O enigma do Clube da Esquina: vozes de uma outra África na pedagogia do congado

Pedro Henrique Varoni de Carvalho*

Resumo

O artigo procura analisar por um ponto de vista discursivo o descompasso entre a inventividade das canções do Clube da Esquina e o reconhecimento midiático em grau de equilíbrio com outros movimentos marcantes na história da música popular brasileira, como a Bossa-Nova e o Tropicalismo. A importância político-poética da canção popular como espaço de resistência criou no Brasil uma relação simbiótica entre a voz que fala e a voz que canta, conforme demonstra Luís Tatit. Milton e os demais artistas do Clube da Esquina, filiados ao discurso que associa o mineiro à introspecção e à discrição, não articularam essa relação nos canais midiáticos, quando o fazem - no final da ditadura -, embalam a associação de suas canções com o discurso político de Tancredo Neves. Esse movimento revela contradições entre o espaço de resistência a partir de uma heranca cultural negra que vem dos ternos de congo e das festas de rua de Minas Gerais, base interdiscursiva das canções do Clube da Esquina, com o discurso da mineiridade como estratégia histórica de dominação econômica e política. Procuramos discutir as relações entre os dispositivos midiáticos e os jogos de poder em torno da canção brasileira com base na genealogia de Foucault e, ao fazê-lo, entender as manifestações da cultura popular rural e sua influência na canção urbana como espaços de resistência criativa.

Palavras-chave: Discurso. Clube da Esquina. Música brasileira. Pedagogia do congado.

Data de submissão: mar. 2017 – Data de aceite: mar. 2017 http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v13i1.6770

Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Carlos. Professor substituto do curso de Linguística da UFSCar, integrante dos grupos de pesquisa Labor – Laboratório de Estudos do Discurso e GEMINIS – Grupo de Estudos em Mídias Interativas e Digitais, ambos da UFSCar. E-mail: pedro.varoni@hotmail.com

Acontecimento e regularidade discursiva

Há uma sensação de injustica quando se pensa no reconhecimento do Clube da Esquina no contexto da música popular brasileira (MPB). As características de inovação, refinamento harmônico, melódico, rítmico e poético da produção de artistas mineiros, difundida principalmente nos anos 1970, não teriam encontrado o devido valor no panteão dos grandes movimentos que redefiniram a linguagem da MPB. Tanto a mídia quanto os pesquisadores ligados à história da canção popular elegem outros estilos, como o samba, a Bossa-Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo, deixando à margem o Clube da Esquina, em desacordo com a importância das músicas criadas pelo grupo. Como o Clube da Esquina pode passar despercebido quando, até hoje, a força de suas canções é celebrada pela inventividade por fãs, críticos e músicos de vários países? O apontamento dessa injustiça tem motivado a publicação de ensaios, dissertações e teses, demonstrando os diferentes aspectos de inovação que fazem do Clube da Esquina uma escola diferenciada no vasto e rico repertório da canção brasileira. No entanto, se tais estudos ampliam as interpretações das canções do grupo, o lugar dessas criações na série histórica da música brasileira permanece como ponto a ser elucidado. O que acontece com o Clube da Esquina, que, a despeito de toda a expressividade, não obteve ainda o seu lugar merecido?

Qual é esse lugar, o que ele representa? Há uma zona de incômodo, um silêncio significante, nos termos de Eni Orlandi (2007), a instigar-nos.

É como se o silêncio reforcasse um dos mitos em torno da ideia de mineiridade, em que a não explicitação do "mistério" se torna a estratégia de uma construção discursiva histórica, tanto a fonte da originalidade do Clube da Esquina como os limites das formas de inscrição da singularidade do grupo na rede de recados (WISNIK, 2004) que caracteriza a música brasileira desde o surgimento do samba e da música caipira nas primeiras décadas do século passado. Há um duplo da mineiridade. De um lado, o contexto cultural da relação entre a cultura territorial mineira e os fluxos discursivo-artísticos reprocessados ali e produzindo sentido em um local e em um momento histórico específicos, força propulsora do "Clube da Esquina". Entre os ternos de Congo das festas de rua, a tradição dos literatos mineiros e as informações desterritorializadas trazidas pelo cinema e sons distantes, o Clube da Esquina forjou sua singularidade musical e poética e uma positividade discursiva. De outro, o discurso da mineiridade como estratégia de dominação política e econômica das elites, imputando ao mineiro características como o silêncio, a parcimônia, age como elemento limitador da expressão midiática. Limites que não se verificam na inventividade musical do grupo, mas nas relações desses artistas com os debates ideológicos em torno da canção brasileira no período mais crítico da ditadura militar, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

O discurso do Clube da Esquina se faz mais pela voz que canta do que pela voz que fala (TATIT, 2002), criando um deslocamento no jogo discursivo daquele momento histórico em que se atribuía aos cancionistas da música brasileira um papel político ideológico. O público sempre quer saber quem é o dono da fala, nos diz Tatit (2002). A hipótese que lançamos é a de que a recepção da musicalidade e poética do Clube da Esquina demandou uma complementação nos debates em torno da canção não formulada por seus integrantes. A expressão musical que se verificava ali, entretanto, colocou em cheque a relação entre voz que fala e voz que canta, tal como vinha sendo produzida historicamente. A primeira se interessando pelo que é dito, a segunda pela maneira de dizer. Contribuiu para esse efeito a aura de mistério que cercava a figura mais emblemática do Clube da Esquina, a de Milton Nascimento, cuja voz, tão expressiva quando canta e tão econômica quando fala, instaurou outra relação diante de uma demanda para que os astros da música brasileira opinassem sobre os principais temas da vida nacional. De Milton, bastava o canto, como o "Clube da Esquina" atingia sua expressão pela musicalidade e poesia das canções, figurando como um contraponto tanto ao aspecto performático introduzido pelo tropicalismo quanto em relação às discussões ideológicas em

torno da canção popular a partir do final dos anos 1960.

É importante considerar também o acirramento da ditadura, que encontrou no canto de Milton Nascimento formas de resistência profundas, evocando outra opressão, aquela vinda dos tempos da escravidão. Quando, por exemplo, a censura interditou todas as letras do álbum Milagre dos Peixes (1974), o canto onomatopeico de Milton denunciou, como em poucos momentos, o contexto político, apesar da interdição do signo linguístico. Encontrar o lugar do Clube da Esquina na série histórica da canção demanda, portanto, elementos complexos que extrapolam a linguagem musical: o discurso da mineiridade, as transformações socioculturais na capital mineira, que possibilitaram a eclosão da sonoridade do grupo, as questões político-poéticas e midiáticas em torno do fenômeno da canção popular após o período dos festivais de música.

