

Memórias líricas da amizade em Clube da Esquina

Lyrical memories of friendship in Clube da Esquina

LEANDRO AGUIAR SEVERINO DOS SANTOS
Universidade de Brasília
aguiarff@hotmail.com

Resumo: Liberdade, fraternidade e igualdade são ideais que o disco *Clube da Esquina* (1972) busca traduzir lírica e musicalmente. Esse esforço não é casual, constituindo a resposta do chamado “grupo dos mineiros” à repressão promovida pela ditadura militar – pois, como ensina Arendt, o discurso e a ação só ganham concretude quando “as pessoas estão *com* outras, isto é, no simples gozo da convivência humana” (2007, p. 192). Buscarei compreender como os músicos trabalharam estes elementos e como, do encontro entre sujeitos de diferentes gerações, com formações musicais distintas e contextos sociais outros, foi surgindo, de dentro da indústria fonográfica, uma nova sonoridade. Larga o bastante para abarcar gêneros como a música sacra, a tradição afro-mineira, o rock e o jazz, discursos políticos e estéticos da *nueva canción* e da bossa nova e procedimentos vanguardistas do cinema, esta nova sonoridade em pouco tempo seria reconhecida como legitimamente brasileira.

Palavras-chave: materialidades da comunicação; Clube da esquina; memória; fraternidade

Abstract: Liberty, fraternity and equality are ideals that the album *Clube da Esquina* (1972) seeks to translate lyrically and musically. This effort is not casual, constituting the response of the so-called “grupo dos mineiros” to the repression promoted by the military dictatorship - because, as Arendt teaches, speech and action only gain concreteness when “people are with others, that is, in the simple enjoyment of human coexistence” (2007, p. 192). I will seek to understand how the musicians worked on these elements and how, from the encounter between subjects from different generations, with different musical backgrounds and other social contexts, a new sound emerged from within the phonographic industry. Wide enough to encompass genres such as sacred music, the Afro-mineira tradition, rock and jazz, political and aesthetic discourses of *nueva canción* and bossa nova and avant-garde cinema procedures, this new sound would soon be recognized as legitimately Brazilian.

Introdução

Lançado em 1972, o disco *Clube da Esquina* é obra de um coletivo de músicos, muitos deles mineiros, cujos principais criadores foram os irmãos Márcio e Lô Borges, Milton Nascimento, Nelson Angelo, Fernando Brant, Beto Guedes, Wagner Tiso, Toninho Horta, o carioca Ronaldo Bastos, o pernambucano Novelli e a banda de rock progressivo Som Imaginário, composta na época por Tavito, Rubinho "Batera", Paulinho Braga e pelos também cariocas Luiz Alves e Robertinho Silva. Primeiro disco duplo de estúdio gravado em terras brasileiras, *Clube da Esquina* destacou-se por uma sonoridade que fundiu elementos do jazz, do rock inglês e da psicodelia de fins dos anos 1960, das cantigas de roda e da música folclórica afro-mineira, da música sacra católica, da bossa nova e da *nueva canción* latino-americana. Linguagens e gêneros musicais originários de diferentes partes do mundo e que transitam do erudito ao *pop* e popular estabelecem diálogo no disco.

Sua gravação se deu em um dos períodos mais violentos da ditadura imposta no Brasil em 1964, o que forçou vários artistas ao exílio no exterior. Canções como *Pelo amor de deus* e *San Vicente*, seja pelas histórias intrincadas que narram ou pela ambiência trágica que instituem, refletem também este momento.

Milton costuma contar que foi depois de assistir a três sessões consecutivas de *Jules et Jim*, clássico da *nouvelle vague* francesa, que ele e Márcio Borges compuseram suas três primeiras canções juntos, sete anos antes do lançamento do antológico álbum¹. "É possível fazer um filme de várias músicas minhas" (Gavin, 2014, 62), comenta Milton, aludindo ao caráter "cinematográfico" dessas e de outras composições.

A influência dos procedimentos cinematográficos no disco de 1972 se evidencia em diversas passagens: na melancólica vinheta de piano e cordas que surge ao final de *Cais* e se repete em *Um gosto de sol*, conferindo unidade narrativa ao disco; nos sopros jazzísticos de *Nuvem cigana*, que acompanham o movimento da voz de Milton; ou no arranjo de violinos e violoncelos em *Um girassol da cor do seu cabelo*, que reitera a dramaticidade ao contrastar com o canto adolescente de Lô. Em outra comparação com o cinema, Mário Borges escreveu, em *Os sonhos não envelhecem*, que a música de Milton

1 *Novena, Gira Girou e Crença.*

era “música que andava, música câmera-olho, que vai da panorâmica ao *close*, do plano-sequência aos *short cuts*” (2009, p86).

Assistia-se a muitos filmes na Belo Horizonte dos anos 1960: organizado por estudantes e aspirantes a cineastas, o Centro de Estudo Cinematográfico (CEC), criado na década anterior, funcionou como núcleo da vida cultural e boêmia da juventude intelectualizada da cidade. Experimentações de Godard e Fellini, histórias intimistas de Truffaut, clássicos instantâneos de Hitchcock, *westerns* de Sergio Leone e as ousadas produções do Cinema Novo eram consumidos avidamente no CEC – e depois das sessões, Brant, Tiso, Tavinho, Milton e Márcio, ainda gozando do anonimato, se reuniam para beber, fumar e discutir os diálogos, os movimentos de câmera e, claro, as trilhas sonoras que davam vida aos filmes. Os encontros aconteciam quase sempre nos bares do *hall* do edifício Malleta, frequentado por jornalistas, artistas e estudantes críticos ao regime ditatorial, e onde, segundo Márcio Borges, “todos os bêbados eram geniais” (2009, 86).

Para além da influência no Cinema Novo – longos planos-sequência, uso abundante da luz do dia, narrativa fragmentada, poucos orçamentos e forte voz autoral –, a *nouvelle vague* foi sumo também para a formação da MPB. E não por acaso: seus filmes aludiam aos estudantes revolucionários do Maio de 1968 e ao existencialismo de Sartre, à busca pela liberdade e pelo ideal de um mundo justo e fraterno. Ao mesmo tempo, representava uma espécie de arte possível nos tempos da técnica: sem esnobar as possibilidades da indústria cinematográfica, os diretores franceses associavam-se a ela, e seus procedimentos chegariam rapidamente ao *mainstream*, possibilitando novas formas expressivas desde *dentro* da indústria.

