978. LP.

MOURA, Tavinho. *Engenho Trapizonga*. EMI/Odeon, 1982. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. EMI/ODEN, 1975. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. EMI/ODEN, 1976. LP.

GARCIA, L. H.; ARAÚJO, M. S.; PÚBLIO, H. L. L. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan.-jul. 2018.

- NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. EMI/ODEN, 1978. Duplo LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Journey to dawn*. A&M Records, 1979. LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Sentinela*. Ariola, 1980. LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Caçador de Mim*. Ariola, 1981. LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Ânima*. Ariola, 1982. LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento ao vivo*. Barclay, 1983. LP.
- NASCIMENTO, Milton. *Encontros e Despedidas*. Barclay, 1985. LP.
- NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI/Odeon, 1972. LP.
- NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. Ariola, 1982. LP; 1995. CD (reedição).
- OS BORGES. *Os Borges*. EMI/Odeon, 1980. LP.
- TISO, Wagner. *Coração de Estudante*. Barclay, 1985. LP.