O apontamento de uma relação desigual entre as narrativas canônicas da história da música brasileira e o Clube da Esquina é formulado em um artigo de Ivan Vilela (2010), em que o autor demonstra a maneira como os aspectos de composição e arranjo fizeram do Clube da Esquina uma escola de inovação harmônica, melódica e rítmica. Vilela ilumina a singularidade da produção do grupo mineiro e aponta dois possíveis motivos do não reconhecimento das canções do grupo de Milton Nascimento como um movimento de peso na história

da MPB: diferentemente da Bossa-Nova, da Jovem Guarda ou do Tropicalismo, a música mineira não teve apoio nem projeção na grande mídia. A história da MPB é escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários que, por vezes, passam à margem de aspectos musicais. Assim, tanto a mídia quanto a crítica não teriam sido capazes de traduzir a potência inventiva do Clube da Esquina, o que leva Ivan Vilela a lançar uma série de perguntas cujas respostas se dão pela articulação dos aspectos musicais com os midiáticos.

Quais seriam os parâmetros necessários para que determinada corrente musical devesse ser tratada como um movimento? Seriam as inovações sugeridas? Seriam as contraposições ao movimento vigente, anterior à chegada do novo? Seria a qualidade musical comprovada dos músicos participantes? Seria o fato de a mídia certificá-lo de modo a tratá-lo como um movimento? (VILELA, 2010, p. 17).

O texto de Ivan Vilela tece algumas comparações com a Bossa-Nova, que teria operado mais no âmbito musical. Já a Jovem Guarda e o Tropicalismo foram porta-vozes de mudanças nos hábitos, nos costumes e no estilo dos jovens. Temos, de um lado, dois movimentos que se caracterizam pela potência musical -Bossa-Nova e Clube da Esquina – e, de outro, dois movimentos - Jovem Guarda e Tropicalismo – marcados também pela intervenção midiática, em um momento de difusão da televisão no Brasil, algo que teria ocorrido em escala menor no Clube da Esquina. A busca por se entender por que o Clube da Esquina é uma

ausência presente na história da MPB é reveladora dos aspectos que norteiam as escolhas dos estilos musicais considerados importantes. As respostas para esses questionamentos estão além dos aspectos musicais: envolvem o campo semântico discursivo do movimento musical e sua relação com os dispositivos midiáticos, bem como a capacidade da canção popular brasileira de refletir e produzir subjetividades no tecido social: há uma vida que entra na música e uma música que entra na vida. É preciso diferenciar o lugar simbólico onde o Clube da Esquina acontece (o reconhecimento da riqueza e a originalidade musical e poética da mistura ali verificada) e onde não acontece (ter essa importância valorizada na mídia e na academia em grau de igualdade com a Bossa-Nova e o Tropicalismo). É possível enfrentar essa questão pelas lentes teóricas da Análise do Discurso de vertente francesa, baseada, principalmente, nas contribuições de Michel Foucault e Michel Pêcheux. O olhar sobre o objeto incorpora as condições de produção do discurso e a forma como, ao circular, esse discurso produz subjetividades no meio social e antropológico.

Pensar a materialidade da canção pelo ponto de vista do discurso é tomá-la como um enunciado foucaultiano (FOUCAULT, 2004b): um acontecimento na ordem do discurso, cuja expressão não é apenas verbal, mas sincrética. Na canção popular, o sentido resulta da conjunção de elementos variados: a

letra, o modo como se coloca o cantor que a enuncia, os elementos próprios da música – harmonia, melodia e ritmo –, os arranjos e a mixagem. Assim, a música é transformada no processo que vai de sua criação até a gravação, atividade que envolve uma multiplicidade de pessoas – de instrumentistas a engenheiros de som -, convergindo para o resultado posto em circulação. Desde o incremento dos meios audiovisuais a partir dos anos 1950, a performance e o aspecto cênico também contribuem para a produção de sentido em torno de um movimento ou artista. O enunciado emerge em um jogo de práticas discursivas associado a um domínio de memória.

Nosso trajeto de análise busca, assim, mapear o conjunto de saberes que gerou a musicalidade do Clube da Esquina em contraponto com os poderes eletivos dos cânones da MPB. A metodologia da Análise do Discurso contribui para se pensar o duplo na recepção das canções do grupo: o Clube da Esquina que acontece e o que não acontece. As criações dos artistas resultam em uma relativa homogeneidade a partir de elementos heterogêneos, configurando uma identidade de grupo. Essas manifestações irrompem na série histórica da MPB - considerando o diálogo com outros gêneros internacionais, como o jazz, o rock e os ritmos latinos -, que se filia a um domínio de memória revelando outros cantares em uma sonoridade diversa das influências.

A produção musical do Clube da Esquina surge um pouco deslocada do

contexto das acaloradas discussões ideológicas em torno da canção, das vaias e dos aplausos, tendo por centro o palco midiático da televisão, sobretudo nos últimos anos da década de 1960. Mas se os critérios eletivos considerarem inovação de linguagem e capacidade de influenciar outros artistas, parece claro que o Clube da Esquina é um movimento singular. As harmonias de Toninho Horta, a fusão de Beatles com a seresta mineira em Beto Guedes, o talento precoce de Lô Borges como instrumentista e compositor, o mergulho nas sonoridades das minas profundas de Tavinho Moura, os arranjos de Wagner Tiso e os versos dos poetas: Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos são embalados pela sonoridade inventiva de grandes músicos mineiros e de outros lugares. Tudo a serviço da grande voz do Clube da Esquina, a de Milton Nascimento. Dono de um timbre raro e de uma técnica também diferenciada, alternando falsetes com canto de peito, sua voz remete à ancestralidade africana, fundida ao catolicismo popular, sugerindo tanto a ideia de libertação quanto de denúncia de várias opressões, ecoando uma cultura popular profunda, poética e refinada. Ao mesmo tempo, a musicalidade de Milton é construída a partir de fusões impensáveis dos ritmos populares mineiros com o jazz e o rock, forjada nos bailes da vida - onde também se deu a formação do artista - e no ambiente familiar: sua mãe era pianista. tendo sido aluna de Villa Lobos. A música gestada nessa mistura tornou-se universal, conquistando a escuta de um público internacional e a valorização de grandes nomes da música brasileira, como Dorival Caymmi, Tom Jobim, Paulo Moura e Edu Lobo. No meio musical, a aparição do Clube da Esquina foi saudada como grande novidade e reafirmação da aura de sofisticação dos elementos musicais na canção popular, por vezes, em contraponto com a novidade instaurada pelo jogo cênico, semiótico e midiático implantado pelo Tropicalismo. Com certa discrição, o Clube da Esquina torna-se um espaço de resistência aos excessos tropicalistas, mantendo, porém, um diálogo com os artistas baianos em parcerias e gravações.