Jules et Jim aborda o amor livre, a responsabilidade do ser perante suas escolhas, trata da busca pela liberdade e diz de como só podemos nos reconhecer a nós mesmos a partir do outro: dá uma dimensão existencial e política à amizade. Liberdade, fraternidade e igualdade, as bases da revolução francesa e de uma democracia ainda utópica, são o tema de *Jules et Jim*, e não surpreende que o filme tenha causado tanto impacto nos jovens Milton e Márcio.

Amizade, liberdade e intimismo são elementos que *Clube da Esquina* busca traduzir lírica e musicalmente. Esse esforço não é casual, constituindo mesmo a resposta do chamado “grupo dos mineiros” à repressão promovida pela ditadura militar – afinal, como ensina Hannah Arendt, o discurso e a ação só ganham concretude quando “as pessoas estão *com* outras, isto é, no simples gozo da convivência humana” (2007, 192).

Buscarei levar a compreender como o álbum trabalha estes elementos e como, do encontro entre sujeitos de diferentes gerações, com formações musicais distintas e contextos sociais outros, foi surgindo, de *dentro* da indústria, uma nova sonoridade.

Um disco de MPB?

Renomado por seus trabalhos anteriores, Milton realizava em *Clube da Esquina* seu disco tido por muitos como o mais ambicioso. Lô, por sua vez, era um talentoso *beatlemaníaco* de dezoito anos, e que só pôde participar do disco após receber dispensa do serviço militar. Para a posteridade, o álbum ficaria conhecido como um dos monumentos da chamada "música popular brasileira".

Pois à parte as muitas influências, *Clube da Esquina* é percebido como integrante – e, mais do que isso, como um dos álbuns fundamentais – da MPB. Na lista dos "100 discos essenciais da música brasileira²", organizada pela revista *Rolling Stone Brasil*, *Clube da Esquina* figura na 7ª posição. Os Mutantes e Raul Seixas, para ficar em dois exemplos de quem também promoveu aproximações entre o rock e outros gêneros tidos por "regionalistas" como o baião, o maracatu e o samba, embora constem na lista – *Krig-Ha Bandalo!* ocupa o 12º lugar, e *Os Mutantes* é o 9º –, estão identificados pela revista como discos de rock, não de MPB.

Algumas razões cooperam na percepção de *Clube da Esquina* como um clássico da MPB: Milton fora competidor assíduo nos festivais de música de meados dos anos 1960 como o Festival da Música Popular da Record. Se observamos a lista de vencedores destes concursos – Elis Regina, Chico Buarque, Nana Caymmi, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Tom Jobim, entre outros – fica clara a simpatia de parte das comissões julgadoras para com a bossa nova e a MPB que então se firmava. Como lembra Robertinho Silva, Milton já surgiu no cenário nacional "cheio de razão" após classificar três músicas para a final do Festival Internacional da Canção de 1967³.

2 Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Acesso em 5 fev. 2021

3 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/roberto-da-silva-robertinho-silva-17763> Acesso em 5 fev. 2021

Também por isso, os discos de Milton anteriores a *Clube da Esquina*, embora se aproximem do jazz e do rock, foram na época qualificados como música brasileira “séria e tradicional” (apud Garcia, 2006, p. 199). Reportagens do período descrevem Milton como hermético e sofisticado – uma “esfinge a ser decifrada” (2006, p. 198), na opinião da revista *Veja*. Já em seus shows, muitos deles no circuito universitário, Milton costumava se apresentar de peito nu, num visual que, para a reportagem d’O Pasquim, remetia a algo de “afro” e “primitivista” (2006, 197).

Tais percepções se devem também às relações pessoais e de trabalho que Milton começava a cultivar: recém-apresentado a Baden Powell, Elis Regina e Paulinho da Viola, Milton frequentava o círculo dos novos artistas da MPB e se mudara para o Rio de Janeiro, centro para o qual convergiam músicos de todo o país. Além disso, havia regravado, em 1969, canções de Jobim, Vinícius e Dorival Caymmi, dos quais se tornou “afilhado” musical, e teve como banda de apoio em seu disco de estreia o Tamba Trio, clássico conjunto instrumental liderado por Luiz Eça e que acompanhava na época Nara Leão e Carlos Lyra.

Por fim, poucos discos da MPB nasceram “clássicos”, e *Clube da Esquina* não pode ser considerado um deles. O álbum não se firmou como um sucesso imediato de vendas, e o lugar de prestígio que hoje ocupa passa também por regravações famosas de algumas de suas canções, como *Trem Azul*, na voz de Tom Jobim, *Cais*, com Elis Regina, e as inúmeras versões de *Um girassol da cor do seu cabelo*.

A “combatividade estética” e o Socorros Costa

Porém antes da consagração do álbum e mesmo de sua gravação, o *Clube da Esquina* já existia, embora seus integrantes não cravam uma definição de seu significado. Com aparente despreensão, em sua primeira participação no programa “Ensaio”, que em 1973 foi ao ar pela TV Cultura, Milton assim definiu o que para ele era o “Clube”: “o pai e a mãe [de Lô Borges], onze filhos, dez agregados – um deles, eu – e todos músicos. E na esquina de baixo, o pessoal sentado, olhando para a lua e fazendo música”⁴.

4 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DE9TndyegTA> Acesso em 10 jan.2021

A informalidade do “Clube” e das relações que o conformam, associada à estética artesanal de suas produções, inspiraram o historiador Luiz Henrique Garcia a estudá-lo não enquanto uma banda, o que de fato ele não era, ou um movimento de traços firmes como a bossa nova ou a tropicália, mas como “formação cultural”, seguindo os passos de Raymond Williams, que as definiu como um conjunto de “práticas e relações que produzem modos de ser e obras dinâmicas em cujo interior não há apenas continuidades, mas tensões, conflitos, inovações e mudanças” (apud Garcia 2000, 5). Concordando com Garcia, buscaremos mapear algumas dessas práticas, relações e inovações.

“Em 1965, o Bituca se mudou para São Paulo para tentar a profissão”, contou Fernando Brant ao *Museu Clube da Esquina*. “Então fizemos o seguinte: a gente se encontrava no máximo de 15 em 15 dias. Ou a gente ia pra lá, ou ele vinha pra cá, de ônibus”. Nessas idas e vindas, Milton entregou à Brant a melodia de *Travessia*, pediu que Borges escrevesse a letra para *Vera Cruz* e, num festival no Rio, conheceu Bastos, que faria os versos de *Três pontas*, canção de seu álbum de estreia. Os três viriam a ser, anos depois, os principais letristas de *Clube da Esquina*.

Brant, Bastos e Borges, depois de receberem as melodias de Milton, intercambiavam informações. A princípio o objetivo era evitar repetições nas músicas, mas à medida que a carreira de Milton tomou corpo os três passaram a organizar as canções de forma a conferir “unidade” aos discos. Assim surgiu o “Socorros Costa”, que congregava também Milton e o poeta e letrista Murilo Antunes, e cujo nome pode ser lido nos créditos da maior parte dos discos de Beto Guedes, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Lô e Milton. Explica Bastos, “chefe” do Socorros Costa:

Criamos esse nome, que era um socorro mesmo, um carro guindaste, numa época em que a gente aplicava esse método aos discos do Beto Guedes. Tinha uma coisa do disco ter uma unidade, o que é muito difícil, porque às vezes você pega um disco e tem 30 vezes a palavra ‘Deus’ – aí o cara pensa que é um disco evangélico. Mas não, é porque são letristas diferentes, com as mesmas preocupações, todo mundo numa crise religiosa, aí todo mundo ‘Deus’, ‘Deus’... Então a gente, pra evitar isso – eu mais ditatorialmente, porque era produtor dos discos – já começava a interferir logo: ‘Não, isso aqui não dá’. (Museu Clube Da Esquina, online) ⁵

5 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/depoimento-de-ronaldo-bastos-45848> Acesso 10 fev. 2021

Os letristas se articulavam também em torno da “Nuvem Cigana”, outro coletivo encabeçado por Bastos que, através de seus “*happenings* loucos” e “festas malucas”, como lembra ele, tornou-se uma referência para a contracultura naturalmente insubmissa aos militares no poder. Misto de editora de livros, time de futebol (grande rival dos Novos Baianos F.C.), produtora de saraus e discos, a Nuvem Cigana está creditada em alguns dos discos de Milton – além de ter batizado uma das canções de *Clube da Esquina*.

Márcio Borges, frequentador desses *happenings*, lembra, em *Os sonhos não envelhecem*, que a criação artística da época se dava estimulada

(...) pelas discussões sobre cultura, revolução, socialismo, temas obrigatórios dos papos daquela época; pelo clima geral que prenunciava grandes acontecimentos, os movimentos clandestinos crescendo, o movimento estudantil se organizando, a juventude tomando prontamente para si a responsabilidade de acelerar as transformações. (Borges 2009, 111)

Brant concorda que a política influenciou as canções de *Clube da Esquina*, mas não mais do que outros aspectos da existência: “Eu sempre lia o jornal pra saber da política. Mas não pertenci a nada. Era só um cidadão e a política, como todas as coisas da vida – amizade, amor, infância – entravam nas letras”⁶. Assim, sem deixar de lado a política, os letristas optaram por uma abordagem menos dogmática das questões do momento: o engajamento das letras, como comentou Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, é mais “pressuposto do que explicitado” (1997, 206) e passa pela exploração lírica de certo intimismo existencialista, da saudade e da solidão.

Em *Nada será como antes*, balada *pop* escrita por Milton e Bastos, percebemos a operação desta poética. A letra se baseia na história de um sujeito – que poderia ser Milton – que está “com o pé nessa estrada” e se despede dos seus; com “alvorço no coração” e certo de que nada permaneceria igual, pede notícias dos amigos e, ao final, sentencia que, passe o que passar, haverá de resistir “na boca da noite um gosto de sol”.

Ao contrário da tropicália, onde a poética, na análise de Marcos Napolitano, volta-se “para o debate comportamental ancorada em procedimentos de colagem alegórica”, Milton e seus parceiros abordavam a nova cultura jovem “reciclada sob o signo do intimismo e do lirismo” (2010, 395). Ainda segundo Napolitano, “(...) o lirismo e a

6 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/fernando-brant-17742>
Acessado em 10. Mar.2021.

subjetividade se articulam ao engajamento, manifestando-se na forma do encontro interpessoal e numa afirmação humanista e afetiva" (2010, 392).

Embora o engajamento dos letristas transpareça nas canções, na opinião do músico Flávio Venturini, que em 1978 se juntaria à Milton em *Clube da Esquina 2*, a "combatividade" do álbum é mais estética que lírica (Canton 2010, 64). A construção de "pontes" entre gêneros distintos – das "músicas de trabalho" que ditavam os ritmos das colheitas ao rock psicodélico que embalava a utopia *hippie* ou as trilhas jazzísticas e as percussões de matriz afro-brasileiras – são "subversivas", assim, não em seus conteúdos textuais, mas em sua abertura para o surgimento de significados outros.

Essa abertura dá margem à variadas interpretações. Nivaldo Ornelas, que tocou saxofone no álbum, diz identificar "todas as influências mineiras no disco". Em Minas, pontua, "a música é religiosa, introspectiva, tem aquela atmosfera de enlevo e fé. O clima intimista está ali presente" (apud Canton 2010, 113). Já Wilson Lopes, guitarrista da banda de Milton desde 1994, analisa o flerte dos mineiros com o jazz modal, que se reflete em melodias e harmonias onde "as expectativas não se cumprem. Harmonicamente, o esperado não ocorre" (Lopes 2010, 49).

A capa cumpre também esta função. A imagem dos dois garotos sentados no chão de terra à beira de uma cerca de arame farpado representou, como lembra Bastos, um rompimento com o padrão da indústria fonográfica. "Milton não vendia discos ainda, mas as gravadoras investiam no artista. Só que era uma loucura, porque era um disco duplo, na capa eram dois meninos, não tinha título ou nome de ninguém. Um disco totalmente fora do padrão"⁷. Ao contrário de boa parte dos discos de MPB e bossa nova dos anos 1960, não é uma foto do artista que ilustra o invólucro; não constam, também, o título do álbum ou o nome dos músicos. Idealizada por Cafí, Juvenal e Bastos, a capa se aproxima mais daquelas produzidas pelos *designers* da *factor* inglesa *Hipgnosis*, responsável pelas artes de *Atom Heart Mother* e *The dark side of The Moon*, álbuns lançados em 1970 e 1973 pelo *Pink Floyd*.