A conjunção de forças que resulta na produção dos artistas tem como centro geográfico a capital mineira, no período entre o início dos anos 1960 até 1980. A despeito da participação de músicos de outros lugares nas construções, nas letras e nos arranjos das canções, há uma associação entre as criações do grupo liderado por Milton Nascimento e o universo territorial e simbólico da mineiridade. As identidades são também construções discursivas, transformadas no processo histórico. As condições de produção do discurso do Clube da Esquina são o resultado da cultura popular de tradição oral, sonora e imagética: rastros de memória sob essa geografia quanto às referências trazidas pelos dispositivos midiáticos: o impacto de João Gilberto cantando "Chega de saudade" pelas ondas do rádio, o rock inglês dos anos 1960, a influência do cinema, os livros,

as discussões estéticas e políticas. Esse conjunto de elementos configura o jogo de forças micropolíticas em um cenário de ditadura militar, que instaura a possibilidade de produção de enunciados artísticos pelo grupo. Os territórios são constituídos por fluxos discursivos e práticas sociais e é, sobretudo, nesse ambiente da capital mineira do período que encontraremos tanto a fonte da originalidade do Clube da Esquina quanto algumas das possíveis razões para o apagamento discursivo em relação à importância do grupo nas narrativas canônicas da MPB.

O movimento da história é feito de relações de saber e poder que se materializam na linguagem. Cada época tem os seus regimes de verdade, aquilo que pode ou não ser dito (ou cantado). A arte inova quando traduz essas práticas em linguagem, revelando-nos um outro real. Esse conjunto heterogêneo de enunciados foi denominado por Foucault (2004a) de formação discursiva, cuja marca constitutiva é a heterogeneidade. mas preservando uma relativa estabilidade que autoriza certas manifestações e outras não. As formações discursivas agrupam-se no arquivo, tanto depositário da memória quanto o que sustenta a ordem do enunciável. A canção brasileira pode ser pensada como um arquivo constituído de formações discursivas como o Samba, a Música Caipira, a Bossa-Nova, o Tropicalismo, a Jovem Guarda, o Clube da Esquina, dentre outros estilos. As fronteiras das formações discursivas são porosas, há sempre uma relação de identificação ou contraposição com outras com as quais convive no arquivo. Para Tatit, Bossa-Nova e Tropicalismo constituem a seiva da música brasileira, sempre que um cancionista necessita de um recuo minimalista para recuperar as linhas de força da canção, sua referência é a Bossa-Nova, mas, ao contrário, quando se depara com a necessidade de expansão, inspira-se no gesto Tropicalista (TATIT, 2002). Haveria também um gesto Clube da Esquina como fonte de inspiração para novas criações, como se dá com a Bossa-Nova e o Tropicalismo? Se existe, qual o movimento sugerido por ele?

A inscrição do "Clube da Esquina" no arquivo da canção popular brasileira é, hoje, tanto o domínio de memória quanto a possibilidade de novas criações a partir dos elementos presentes no discurso dos artistas. O sujeito inscrito na formação discursiva expressa as relações de saber e poder ali presentes. A ordem do discurso se transforma na relação entre a estrutura e o acontecimento (PECHEUX. 1997). Há uma relativa estabilidade abalada pelo acontecimento que faz irromper uma série discursiva outra, sempre filiada a um domínio de memória. Quando o sujeito se coloca em uma dada formulação - poética ou musical -, agencia aspectos de memória, por vezes, de maneira inconsciente, que constituem o interdiscurso, algo não explicitado de alguma forma esquecido -, mas que domina a sua expressão. Formulei, com

base nesse dispositivo teórico analítico, a noção de arquivo de brasilidade (CARVA-LHO, 2015), também como possibilidade de análise da canção popular, na forma como essa manifestação reflete e refrata a ordem social, cultural e antropológica, constituída como uma rede de recados da "voz das ruas" para os dispositivos midiáticos. A inscrição das diferentes formações discursivas da canção no arquivo determinam os movimentos de renovação, retomadas na série histórica da canção.

Assim, o movimento de análise realiza-se, de um lado, pelo contexto em que as produções do Clube da Esquina surgem e, de outro, pela presença do elemento interdiscursivo, sinalizando os domínios de memória inconscientes que deixam marcas na materialidade dos enunciados postos a circular pelos compositores do grupo. Considerando o contexto de surgimento do Clube da Esquina, há, por vezes, uma comparação com o Tropicalismo, tanto por uma relação de identificação quanto de diferenciação dos mineiros em relação ao movimento baiano. O Tropicalismo tem todas as características de um acontecimento discursivo (FOUCAULT, 2004b). A inovação no uso de guitarras elétricas, as roupas, os arranjos e as letras das canções emergem de forma surpreendente no contexto da música brasileira, redefinindo, de certa forma, os caminhos futuros a partir da retomada da antropofagia modernista.

A sonoridade concebida no encontro de Milton Nascimento com seus companheiros produz igualmente surpresa. sobretudo, como vimos, no meio musical, mas a ausência do aspecto cênico e o diálogo tímido com o dispositivo televisual acabam por reduzir os efeitos desse acontecimento aos círculos mais intelectualizados e musicais. É como se o Clube da Esquina desenhasse suas características de inovação em um processo crescente, que se inicia com o disco "Milton", em 1970, e vai se aprofundando até o "Clube da Esquina número 2", em 1978. Cada novo trabalho ilumina os anteriores, em um processo progressivo de constituição de uma positividade. Em um período de demandas mercadológicas e políticas por diferenciar as variadas tendências da canção brasileira, os integrantes do Clube da Esquina apostaram suas fichas mais na elaboração musical do que na formulação de especificidades conceituais da música produzida pelos artistas do grupo.1 Assim, enquanto o Tropicalismo produzia canções-manifesto, como "Tropicália" (Caetano Veloso) e "Divino--Maravilhoso" (Caetano Veloso e Gilberto Gil), o Clube da Esquina buscava um efeito de espontaneidade na crônica de jovens urbanos encontrando-se numa esquina da capital de Minas. O comportamento lacônico e tímido dos artistas andava na contramão das tendências daquele momento histórico e criava uma espécie de dificuldade de "tradução" do real significado da contribuição daquela música. Tão forte quando ouvida, tão difícil de ser classificada na ordem do

discurso do período, oscilando entre a herança da bossa-nova, o impacto tropicalista, a música de mercado da jovem guarda e a canção de protesto. Em nenhuma dessas categorias, era possível enquadrar o Clube da Esquina.