O dramaturgo, poeta e cineasta Ruy Guerra, um dos mais engajados letristas entre os que atuaram no Brasil nos tempos da ditadura, fornece uma chave de leitura para a capa de *Clube da Esquina*: "Milton é ligado à terra como Caymmi, de outro modo, é ligado

7 Ver nota 5

ao mar" (apud Canton, 2010, p. 106). Corroborando a tese de ligação a um território específico, Thais Nunes vê nas escolhas dos músicos um esforço na construção de uma atmosfera nostálgica: "o eco [inserido nos vocais] vem somar junto ao conjunto de elementos responsáveis pelo sentimento de nostalgia" (2005, p. 92). Já Garcia enxerga nos diálogos entre gêneros musicais em *Clube da Esquina* "imagens alegóricas de um país contrastante em que o moderno e o arcaico se misturam" (2006, 168).

Tal modernidade, evidentemente, era bem outra daquela que o governo militar defendia em suas peças publicitárias. Imagens utópicas de um futuro desvinculado de modelos impostos de fora e ideias de liberdade e justiça social perpassam as composições da MPB dos anos 1970, e marcadamente as de *Clube da Esquina*.

"Eu andava meio deprimido, sufocado dentro de uma revolta que não tinha como exteriorizar diante da gigantesca muralha de medo" (2009, 215), escreveu Márcio Borges. O compositor, que teve várias de suas parcerias com Milton censuradas e conviveu com o desaparecimento de amigos envolvidos com a luta armada, relata que o clima entre os que aderiram à "luta desarmada", isto é, aqueles que escreviam músicas, reportagens, peças teatrais e rodavam filmes denunciando a repressão do regime, era um "purgatório de paranoia" (2009, 215), o que também se expressava em suas produções artísticas.

Isso fica claro na recorrência de ambientações noturnas nas músicas de Milton e Lô. A historiadora Heloísa Starling sugere que, nas canções de *Clube da Esquina*, a noite surge como espaço simbólico da liberdade possível, emprestando à boemia fraternal dos músicos um quê de afronta ao sistema ditatorial. Esse "gesto noturno" (2004, 224) alertaria ainda para as movimentações sombrias que tomavam lugar na escuridão – e nesse sentido a incorporação do rock, defende a pesquisadora Sheyla Diniz, reforçaria "a menção à noite como um espaço de resistência" (2012, 72).

Dicotomias poéticas entre o dia e a noite, aliás, são um traço corrente nas produções da MPB da época. Artistas como Belchior (lembremos de "Galos, noites e quintais"), Sérgio Ricardo ("Bichos da noite"), e em especial os letristas de *Clube da Esquina*, partiam do "pretume concreto da escuridão" para, na análise de Starling, "investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom" e refletir sobre a "total falta de clareza ou expectativas" que se abatia sobre o país (2004, 224).

As letras embasam estas impressões. Herméticas e labirínticas, tratam de viagens e de liberdade ("Eu já estou com o pé nessa estrada / outro dia a gente se vê"; "Se você soltar o pé na estrada, pó poeira"), recorrem em imagens solares, bucólicas e fluidas ("Sol, girassol, verde, vento solar"; "Na canção do vento não se cansam de voar"), inquirem diretamente o ouvinte ("O que você faria dessa coisa que não dá mais pé?"; "sei um segredo, você tem medo") e abordam estados melancólicos, noturnos e oníricos ("Invento mais que a solidão me dá / invento lua nova a clarear"; "Poeira, na noite / a festa da noite / guerreira, estrela da morte"; "Coração americano, acordei de um sonho estranho")⁸. E tanto quanto as palavras, importam as formas como elas são lançadas.

"Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira" (1987, 7), escreveu o semiólogo e músico Luiz Tatit. A junção que aí ocorre é de ordem corporal, e as palavras são ditas de forma a agir "(...) diretamente sobre o corpo do ouvinte, cativando-o por meio de pulsações regulares que entram em fase com pulsações orgânicas internas" (1987, 29). Nos termos de Mário de Andrade, "(...) a música possui um poder muito intenso de acentuar e fortificar estados-de-alma sabidos de antemão. Como essas dinamogenias não têm significado intelectual, são misteriosas, o que faz do poder sugestivo da música formidável" (1972, 13).

Ouçamos *Cais*. Os acordes dedilhados, que vão ascendendo à medida que Milton canta, soam em conjunto à voz dissonantes e melancólicos, como se o violão refletisse as reincidências melódicas da voz de Milton e vice-versa. Sobre o "sentido implícito de velocidade na percepção dos acordes", percebe o músico e pesquisador Paulo da Costa e Silva que

(...) os acordes indicam atmosferas que aludem a um grau maior ou menor de movimento, a um estado de ampliação ou decréscimo das forças vitais. Quando um acorde se torna menor, temos a *sensação* de uma redução de velocidade, mesmo que o andamento rítmico permaneça exatamente o mesmo. Tudo se passa como se a densidade sonora houvesse sido alterada, criando um contexto de movimentação mais pesada e dificultosa. (Revista Piauí, 2016⁹, online)

8 Trechos de "Nada será como antes", "Nuvem Cigana", "Um girassol da cor do seu cabelo", "Tudo que você podia ser", "Trem azul", "Cais", "Estrelas" e "San Vicente".

9 Disponível em: <https://dev1-piaui.folha.uol.com.br/maior-e-menor-em-cole-porter/> Último acesso em 10 jun. 2021.

A sensação de que a melodia está mais tensa, resultado do encadeamento do canto de Milton com os acordes, é, como defende Tatit, um “efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente” (1987, 7). Parafraçando o semiólogo, a configuração de um estado passional de solidão em “Cais” decorre da valorização das vogais por Milton e passa pelas tensões resultantes da ampliação de frequência e duração das notas cantadas, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete” (1987, 9). Como escreveu Roland Barthes,

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca etc.). (Barthes 2004, 243).

Sem dúvidas, cooperam nesta relação os discursos tecidos em torno da obra e as convenções estilísticas e de gêneros. Além disso, é característico à música certo “absorvimento” de seu momento histórico: como não poderia deixar de ser, *Clube da Esquina* carrega parte “dos gestos e do imaginário, as pulsões latentes e as contradições” (Wisnik 1989, 214) do conturbado período da ditadura militar.

Nos estúdios da EMI-Odeon

Já a liberdade artística de que gozou Milton na produção de *Clube da Esquina* se associa também à entrada do Brasil num circuito globalizado de produção e consumo de bens simbólicos.