É a partir dos anos 1990 que se inicia um processo de tradução da música mineira, cujo marco é a publicação do livro de memórias de Márcio Borges: Os sonhos não envelhecem - histórias do Clube da Esquina (BORGES, 1996). acontecimento que supre parte da demanda pelo entendimento das origens e motivações daquele som tão original. Márcio Borges descreve o ambiente de Belo Horizonte nas décadas de 1960 e 1970 com seus espacos sociais: a vida em família, a boêmia, os movimentos de resistência à ditadura, as inquietações de uma juventude transformada pelas informações da contracultura e do cinema - Jules e Jim, de Truffaut, foi o elemento propulsor para que ele e Milton criassem canções -, em convivência com o conservadorismo e o preconceito.

As memórias afetivas de Márcio Borges ecoam outra narrativa de formação, aquela do *Encontro arcado*, de Fernando Sabino. Está lá a descrição de um ambiente familiar fraterno, quebrado pelas contradições da vida adulta e fundamentado no sentido maior da amizade, que aparece como fio condutor do livro de Sabino e como uma das regularidades discursivas das canções do Clube da Esquina. Há, portanto, uma marca interdiscursiva do encontro marcado no

Clube da Esquina, mas, se a geração de literatos do modernismo mineiro criou uma diáspora mineira no Rio, com o Clube da Esquina, os elementos musicais levaram para o resto do mundo a originalidade de uma produção resultante do cruzamento entre geografia e história, de vozes ancestrais, de fazendas e quilombos, extrapolando mesmo o universo da mineiridade.

O grande líder do Clube da Esquina, Milton Nascimento, torna-se conhecido do público a partir do II Festival Internacional da Canção, em 1967, do qual participou com três músicas. O artista chama atenção pelo estilo de interpretação e pela originalidade de suas músicas, com harmonizações singulares e "permanente regularidade rítmica" (VILELA, 2010, p. 20), obtendo imediatamente o interesse de produtores norte-americanos. Milton lança o primeiro disco, "Travessia", no mesmo ano, iniciando, em seguida, uma carreira internacional, hoje consolidada, sendo gravado e reconhecido por grandes nomes do jazz. Nos dois primeiros discos, os arranjos foram de Luiz Eca e Dori Caymmi, resultando parecidos com certo padrão da qualidade da música brasileira no período.

O Clube da Esquina funda-se sob o signo do prestígio em nichos intelectuais, representado pelos grandes músicos populares com os quais os mineiros dialogam, pela aproximação com o cinema de Ruy Guerra, para quem Milton compõe trilhas. Esse aspecto garante uma relativa liberdade e o acesso às gravadoras

capazes de viabilizar projetos ousados, como a gravação do álbum duplo Clube da Esquina, em 1972. As canções circulam, principalmente, no meio universitário:

Mesmo não tendo o espaço merecido nos veículos de comunicação, o prestigio de Bituca continuava a crescer, novidade levada boca a boca pelos estudantes, aos quais não cansava de visitar e para os quais se apresentava [...] nas universidades e nas escolas (BORGES, 1996, p. 247).

O marco inicial do Clube da Esquina acontece no início dos anos 1970, na esteira da originalidade do aparecimento de Milton Nascimento no cenário da MPB. A gravação do álbum "Milton" (1970) inaugura, para Ivan Vilela, um caminho sonoro próprio e autêntico na produção dos artistas, desenvolvido como experiência coletiva durante a década de 1970. A banda de apoio, Som Imaginário, com as participações de Toninho Horta, Lô Borges e Naná Vasconcelos, traz, já na primeira faixa, "Para Lennon e Mc McCartney" (Fernando Brant, Márcio Borges, Lô Borges), uma instrumentação típica do rock. Em "Pai grande" (Milton Nascimento), o destaque é para a percussão, deixando sua natureza de acompanhamento rítmico para a criação de "um evento que corria concomitantemente à voz e a ao violão num volume maior do que o usual nas gravações" (VILELA, 2010, p. 21). Até então, toda a expressão da musicalidade negra vinha da Bahia, e no Rio de Janeiro, "Pai Grande" apresenta-nos uma África que não vem pela via do samba. A etnia nagô, predominante em Minas Gerais, mesclou seus traços à cultura dominante, resultando em um catolicismo popular: "É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambique, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões" (VILELA, 2010, p. 22).

O Clube da Esquina, como denominação do trabalho do grupo, é, assim, um sentido que se constrói de maneira gradativa: como canção do inventivo disco "Milton", como nome do álbum duplo gravado em 1972 (Milton Nascimento, Lô Borges), nos discos "Minas" (1975) e "Geraes" (1976) - todos de Milton Nascimento. Há, ainda, a segunda versão do álbum "Clube da Esquina" em 1978, que sela a ideia de movimento. A escolha, pelos artistas ou pela mídia, da denominação Clube da Esquina sugere o reconhecimento de um grupo com afinidades estéticas e discursivas. O próprio enunciado pressupõe um aspecto dúbio, evocando tanto a ideia de restrição, fechamento, quanto os inúmeros cruzamentos possíveis na esquina, em que se encontram os caminhos, de onde se parte e para onde se chega.

Em um cenário de intensos debates ideológicos e performances televisivas, no Clube da Esquina, são os elementos musicais que conduzem o sentido, funcionando como um contraponto singular no contexto pós-festivais de música, com o exílio dos tropicalistas e o recrudescimento da ditadura.

A voz que fala na voz que canta do Clube da Esquina

A inscrição do Clube da Esquina no arquivo de brasilidade da canção possibilita um duplo movimento: a música mineira como domínio de memória na contemporaneidade influenciando artistas de outras gerações e a configuração de uma posição-sujeito (FOUCAULT, 2004a), um espaço enunciativo a partir de particularidades, limites e possibilidades do dizer-cantar desses artistas. É esse segundo aspecto que permite uma aproximação dos estudos discursivos com o que é proposto por Luís Tatit (2002) na relação entre a voz que fala e a voz que canta na história da canção popular brasileira. A voz que fala se interessa pelo que é dito e a voz que canta, pela maneira de dizer. Tatit (2002) recorre ao conceito de dicção para tentar abarcar o projeto estético envolvido nas canções, cujo ponto de partida é o ato de compor, complementado pelo arranjo e pela gravação. A canção é, nesse ponto de vista, um prolongamento da fala, tornando-se, historicamente, uma rede de recados do popular para o midiático e o político. A Bossa-Nova dialoga com o samba, a tropicália com a cultura popular nordestina, configurando um jogo em que as inovações ocorrem com base no diálogo com a tradição.