Foi por ser considerado um “artista de prestígio” que Milton obteve licença para gravar como quisesse. O processo não se deu sem tensões – o artista ameaçou deixar gravadora caso o nome de Lô fosse vetado –, mas tampouco fugiu da estratégia dos grandes selos para se firmar no mercado nacional: em seus catálogos, as gravadoras buscavam balancear artistas de sucesso comercial e músicos aclamados pela crítica. O raciocínio, explica a antropóloga Rita Morelli (2009), é que o artista de prestígio emprestaria seu bom nome à empresa, convertendo-se futuramente em fonte de lucro por causa das reimpressões e regravações de LPs que, ao contrário das “músicas da moda”, não visavam só o consumo imediato.

Clube da Esquina foi gravado em dois canais: um para o canto e os arranjos vocais, outro para o restante da banda (incluindo a orquestra de cordas e metais) que tocou ao vivo nas salas da EMI-Odeon sob as batutas de Milton e Paulo Moura. Esse fato é relevante se levamos em conta que muitos artistas como Os Mutantes, Gal Costa e Gilberto Gil já gravavam na época em quatro, cinco e até dezesseis canais. Além disso, a banda que acompanhou Milton, formada por músicos que em muitos casos participavam da composição das canções, era numerosa: havia voz, violão, piano, a mencionada orquestra, guitarra, percussão, baixo, guitarra de 12 cordas, coro, solfejo, piano elétrico, órgão, tumbadora e bateria – e em algumas músicas mais de um guitarrista, baixista e percussionista tocam juntos.

Chama atenção a liberdade com que os instrumentistas passavam de um instrumento ao outro. “Esse era o lance”, lembra Milton, “os músicos diziam ‘eu quero isso, eu quero aquilo’, e faziam; e faziam bem” (apud Gavin 2014, 77). Toninho Horta, conhecido hoje como um dos grandes guitarristas da música brasileira, tocou, além de violão e guitarra, percussão e baixo em diversas faixas; Beto Guedes, mais familiarizado com a guitarra e com o baixo, tocou percussão e fez parte do coro; Nelson Angelo foi da guitarra ao surdo; Milton e Lô tocaram violão, piano, surdo e guitarra, além de comporem o coro. Esse envolvimento coletivo na composição, arranjo e execução das canções, prática incomum nas grandes gravadoras que se firmavam no Brasil, é explicitado na fala de Lô Borges:“(...) as músicas e os músicos se prestavam ao papel de libertação. Todo mundo fez o que estava sentindo. Eu lembro que, nas minhas músicas, eu falava para o pessoal: o arranjo é aqui na hora. O que vier, a música é essa” (apud Gavin 2014, 30).

Embora existisse um ambiente receptivo às ideias dos músicos que participaram de *Clube da Esquina*, a afirmação de Lô deve ser lida com uma ressalva: Tiso e Eumir Deodato, os arranjadores da orquestra do álbum, estavam entre os mais gabaritados da indústria fonográfica, e a liberdade em opinar deve ter se restringido aos arranjos de base. Como lembra Tiso, “Bituca chegava, ficava horas no estúdio, repetindo a mesma música. Às vezes mudava: ‘não, o Toninho vai tocar baixo nessa. Não, o Luiz, porque o Luiz...’. Ficava ali, junto, fazendo música”¹⁰. O caráter “artesanal” do disco, assim, foi certamente “arranjado” pelos dois e por Milton, por maior que tenha sido a liberdade dos músicos.

¹⁰ Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/wagner-tiso-17748>
Acesso em 10 mar. 2021

Quanto aos vocais de Milton e Lô, oscilam entre o canto suave, o falsete e o grito, sendo que na maioria das faixas as vozes são duplicadas, com uma sobrepondo-se à outra. Nivaldo Duarte, técnico de gravação, acrescentou, também, eco à voz de Milton. Segundo o cantor, esta escolha remete ao seu passado no interior mineiro:

Três Pontas tem muita serra, então às vezes a turma toda subia num morro lá e começava a gritar, e aí eu ouvia aquele negócio de volta repetidas vezes... e quando eu comecei a gravar eu falava com o pessoal – olha, bota um eco aí que a minha coisa tem muito a ver com eco. (apud Nunes 2005,91).

As vozes dos dois parecem reproduzir sonoramente a imagem da capa do álbum: Milton entoava as palavras com seriedade, e apesar do tom quase sisudo que imprime em algumas faixas (*Cais* e *Os povos*, por exemplo), em outras o canto evoca algo da seriedade e da solidão da infância – ao passo que, em faixas como *Tudo que você podia ser*, *Cravo e canela* e *Nuvem cigana*, Milton nos chama para dançar e experimentar o mundo, e, sem deixar de lado o olhar inquisidor da criança negra da capa, aponta possibilidades de fuga da realidade opressora. Reiterando a letra de Márcio Borges que abre o disco, seria preciso agir, mas agir com a leveza de uma criança, para se ser “tudo que você podia ser”.

Menos potente e **traquejado** que o canto de Milton, o que Lô projeta em faixas como *Paisagem da janela* e *O trem azul* é antes uma ingenuidade e sinceridade tranquila do que melancolia, medo ou revolta. Como no riso faceiro da criança de pés sujos da capa, o canto de Lô dá a cada palavra significados dúbios – não à toa, o torpor com que são entoados os versos “coisas que a gente se esquece de dizer / coisas que o vento vem as vezes me lembrar” faz com que muita gente se questione se o “Trem azul” em que Lô viajava não seria, na verdade, uma referência velada ao LSD e à maconha.

Embora negada por Bastos e Lô, os compositores da canção, em várias faixas de *Clube da Esquina* fica evidente a busca por estados alterados de consciência. Efeitos de reverberação foram incluídos por Nivaldo Duarte, um dos pioneiros em experimentação de estúdio no Brasil, em praticamente todas as canções, fazendo com que as notas persistam depois de tocadas; e os dobramentos de voz – quando as vozes de Milton e Lô se encadeiam – e de violão, guitarra e baixo apresentam, como percebe Nunes, ligeiros desencontros e defasagens temporais. O tempo se dilata nas canções, e a experiência das drogas, parafraseando Tatit, é algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução do álbum.