É porque existe a voz que fala na voz que canta que há um dinamismo singular na forma como as práticas discursivas se refletem e são transformadas na canção. As práticas demandam os discursos e esses, novas práticas. Os elementos musicais representados pela voz que canta penetram em territórios sutis de construção do simbólico. A música brasileira apresenta, historicamente, uma convivência entre o canto falado e o canto musicado: das modinhas da corte anotadas em partituras aos improvisos do jongo e do samba; dos seresteiros às marchinhas de carnaval em tom coloquial nas décadas seguintes; passando pelo Samba-Canção e o Samba de Breque. "Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da fala" (TATIT, 2002, p. 14).

As canções do Clube da Esquina, quer pela postura lacônica de seus integrantes, quer pela relação de sentido entre os aspectos linguísticos e musicais, transformam o processo de identificação da voz que fala na voz que canta. A não explicitação desse lugar, na corrente contrária ao predominante no cancioneiro das décadas de 1960 e 1970, possibilita ao Clube da Esquina um deslocamento na relação entre a voz que fala e a voz que canta, em que se situam tanto a sua singularidade quanto as dificuldades de tradução e reconhecimento do som dos mineiros pela mídia e pela crítica especializada.

Na Bossa-Nova, por exemplo, a ênfase é na voz que canta – a maneira de dizer ganha mais importância em relação ao que é dito. O mesmo pode se dizer da Jovem Guarda, com a voz popular de Roberto Carlos. Nas canções dos festivais de inspiração política, o pêndulo se inverte: a música está a serviço da voz que fala; é preciso fazer chegar a mensagem. A característica performática do Tropicalismo faz do movimento baiano uma convergência entre o que se diz, como se diz e o que se vê, considerando também o aparato visual nas imagens televisivas. É um choque semiótico nos canais do sistema potencializado como acontecimento discursivo, implodindo a noção do nacional-popular predominante nas artes brasileiras.

Nas canções do Clube da Esquina, como na Bossa-Nova, a maneira de dizer é o condutor do sentido, embora as letras estabeleçam um diálogo com o momento político do país, algo ausente na Bossa--Nova, com sua miríade de amores solares. Não se pode esquecer que o momento mais denso e significativo da produção do Clube da Esquina surge no período mais crítico da ditadura militar, nos anos 1970, com acirramento da repressão e censura às letras das canções. É possível circunscrever o movimento como constituído no período que vai do surgimento de Milton Nascimento nos festivais de música do final dos anos 1960 até a gravação do álbum "Clube da Esquina - 2", dez anos depois. A partir daí, mudaram tanto as condições de escuta quanto o cenário político e mercadológico em torno da canção.

Na década mais produtiva do Clube da Esquina, as letras das canções instalam uma nova forma de poesia, uma contracultura das montanhas, buscando driblar o interdito da censura com o uso de metáforas e expressando o estilo de vida do lugar, mas dialogando também com a produção da chamada poesia marginal, valorizando aspectos existenciais em relação às bandeiras macropolíticas. No Clube da Esquina, essa fusão dos elementos poéticos verifica-se a partir da tradição familiar, religiosa, dos modos de viver na capital e no interior de Minas. O "Trem azul" (Lô Borges, Ronaldo Bastos), lembrando-nos "das coisas que esquecemos de dizer", propõe um retorno à tradição, principalmente se pensado em relação ao "Expresso 2222", de Gilberto Gil, cujo destino é o tempo futuro, pra lá do ano 2000. O "cavaleiro marginal" é aquele que vê, da janela lateral do quarto de dormir, "uma igreja, um sinal de glória" e "o voo pássaro" (Paisagem da Janela, Lô Borges e Fernando Brant), além do muro branco da cultura histórico-territorial. Há uma busca pela ampliação das possibilidades existenciais em várias canções, como em "Tudo o que você podia ser" (Lô Borges, Márcio Borges): "sei um segredo / você tem medo / só pensa agora em voltar / não fala mais na bota e no anel de Zapata".

Há dois eixos predominantes nas canções do "Clube da Esquina": a valorização do afeto na amizade e nas relações familiares e "a narrativa viajante", indicativa da relação entre tradição e modernidade na trajetória dos artistas. Milton Nascimento surge no cenário da

música brasileira soltando "a voz nas estradas" (Travessia, Milton Nascimento e Fernando Brant). O sujeito do Clube da Esquina é aquele que se "chamava estrada, viagem de ventania" e que "nem lembra se olhou pra trás no primeiro passo", como nos versos de "Clube da Esquina número 2" (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges); o tom de despedida prevalece em "Nada Será como Antes" (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos): "eu estou com um pé nessa estrada / qualquer dia a gente se vê". Em "Fé Cega, Faca Amolada" (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos), o viajante não se pergunta mais aonde vai dar a estrada. Às vezes, o caminho é nostálgico, como em "Carro de boi" (Mauricio Tapajós e Cácaso), em que a estrada de terra só "me leva, só me leva, nunca mais me traz"; avesso-espelho da despedida de "Fazenda" (Nelson Ângelo), com seus "tios na varanda, jipe na estrada e o coração lá". Em "Manoel audaz" (Fernando Brant, Toninho Horta), canção composta para o jipe de Fernando Brant, a viagem é solar: "no ar livre, vento livre, aprender não mais tentar".

A estrada é o elemento simbólico que aponta para uma viagem no espaço e no tempo, tanto nostalgia quanto voo de liberdade. O sujeito do Clube da Esquina está, ao mesmo tempo, em fuga e em busca. De um lado, as canções refletem a recepção de elementos da arte libertária a partir dos anos 1960: as experimentações livres do jazz, o cinema de Truffaut, os Beatles, em um contexto de repressão

da ditadura militar e o impacto da modernização nas tradições mineiras. As novas possibilidades existenciais em uma dimensão micropolítica instauram o movimento de fugas dos preconceitos, do conservadorismo de um mundo em transformação. De outro, a constatação de que nada será como antes, indicativa da nostalgia por um tempo e lugar marcados pela boêmia desimpedida, pelas relações familiares, amorosas e de amizade, pelo espaço de experimentação e liberdade. A impossibilidade mesmo do clube numa esquina que se tornou mundo - "a gente, gente, gente" -, como canta, no limite da respiração, Lô Borges. Clube como fechamento, sentido de busca de uma vivência em um determinado momento, tendo por cenário a capital de Minas. Esquina como abertura, a estrada, o estrangeiro, a impossibilidade da permanência. A viagem é, assim, tanto busca quanto fuga. Márcio Borges capta bem essa dualidade em suas memórias. na apresentação de Dona Lilian, mãe de Milton Nascimento, no ambiente de Três Pontas, onde o artista foi criado.