Um exemplo está em *Um girassol da cor do seu cabelo*. Em seu desfecho, o piano toma as rédeas da canção, seguido pelo baixo, bateria, guitarra, teclado e o coral de vozes

que, juntos, remetem à influente psicodelia de *A day in the life*, canção dos Beatles lançada 5 anos antes de *Clube da Esquina*. Toninho Horta credita a Beto e Lô a aproximação do grupo com o rock inglês. Nove anos mais jovem que Milton, Lô era um adolescente quando o quarteto britânico dominava as estações de rádio belo-horizontinas, de modo que a oposição "rock vs MPB" que dava o tom do ambiente musical anos antes do lançamento de *Clube da Esquina* não fazia para ele sentido algum.

"Eu vejo o *Clube da Esquina* como um encontro – é uma música meio rural com uma coisa totalmente *pop*, mundial já, com referências da bossa nova, muito de Beatles com muito de viola"¹¹. Quem analisa é Cafi, o fotógrafo que registrou as crianças que estampam a capa do disco. De fato, o que se ouve no disco é um "encontro": há desde Bastos, carioca que, antes das gravações, esteve na Inglaterra atento às novidades do rock e do LSD, há Tiso, maestro com formação erudita que abandonou por uns tempos as batutas para formar a banda psicodélica Som Imaginário, há Brant, poeta-jornalista que, de tão apegado à Minas, se mudou para o Rio de Janeiro e em menos de um mês mudou-se de volta à BH, e, entre tantos outros, há Milton, autodidata que começou a carreira cantando ao lado de Tiso nos bailes de Três Pontas, agregando-se aos trios de samba-jazz quando de sua mudança para BH para então, poucos anos depois, enveredar para o rock, o jazz modal e a música sacra.

"Mesmo numa gravação", escreveu o crítico musical Simon Frith, "um concerto remete a um anfiteatro, uma peça de câmara a uma sala de estar; do mesmo modo que o jazz remete aos clubes de jazz, e o rock a um *pub* ou um estádio lotado" (XXX). Assim sendo, à quais ambientes remete *Clube da Esquina*? O que parece claro entre os artistas da MPB, ao menos àqueles vinculados à tradição da bossa nova – Milton, Edu Lobo, Chico Buarque, Gal & Caetano, entre outros – é que havia um esforço na construção de uma relação intimista entre o ouvinte e o artista. O lirismo e o tom confessional das letras, as performances de palco e estúdio, as capas dos álbuns e o próprio formato dos shows cooperaram na construção desse encontro. Como detalha Marcos Napolitano em *MPB: a trilha sonora da abertura política*:

Havia a audição das performances ao vivo em espaços fechados de médio porte, que facilitavam a cumplicidade e o encontro de um grupo social específico: esse tipo de situação/espaço de audiência musical também foi importante,

11 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/cafi-carlos-da-silva-assuncao-filho-17782> Acesso em 10 jan. 2021

especialmente nos anos de chumbo, quando a ocupação dos espaços maciços e monumentais que marcaram a era dos festivais viu-se prejudicada pela nova conjuntura política. Desde 1972, firmou-se um circuito de teatros de pequeno e médio portes que mantiveram a MPB próxima do seu ouvinte paradigmático: o estudante e a classe média jovem e de esquerda (Napolitano 2010, 398).

Também os programas de TV voltados para a MPB, destacando-se aí o *Ensaio*, apontam para este esforço: sob luz baixa, no banquinho e ao violão, nele o artista se abria ao público, respondendo a perguntas pessoais de um apresentador invisível à câmera e intercalando-as com a apresentação de suas canções, geralmente num tom de 'ensaio'. Na análise de Napolitano, programas como o *Ensaio* propiciavam "o contato com a imagem do artista engajado, ídolo-pop e referência intelectual a um só tempo", de forma que tal performance intimista fazia "circular um conjunto de referências sonoras e visuais entre os fãs, potencializando o sentido político das canções, nem sempre explicitado" (2010, p. 398). Milton, em 1973, também responderia, com timidez e introspecção, às perguntas de Faro sobre a sua relação com amigos, parentes, com Minas e com a música; entre as respostas, intercalou grande parte do repertório do também introspecto de *Clube da Esquina*.

Clube da Esquina remete, enfim, ao ambiente das rodas de amigos e à relação específica com o espaço urbano aí implicada. À impessoalidade das ruas, ao seu dinamismo imperativo de lugar de passagem, os músicos responderam com uma perspectiva outra, tratando-a como lugar do encontro e da troca – não troca comercial, mas afetiva, como corrobora Bastos: "Eu não sei exatamente quem sugeriu o nome *Clube da Esquina*, mas era tão óbvio. Porque significa aquela esquina lá, nessa época que a gente ficava ali, mas significa um monte de outras esquinas, um monte de outros clubes também". (online¹²)

É nesse ponto que a amizade se expande em fraternidade – sentimento dirigido não a indivíduos únicos de quem gostamos, mas a um todo mais amplo. Essa ideia tão poderosa que embalou o pensamento iluminista e a Revolução Francesa se aproxima do conceito de "amizade perfeita" introduzido por Aristóteles: o amor mútuo que envolve escolha, visando o estabelecimento de igualdade mesmo entre os desiguais. Tal sentimento, para o filósofo grego, é o que dá as bases para a vida em comunidade, e ele

12 Ver nota 5

afirma mesmo que “a mais genuína forma de justiça é uma espécie de amizade” (1999, p. 139).

Por sinal, na timidez do canto de Lô, ou na seriedade do canto de Milton, há quem ouça a voz do amigo – pois, como escreveu Frith, a voz é algo que usamos para acessar a sinceridade do outro, e a forma como ela é projetada surge para nós como a medida da confiabilidade de quem a emite. Gostar de um cantor é o mesmo que dizer que acreditamos na verdade de seu canto, e parte do jogo de *Clube da Esquina* está em reconhecer, no canto de Lô e Milton, o consolo e os conselhos da voz do amigo.