Dona Lília mostrava saber muito bem em que tipo de sociedade vivia e, se por um lado havia a calma, os dias pachorrentos, a vida silenciosa e rotineira, a segurança e a tranquilidade que pode proporcionar uma cidadezinha limpa, relativamente rica para os padrões do interior mineiro, por outro lado, mais obscuro e secreto, havia, como sempre, aliás, a hipocrisia e o preconceito. Ela sofria por Bituca (BORGES, 1996, p.77).

O silêncio da voz que fala pode ser pensado também como signo de opressão. A expressão musical de Milton Nascimento, potencializada na voz que canta (solta na estrada), torna-se a própria incorporação dessa dualidade entre a sensação de perda e a utopia de encontrar um tempo e um lugar que restituam aquela possibilidade vislumbrada em uma esquina da capital mineira. Há, na expressão de Milton, uma potência poética em que os signos da angústia e da liberdade parecem conviver, refletindo nas entrelinhas a tensão do momento político e seu impacto micropolítico no cotidiano dessa juventude. Há, na sua voz, tanto a Minas que liberta quanto aquela que reprime, como se sua voz estivesse destinada a ir longe, como de fato foi, para falar de um sentimento ancestral.

O enigma do Clube da Esquina não deixa de ser a busca da voz que fala, que não está no lugar no qual a escuta universitária-midiática da época esperava. Parece prevalecer uma aura de mistério em relação às particularidades do som dos "mineiros". O Clube da Esquina dá prosseguimento, a um só tempo, da tradição do refinamento harmônico e melódico da Bossa-Nova enquanto realiza a principal bandeira tropicalista antropofágica: a fusão de elementos tidos por inconciliáveis:

Por agregar elementos tão distintos como o rock, o congado, o jazz modal, The Beatles, o arcabouço musical da MPB, música clássica, o metodismo do barroco mineiro presente na cultura e no desenho das paisagens (VILE-LA, 2010, p. 25).

Uma sonoridade forjada, de alguma maneira, à margem do dispositivo televisivo que fomentou a nova música brasileira nos anos 1960, a partir de programas como "O fino da bossa" e "Jovem Guarda". A música do Clube da Esquina foi mais ouvida do que vista, mais cantada do que falada. O reconhecimento internacional chega como é comum na música, tendo no canto o predomínio do elemento significante, já que a barreira do idioma, por vezes, impede o entendimento da mensagem (a voz que fala), deslocando o sentido para a maneira de dizer. Foi assim com a Bossa-Nova e com o Clube da Esquina.

Esse conjunto de fatores promove um deslocamento da voz que fala em relação à voz que canta na produção do Clube da Esquina, o que poderia justificar a baixa percepção pelos jornalistas e críticos da época sobre a riqueza do movimento. Sem participar das grandes polêmicas da MPB, o Clube da Esquina seguiu pelas margens do mistério, provocando e influenciando gerações futuras, artistas como Ivan Lins, Gonzaguinha, dentre outros, mas um pouco a distância dos faróis midiáticos mais populares, ao mesmo tempo em que tinha um grande reconhecimento internacional. Identificar a voz que fala no canto de Milton Nascimento é algo que dialoga com o mistério: qual ancestralidade de uma África mineira que ali se manifesta?

A voz no Clube da Esquina, deixa de ser apenas o elemento que canta as canções e passa a ser um instrumento que canta sem letra, que produz sons pouco usuais (VILE-LA, 2010, p. 24).

É um canto de resistência contra as opressões, um significante que paira no

ar como um enigma nas narrativas que contam a história da música brasileira.

Com a gravação dos primeiros sambas no início do século passado, a relação entre a voz que canta e a voz que fala se dava nos elementos de força da canção em si. Com a difusão da televisão, sobretudo a partir dos anos 1980, a voz que fala do compositor aparece também nas entrevistas, polêmicas e outras aparições midiáticas. É como se os artistas, através das suas performances – e não mais somente pela música –, potencializassem o discurso da canção. Milton Nascimento e os companheiros do Clube da Esquina têm, desde sempre, uma relação tímida e lacônica com a mídia. É sintomático desse efeito uma edição do programa "Abertura", que era exibido pela TV Tupi no final dos anos 1970 e reunia nomes fortes da intelectualidade e das artes. Em uma das edições, com vídeo disponível no YouTube, Sérgio Cabral se dirige a Milton dizendo: "O Milton não é muito de dar entrevista. Mas você acredita na abertura?". O vídeo exibe o silêncio no rosto do compositor e a edição insere outros elementos, deixando o silêncio no ar.2 O ethos discursivo do mineiro como calado foi reforçado pela figura enigmática de Milton Nascimento, tão expressivo quando canta, lacônico e tímido na fala.

Com a riqueza da produção dos anos 1970, acontece certa pasteurização nas canções do Clube da Esquina nos anos 1980, que coincide, paradoxalmente, com a maior presença da voz que fala na voz que canta. Ivan observa essa perda

da densidade sonora a partir do álbum "Caçador de Mim", de 1981 (VILELA, 2010, p. 23). O momento marca o fim da ditadura militar, trazendo manifestações populares que atraíram multidões para as ruas, muitas vezes, embaladas pelas canções dos mineiros, tais como "Coração de Estudante" (Milton Nascimento, Wagner Tiso) e "Menestrel das Alagoas" (Milton Nascimento, Fernando Brant), A voz que fala, silenciada nos anos 1970, ressurge em um tom melodramático dos arranjos e também nas abordagens televisivas, nos clipes por ocasião da morte do presidente eleito, Tancredo Neves. Ao mesmo tempo em que essas canções eram entoadas pelas multidões, revelavam um sentimentalismo excessivo. anunciando o desgaste do gênero.

Menestrel das Alagoas (Milton Nascimento, Fernando Brant) e Coração de Estudante (Milton Nascimento, Wagner Tiso) tornaram-se hinos populares das diretas, caracterizando-se pelo tom passional levando ao limite a proposta da canção crítica engajada. A letra de Coração de Estudante buscava o vínculo com a classe universitária, como era comum nos anos 1960, mas reforçando o apelo emocional: "Coração de Estudante / há que se cuidar do mundo / tomar conta da amizade / alegria e muito sonho / espalhados no caminho".

Há, nesse momento histórico, uma associação dos artistas do Clube da Esquina com a ideia de "mineiridade", trazida à tona pelo discurso em torno da figura política de Tancredo Neves, que, comparado a Tiradentes, torna-se o mártir da nascente democracia brasileira. O sociólogo Boaventura de Souza Santos (2001) propõe, sempre que se fala em identidade, conhecer quem pergunta, com quais propósitos e resultados. A historiadora Liana Maria Reis (2012) reforça o caráter de construção simbólica do discurso da mineiridade de artistas, memorialistas, literatos e políticos que tentam uniformizar as diferenças em nome de um projeto político, que garanta projeção nacional a partir da ideia da conciliação, favorecendo, sobretudo, as elites. "Parte da população mineira introjeta esse discurso, embora não tenha ganhos políticos com isso, ao contrário das elites políticas mineiras" (REIS, 2012, p. 95).

A pedagogia do congado na fusão musical no Clube da Esquina

O mecanismo de funcionamento do arquivo é mais bem elucidado com base nos conceitos de interdiscurso e intradiscurso, a partir das contribuições de Jean Jacques Courtine (2009). No momento em que o sujeito se coloca na formulação de dado enunciado, agencia um domínio de memória. É o que Courtine denomina de eixo vertical do discurso. O intradiscurso refere-se ao eixo horizontal, a relação dos enunciados com as linhas do contemporâneo em

que ele emerge. O interdiscurso é uma espécie de matriz do sentido e o desafio do analista é perseguir essas marcas não explícitas que, no entanto, determinam a emergência do discurso. Assim, a voz que fala, tal como a consideramos, pode ser articulada com o interdiscurso, as marcas de uma memória determinante para o acontecimento do discurso, mas não de todo definida.

O eixo do intradiscurso no Clube da Esquina refere-se ao contexto retratado por Márcio Borges em suas memórias, as relações do Clube da Esquina com os movimentos musicais e culturais que lhe são contemporâneos. O do interdiscurso é a busca da voz que fala, cuja pista está nos elementos musicais apontados por Vilela.

As características da sonoridade do Clube da Esquina revelam outro nível de vínculo, tomando a tradição como invenção, contrapondo o fechamento das montanhas às possibilidades litorâneas, o som das manifestações da cultura popular com as inovações sugeridas pelo jazz, buscando a linguagem jovem da juventude roqueira, aproximando-se da sonoridade latino-americana. A presença de uma outra África Nagô, apontada por Vilela (2010, p. 22), na sonoridade de Milton, evocando a tradição dos ternos de congo da cultura popular mineira, é a presença do interdiscurso e pista para encontrarmos a voz que fala por trás da voz que canta. Assim, as inovações presentes no disco "Milton" radicalizam-se no álbum "Clube da Esquina" (1972). Vilela aponta o elemento da mixagem do

álbum em que não há uma distribuição igualitária dos instrumentos, resultando em outro padrão de escuta. Na canção "Cais" (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos), por exemplo, ruídos de conchas aliados a um som que lembra madeira e água criam uma atmosfera para a melodia. Outros álbuns gravados nos anos 1970 refinam esse procedimento de criação de uma massa sonora. No álbum "Milagre dos Peixes" (1973), há proximidade maior com as festas de rua. os congados mineiros, certa profusão sonora, aparentemente desordenada, que traz para o centro da cena o pulso de uma outra África que não a do samba. No álbum "Minas" (1975), o som do órgão "de igreja" mistura-se ao violão, criando uma sonoridade singular. "Os jovens do Clube da Esquina vão criar um novo conceito de acompanhamento da canção, diferente do usual de melodia, harmonia e ritmo" (VIELA, 2010, p. 23).

Essa outra África Nagô mineira produz o que Vilela define como "pedagogia do congado", processo inventivo de aprendizagem da tradição da música oral. As crianças, nos ternos de congo, aprendem a tocar imitando os maiores. À medida que crescem, começam a tocar criativamente, expandido os contornos da tradição. Fazem o que o grupo solicita, mas vão além e, nesse além, expandem as possibilidades. Esse conhecimento ancestral, como tradição dinâmica, para Vilela, define a forma como os músicos do Clube da Esquina introjetaram as diversas influências e

as reprocessaram, brotando dessa fusão uma sonoridade única. Assim, a voz que canta no Clube da Esquina fala-nos de outra subjetividade, uma África de cores mineiras, transformada também pela busca de elementos semânticos no próprio universo da música e também no cinema, gerando, desse movimento, uma tradição cosmopolita.

Assim, a partir do artigo de Ivan, podemos descrever o que consideramos o domínio de memória determinante (interdiscurso), chamado por ele de "pedagogia do congado". Trata-se de um saber poder que vem da cultura popular em sua manifestação sincrética e de onde se origina a potência criativa do Clube da Esquina. É esse elemento que determina a fusão e a recriação como elementos constituintes do cancioneiro de Milton Nascimento e seus companheiros. A África Nagô de onde surgiu o catolicismo popular que permitiu o grau de abertura verificado nas criações dos artistas. Sendo a base da pedagogia do congado a capacidade constante de reinventar e recriar as sonoridades recebidas dos mestres, esse elemento será o propulsor do discurso produzido pelo "Clube da Esquina" e a sensação de libertação que as melodias e a voz de Milton evocam. A percepção do artista encontrou na voz das ruas das congadas sua base pedagógica, amplificada pela convivência com os pares de uma Belo Horizonte que fazia a transição de capital provinciana para metrópole, em um tempo de comunhão e boêmia tão bem captados por Márcio

Borges. Porém, historicamente, o que tinha aspecto rítmico e lúdico não se inscrevia como voz política, diante de uma dominação econômica e política das elites mineiras.

Cavaleiro Marginal: as subjetividades do Clube da Esquina

Um dos principais pontos de contribuição da teoria do discurso está, justamente, na definição do que Foucault denomina de função sujeito (FOUCAULT, 2004a). Os discursos, os dispositivos e a rede entre esses elementos constituem a ordem do dizível nas sociedades. É preciso que o sujeito se inscreva em uma determinada formação discursiva - sempre heterogênea em relação a ela mesma e às outras com as quais convive -, que lhe dá tanto os limites quanto as potencialidades. Somos determinados pelas forças sociais e também temos os nossos processos de identificação a partir dos produtos midiáticos e culturais.