“Som cru”, existencialismo e “fossa”

Os corais que compõem o disco ficaram a cargo dos próprios instrumentistas e compositores. Todos estão creditados no encarte: Milton, Lô, Beto, Horta, Tavito e, na faixa *Estrelas*, Gonzaguinha, filho de Luiz Gonzaga. A opção pelos próprios músicos e não pela contratação de um grupo vocal (como o Quarteto em Cy, que costumava acompanhar Baden Powell e Toquinho, ou o MPB4, que gravou com Chico Buarque e Francis Hime) chama a atenção da pesquisadora Thais Nunes:

Milton explora o canto a duas, três ou mais vozes, sobrepondo sua própria voz ou combinando-a com cantores, compositores, instrumentistas, pessoas comuns. Diferentes timbres são reunidos de maneira a preservar a unicidade de cada voz dentro do coletivo; uma atitude diferente daquela tomada pela música coral, erudita ou popular, ou mesmo pelos grupos vocais, nos quais a timbragem das vozes, para que soem homogêneas, é uma prática sobre a qual dedicam grande parte dos ensaios (2005, 18)

A mixagem de som utilizada foi a analógica, que, na percepção de Tiso, “não é aquela coisa perfeitinha” que ouvimos nas mixagens digitais, inexistentes na época¹³.

A sensação de música ao vivo e o som “cru” são consequências destas escolhas de gravação e mixagem – Nivaldo Duarte lembra-se de que a ideia era captar “o som puro, o chamado som sujo”¹⁴. A densidade das camadas sonoras também deriva da direção musical, assim como a interligação entre as faixas: recorrências melódicas e orquestrais unificam as músicas passando a impressão de continuidade narrativa. Nas palavras de

13 Entrevista à TV Câmara Rio: <https://www.youtube.com/watch?v=TNciYsOfcSk> Último acesso em 10 fev.2021.

14 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/depoimento-de-nivaldo-duarte-45847> Acesso em 10 mai. 2021.

Bastos, a intenção era fazer um disco “com início, meio e fim, que não seja só um apanhado de canções” (1997, 257).

Thais Nunes aponta aquelas que ela considera serem as principais características de *Clube da Esquina*. Para a autora, “a produção chama a atenção pela elaboração e beleza harmônica e melódica, pela assimetria da forma musical, pelo uso recorrente do falsete, pela exploração da melancolia” (2005, 12). Quanto ao último destes elementos, Caetano Veloso notava que “havia no culto ao estilo de Milton, na própria admiração pelo seu trabalho, uma valorização mórbida da tristeza” (1997, 338). A sobrevalorização da melancolia parece refletir, ela também, o clima das discussões da época. Como conta Nelson Angelo,

É muito interessante a cabeça dos jovens sobre os parâmetros, os conceitos, o que quer fazer da vida, discussões filosóficas... Às vezes, ficava todo mundo numa tristeza danada; tinha um negócio que se chamava fossa na época da gente: ‘Pô, hoje eu tô na maior fossa’. Era aquela coisa ligada a um clima existencialista; influências de Sartre e Simone de Beauvoir, ainda que interpretado a nosso modo. (online)¹⁵

A “fossa” era mesmo cara aos artistas da época. Ainda nos anos 1960, a cantora Maysa era conhecida como porta-voz da “bossa e da fossa”, estilo que a consagrou como uma das divas do rádio; já Vinícius e Baden proclamavam que “para se fazer um samba com beleza / é preciso um bocado de tristeza”. A releitura da fossa e da melancolia dos sambas de antigamente era também uma marca registrada de Milton, e em nenhuma faixa de *Clube da Esquina* isso fica tão exposto quanto em *Me deixa em paz*.

Clássico do samba de fossa, *Me deixa em paz*” foi uma das composições de Monsueto Menezes para o carnaval carioca de 1956. Como é comum em muitos sambas da época, a poesia triste contrastava com a animação dos batuques e tambores da bateria. Já na versão gravada em *Clube da Esquina*, o arranjo, embora beba do samba, reitera a melancolia do eu lírico e apresenta elementos novos para a criação da ambiência da *fossa*. A escolha da intérprete que fez o dueto com Milton, a também “diva da fossa” Alaíde Costa, por um lado reforça o vínculo da canção com o samba – a extensão vocal de Alaíde e sua performance emocionada relembram a dramaticidade das cantoras anteriores à bossa nova; por outro, o contracanto de Milton, que circula toda a canção, a bateria à *jazz*

15 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/eu-sou-um-escravo-da-musica-45529> Acessado em 10 mar. 2021

brush e o violão dissonante acrescentam um clima psicodélico que não existia na versão original de 1956.

É certo que essa exploração da melancolia guarda relação com o ambiente existencialista que povoava as cadeiras de ciências humanas nas universidades e os filmes da *nouvelle vague*. A própria ideia da “esquina que significa um monte de outras esquinas” parece afinada à explicação de Sartre sobre a angústia que acompanha os existencialistas:

O existencialismo declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. (1987, 5)

Melancolia e liberdade – a liberdade de estar “condenado a inventar-se a cada instante” (1987, p.7) – são, para Sartre, lados da mesma moeda. Diversos momentos de *Clube da Esquina* buscam traduzir essa ambiguidade da “alma existencialista”: na segunda faixa do disco, Milton canta sobre necessidade de inventar para si um cais de onde possa zarpar; em “Os povos”, sua voz descreve a monotonia e a solidão de uma cidade interiorana, “aldeia morta” onde as pessoas vão “caminhando e morrer” - e nesse ponto Milton concorda com outro pensador clássico da amizade, Montaigne, que afirmava que aqueles engajados na busca da intimidade, “exercício das almas, sem outro fruto”, conhecem sua gente “até pelo silêncio” (2001).

Considerações finais

“Eu morava no mesmo prédio que o Beto”, conta o guitarrista Toninho Horta, “e o Beto sempre encontrava com o Lô, aí eu falava: ‘ih, aqueles roqueiros’”¹⁶. Poucos anos mais velho que os dois, os interesses musicais de Horta eram outros, o que gerava “represálias” por parte dos roqueiros: “Eles olhavam pra mim com o violão e falavam: ‘ih, aquele cara do jazz, da bossa nova, não está com nada’”, brinca. Foi desse encontro entre iniciantes promissores e músicos com anos de estrada nos ‘bailes da vida’ que nasceu a sonoridade de *Clube da Esquina*.

16 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/os-herdeiros-71443>
Acesso em 10 mar.2021

“Acho que a gente era alma gêmea em torno de interesses comuns pelo Cinema Novo, pela bossa nova, especialmente pela mudança do mundo e pela música, pela poesia” opina Bastos, “e fomos nos encontrando, nos misturando, de forma que, sem programa, sem teoria, sem nada, a gente foi virando uma coisa só”¹⁷.