Suely Rolnik (2011), seguindo os caminhos abertos por Foucault, Deleuze e Guattari, utiliza a noção de subjetividade como um conceito mais plural do que identidade cultural. A subjetividade pressupõe um movimento pelo qual é possível perceber as relações micropolíticas definidoras dos embates macropolíticos. A autora estabelece alguns padrões de subjetividade forjados nos anos de ditadura militar e que ainda produzem sentidos, tais como "o coronel em nós",

"o hippie em nós". Os principais movimentos musicais brasileiros promovem, à sua maneira, produções de subjetividade, tais como "a bossa nova em nós", "a jovem guarda em nós", "a música caipira em nós", "o tropicalismo em nós", como demonstra Heloisa Starling, em um comentário sobre a Bossa-Nova:

A interpretação de João Gilberto como as canções de Tom Jobim, garante aos brasileiros a sombra de um refúgio - um lugar só nosso, mas dotado de qualidade muito especifica que faz emergir da meia luz que ilumina nossa vida privada e interna, valores, sentimentos e ideias, de deriva deles a base de formação de nossas condutas individuais e coletivas (STARLING, 2012, p. 5).

Acreditamos que a demanda por instituir para o Clube da Esquina um lugar de destaque na MPB - da qual o artigo de Ivan Vilela é um sintoma vem, justamente, de sua potência como discurso produtor de subjetividade para muitas pessoas nascidas a partir de final dos anos 1950. A forma como a contracultura e a efervescência cultural e política de final dos anos 1960 penetraram nas tradições fornece a chave para se buscar essa produção de subjetividade. O impulso criador de Jules e Jim de Truffaut, levando os artistas a compor suas canções, a sonoridade dos Beatles reinventada nas esquinas e a descoberta do amor livre criaram a subjetividade do Cavaleiro Marginal como síntese do Clube da Esquina. Aquele que contempla a sua própria paisagem da janela, lendo essa realidade como signo de uma transformação que podia, de repente, encher os corações de afeto, reinventar as

próprias vidas. Ousar criar (viver), sem os limites da tradição, livres dos ranços ideológicos que aprisionavam a criação dos músicos no período.

O cavaleiro marginal tem algo a dizer ao presente, com sua disposição de colocar o pé na estrada e a sabedoria de saber que nada será como antes, lembrando--nos do espaço do sonho: tudo o que você queria ser. Assim, esse meio caminho entre a fuga e a busca parece justificar o lugar enunciativo do Clube da Esquina na história da música brasileira, marcado por uma dupla impossibilidade: de se manter os laços afetivos típicos de um determinado momento da história brasileira e de alcancar a promessa de liberdade da contracultura internacional. Esse movimento que atravessa a década de 1970 não foi capaz, na virada da democracia, de perceber a armadilha do discurso da tradição política, legitimando a construção discursiva da mineiridade representada por Tancredo Neves. Entre o silêncio repleto dos inventivos sons da primeira fase e a adesão desse momento, o Clube da Esquina não encontrou a sustentação da voz que fala, cuja busca tem demandado pesquisas originais, como a de Ivan Vilela, que nos permite encontrá-la na pedagogia do congado. De outra forma, instalam um lugar discursivo nas relações entre a canção brasileira e a vida do país, em que a utopia de uma convivência afetiva se realiza. Sempre que se sente a necessidade de restituir um espaço simbólico de alegria espontânea de viver, de expansão das possibilidades existenciais fora dos jogos de aparência da sociedade do espetáculo, o horizonte que temos são as canções do Clube da Esquina. O gesto do Clube da Esquina é, assim, ao contrário da expansão tropicalista ou da recuperação das linhas de força da canção da Bossa-Nova, a busca do espontâneo, da necessidade de soltar a voz nas estradas e da liberdade de criar. Esse é o lugar que o movimento mineiro alcança como singularidade e potência na história da música brasileira.

The enigma of Clube da Esquina: voices from another Africa in the pedagogy of congado

Abstract

The article seeks to analyze from a discursive point of view the mismatch between the inventiveness of the Clube da Esquina's songs and the media recognition in balance with other striking movements in the history of Brazilian popular music, such as "Bossa-Nova" and "tropicalismo". The political-poetic importance of the popular song as a space of resistance created in Brazil a symbiotic relationship between the voice that speaks and the voice that sings, as Luís Tatit shows. Milton and the other artists of Clube da Esquina affiliated to the discourse that associates the "mineiro" to introspection and discretion, didn't articulate this relation in the media channels, when they do it - at the end of the dictatorship- they

pack the association of their songs with the political discourse of Tancredo Neves. This movement reveals contradiction between the space of resistance from a black cultural heritage that comes from the "ternos de congo" and the street parties of Minas Gerais, creative basis of Clube da Esquina's songs, with the discourse of "mineiridade" as a historical strategy of economic and political domination. We try to discuss the relations between the media devices and the power games around the Brazilian song based on Foucault's genealogy and, in doing so, understand the rural popular culture manifestations and its influence on urban song as spaces of creative resistance.

Keywords: Discourse. Clube da Esquina. Brazilian Music. Pedagogy of the Congado.

Notas

- As relações do "Clube da Esquina" com o Tropicalismo são historicamente amistosas. Em 1974, no show dos Doces Bárbaros, Gal, Betânia, Gil e Caetano gravaram "Fé cega, faca amolada", uma das canções de maior sucesso do álbum "Minas", de Milton Nascimento. O prefácio do livro de Márcio Borges foi escrito por Caetano Veloso, parceiro de Milton em algumas canções, como "Paula e Bebeto" e "As várias pontas de uma estrela", além de Beto Guedes, com quem compôs "Luz e Mistério." Milton Nascimento e Gilberto Gil gravaram, ainda, um álbum em conjunto. Informações que reforçam uma relação dialógica entre os artistas.
- Disponível em: https://www.youtube.com/ results?search_query=programa+abertura+tv +tupi++>. Acesso em: 16 jan. 2017.

Referências

BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem. 3. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni. A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Aracaju, SE: Editora Universitária Tiradentes, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. Análise do Discurso: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2004a.

_____. A arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

ORLANDI, Eni. As formas do silêncio no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 89-98, jan. 2012. ISSN 2237-8871. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141. Acesso em: 12 jan. 2017.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. Porto Alegre: Sulina; Editora da Ufrgs, 2011.

SOUZA SANTOS, Boaventura. *Pela mão de Alice:* o social e o político na Pós-modernidade. São Paulo, Cortez, 2001.

STARLING, Heloisa Maria Murel. Ensaio Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustríssima, 30 jun. 2012.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: composições de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 15-27, 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13827>. Acesso em: 12 jan. 2017.

WISNIK, José Miguel. Sem receita: ensaios e coleções. São Paulo: Publifolha, 2004.