Já antes de Cristo, Cícero afirmava que entre os tantos proveitos da amizade, “o maior é o que faz conceber belas esperanças, para tudo que possa sobrevir, e não deixar que desfaleçam ou se acovardem os ânimos” (2001, p. 17). Ainda que sem programa ou teoria, a celebração musical da amizade trata-se de uma potente resposta à repressão ditatorial, sejam as do passado ou as do presente.

O próprio clima das gravações aponta para a atmosfera fraternal que *Clube da Esquina* reproduz. Como lembra Joyce, que participaria, em 1978, das gravações de *Clube da Esquina 2*, as sessões de estúdio se converteram num ponto de encontro:

As gravações do Bituca eram grandes festas. As pessoas chegavam: “Qual é a boa de hoje?”, “Ah, vou lá na gravação do Milton”, era assim. Não sei como eles conseguiam gravar, porque era muita gente, barulho, interferência, mas ainda assim saíram discos espetaculares. (online¹⁸)

Nivaldo confirma: “a gente pode dizer que foi quase uma festa, não uma gravação”. Na memória de Nivaldo, o fluxo de “mineiros” pelo estúdio, a proposta ambiciosa do álbum e sua experimentação geravam curiosidade e dúvidas por parte dos funcionários da gravadora. “A gente ficava olhando, teve algum comentário lá: ‘o que a Odeon vai fazer com essa garotada?’”(online)¹⁹.

Já o sentimento de pertencer a uma comunidade de amigos de que fala Bastos, na análise de Nunes, se faz perceber em variados níveis na sonoridade de *Clube da Esquina*:

na composição coletiva, no arranjo coletivo, na execução coletiva, na superposição instrumental (mais de um violão, mais de uma voz, mais de uma guitarra, mais de um baixo) e na densidade instrumental; todos tocam e trocam os instrumentos, ou seja, as características individuais e idiomáticas dos instrumentos são levadas à outros (2005, 66)

Ao abordar a “política da improvisação” no jazz, o pesquisador André Burgeous diz de como a criatividade coletiva opera também na construção de um espaço comunitário

17 Ver nota 5

18 Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/joyce-silveira-moreno-17904> Acesso em 10 mar.2021.

19 Ver nota 14

e livre “a partir da subversão das hierarquias” (Burgeous, 2016) que cercam a prática musical convencional. Ainda que a sonoridade mesma do jazz tenha influenciado as composições de *Clube da Esquina*, é nesse procedimento que o álbum mais se aproxima do gênero de Thelonious Monk e Alice Coltrane: embora Milton ocupe uma posição central no disco, há também uma ênfase na coletividade ali envolvida.

A liberdade criativa dos músicos, o clima nos estúdios e a proposta de um disco “sem hierarquias”, assim, ganha contornos políticos. Como observa Garcia, “é preciso entender os músicos como mediadores que viabilizaram, através de escolhas e práticas, uma enorme gama de transações culturais” (2006, 41) que se configuram, também, “como um posicionamento em relação aos contextos históricos em que estão inseridos” (p. 21). Essas escolhas, portanto, são produtos de “relações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música” (Garcia, 2006, 20).

A reconstrução lírica e sonora da amizade a que se propõe *Clube da Esquina*, enfim, não é neutra ou fortuita, sobretudo para os que concordam com a definição de Agambem, para quem “a amizade é o compartilhamento que precede qualquer divisão, porque o que há para partilhar é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse con-sentir original, que constitui a política” (Agamben 2009, 5).

Referências

- Angelo, Nelson. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/eu-sou-um-escravo-da-musica-45529> Acessado em 10 mar. 2021
- Aristóteles. 1999. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Editora da UNB.
- Arendt, H. 2007. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Agambem, Giorgio. 2009. *O amigo*. Chapecó: Argos.
- Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica, 1972.
- Bastos, Ronaldo. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/depoimento-de-ronaldo-bastos-45848> Acesso 10 fev. 2021
- Barthes, Roland. 2004. *O grão da voz: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Martins Fontes.
- Borges, Márcio. 2009. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial.
- Brant, Fernando. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/fernando-brant-17742> Acesso em 10. mar.2021.

- Burgeous, André. Unifying Concerns and Entente: Locating and pursuing the idiomaticity of free improvisation. Teses (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- Cafi. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/cafi-carlos-da-silva-assuncao-filho-17782> Acesso em 10 jan. 2021
- Cançado, Wilson L. 2010. Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- Canton, Ciro. 2010. “Nuvem no céu e raiz”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) -, Universidade Federal de São João del-Rei.
- Cícero, M. T. 2001. Da Amizade. São Paulo: Martins Fontes.
- Diniz, Sheyla. 2012. “Nuvem Cigana”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas
- Duarte, Nivaldo. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/depoimento-de-nivaldo-duarte-45847> Acesso em 10 mai. 2021.
- Frith, Simon. 1997. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts. Duke University Press.
- Garcia, Luiz Henrique. 2000. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação (Mestrado em História) -. Universidade Federal de Minas Gerais.
- _____. 2006. Na esquina do mundo: trocas culturais na MPB através da obra do Clube da Esquina. Tese (Doutorado em História). – Universidade Federal de Minas Gerais.
- Gavin, Charles. 2014. *Clube da Esquina (1972): Lô Borges e Milton Nascimento: entrevistas a Charles Gavin*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial.
- Horta, Toninho. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/os-herdeiros-71443> Acesso em 10 mar.2021
- Joyce. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/joyce-silveira-moreno-17904> Acesso em 10 mar.2021.
- Morelli, Rita de Cássia. 2009. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Editora da UNICAMP.
- Montaigne, Michel. 2001. *Ensaaios*. São Paulo: Martins Fontes.
- Napolitano, Marcos. 2001. Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo. Annablume.
- Nunes, Thaís. 2005. A Sonoridade Específica do Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas.
- Sartre, Jean Paul. 1987. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo, Nova Cultural.
- Senra, Rafael. 2010. A mineiridade e o Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei.
- Silva, Roberto da. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/roberto-da-silva-robertinho-silva-17763> Acesso em 5 fev. 2021

Stalirng, Heloísa. 2004. Coração americano; panfletos e canções do Clube da Esquina. In: Motta, R. (org.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC.

Tatit, Luiz. 1987. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.

Tiso, Wagner. Museu da Pessoa (depoimento). Disponível em <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/wagner-tiso-17748> Acesso em 10 mar. 2021

Veloso, Caetano. 1997. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras.

Wisnik, J. Miguel. 1989. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras.