



## ***Minas Geraes: o Clube da Esquina e o regionalismo mineiro***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

*Matheus Barros de Paula*

Universidade de São Paulo (USP) – matheus.barros.paula@gmail.com

**Resumo.** “Desconfiado, introvertido, irônico, hospitaleiro, prosegador, político hábil”, essas e outras características são utilizadas por Maria Arminda Nascimento Arruda para introduzir sua reflexão sobre a identidade do povo mineiro. Contudo, além das características sociais, para reforçar essa identidade coletiva comumente se utilizam de símbolos, muitas vezes associando-as à um passado em comum. Esse trabalho pretende brevemente introduzir uma discussão sobre tais símbolos e a relação que pensar tal mineiridade pode se encontrar presente na produção musical de um grupo de músicos e poetas que ganharam amplo destaque na MPB e até mesmo no cenário internacional, o Clube da Esquina.

**Palavras-chave.** Música. Identidade. Regionalismo. Clube da Esquina. Minas Gerais.

**Title.** *Minas Geraes: Clube da Esquina and Minas Gerais regionalism*

**Abstract.** “Suspicious, introverted, ironic, hospitable, prospector, skilled politician”, these and other characteristics are used by Maria Arminda Nascimento Arruda to introduce her reflection about the identity of the people of Minas Gerais. However, besides to social characteristics, to reinforce this collective identity is common to use symbols, often associating them with a common past. This paper intends to briefly introduce a discussion about such symbols and the relationship that thinking about such Minas Gerais identity can be present in the musical production of a group of musicians and poets that stood out in MPB and even in the international scene, the Clube da Esquina.

**Keywords.** Music. Identity. Regionalism. Clube da Esquina. Minas Gerais.

### **1. Introdução**

*Ponta de Areia, ponto final  
Da Bahia à Minas, estrada natural  
Que ligava Minas ao porto, ao mar  
Caminho do ferro mandaram arrancar  
(Milton Nascimento e Fernando Brant, 1975)*

O trem. A praça. Os portais. A distância do mar. E para muitos a única possibilidade do encontro de toda uma gente com o que a distância e os limites territoriais os separavam. O trecho extraído a cima de uma canção fruto da parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant, traz uma série de referências e alusões à simbologias características de um determinado povo. Características essas que são selecionadas, reforçadas e constantemente reinventadas com o intuito de manter viva a tradição e os costumes de tal povo. Contudo não pretendo aprofundar nesse trabalho nossa reflexão nas maneiras pelas quais se dá a invenção

de tais tradições, e sim brevemente ilustrar tal discussão a medida em que buscarei identificar tais questões em um determinado repertório musical de um grupo de músicos e poetas que acabaram por ganhar destaque e visibilidade como símbolo regional – mas não apenas – no cenário da música popular brasileira.

O foco desse trabalho então, não pretende discorrer sobre a formação de uma identidade nacional especificamente, mas dirigirmos nosso olhar para as identidades regionais, sendo essas não apenas fonte de formação das tradições como também de características que serão utilizadas na construção de tal nacionalidade. Nesse quesito Tânia da Costa Garcia dialoga com Eric Hobsbawm ao afirmar que:

(...) no campo da música popular, a constituição e seleção de um repertório definido como autêntico representante da identidade nacional – mas não somente – implicou um processo de inclusão e exclusão, na qual “os elementos que compunham a tradição, sua invariabilidade, repetição e permanência”, se elegiam tendo como referência seu contrário, o diverso, a descontinuidade, a ameaça de mudança (GARCIA, 2012, pg. 50).

Ou seja, no que diz respeito a música popular a construção da tradição se dará pela reinvenção, pela adaptação de tais tradições ao meio externo, se configurando conforme o interesse social e político vigente, e serão essas características que procurarei analisar a seguir, tomando como base dois discos de Milton Nascimento, *Minas* (1975) e *Geraes* (1976).

Ponta de Areia é a sexta faixa do álbum intitulado “*Minas*” gravado em 1975 pela EMI-Odeon. Resultado da parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant, além é claro da participação na gravação de músicos como Wagner Tiso, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Paulinho Braga, Chico Batera, Fernando Leporace, Beto Guedes, e de um coro de meninos. Em seus versos a canção conta a história de uma velha estrada de ferro que ligava os estados de Minas Gerais e Bahia, sendo essa estrada a responsável por levar a população mineira às salgadas águas da Bahia. Contudo como saudosamente ilustra a canção, essa estrada, também responsável por trazer alegria e felicidade à população das cidades, das praças e portais por onde passavam, foi desligada e hoje já não existe mais.

A canção utiliza de uma série de símbolos característicos de uma organização social para ilustrar sua narrativa e possibilitar através de seus versos e arranjos a identificação do povo presente e determinado local e sobretudo que se encontra de alguma forma na narrativa. Alguns símbolos já até mesmo consagrados na população mineira como o trem-de-ferro, como iremos discutir em seguida.

## 2. Entre *Minas* e *Geraes*

*O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino que juntou duas sílabas do meu nome e descobriu o título* (NASCIMENTO, 1975).

O trecho extraído da contracapa do álbum *Minas* (1975), demonstra uma identificação por parte do artista até que poética que permeará toda concepção do disco e estará presente desde sua organização instrumental e disposição das faixas, até nas imagens das capas.

Ao relacionar seu próprio nome com primeiro do estado de Minas Gerais – estado esse presente na história não só de Bituca como de alguma forma em todos os músicos e poetas do Clube da Esquina – Milton Nascimento estabelece uma relação, e sendo assim propõe também através de suas canções, de identificação com características locais, tanto geográficas quanto históricas e sociais, dialogando assim com todo um imaginário de valores e tradições de um povo. Hobsbawm em seu livro “*A Invenção das Tradições*” apresenta o conceito de “tradição inventada”, sendo assim compreendida como:

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 2018, pg. 8).

Sendo assim, esse constante diálogo com o passado, na busca da reafirmação valores e normas sociais levará aos interessados pela construção de identidades coletivas – podendo ser tanto nacionais como regionais – a voltarem a atenção para os diversos elementos do folclore, ou no caso, das culturas populares, sobretudo das culturas rurais, sendo essas consideradas “uma espécie de pré-história da civilização moderna em vias de extinção por seus próprio avanços”, sendo assim preservar essas culturas seria por consequência garantir uma identidade em comum (GARCIA, 2012).

Esse uso de características populares regionais a favor da música popular brasileira não foi de exclusividade do Clube da Esquina. As canções de protesto de Carlos Lyra e Edu Lobo na década de 1960 já buscavam utilizar de formas, instrumentos ou ritmos representantes de uma memória genuinamente brasileira – ou no caso do popular regional como o frevo, moda-de-violão, urucungo, baião, embolada, bumba-meu-boi, etc. – para difundir práticas revolucionárias a partir de suas canções (CONTIER, 1998).

É notável a preocupação e até mesmo a distinção que se fará constantemente presente na construção de identidades coletivas entre a cultura popular rural e a urbana, sendo fruto da influência do processo de modernização, de migração, crescimento demográfico e globalização. Segundo Jesús Martín-Barbero, a preocupação com a modernidade passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, proporcionando assim o surgimento de uma cultura de massa, responsável pela produção e o consumo de um discurso de continuidade de tal proposta de unidade e sensibilidade de um grupo.

Stuart Hall analisa os processos decorrentes da globalização que essas identidades vêm passando no período pós-moderno buscando trabalhar principalmente três possíveis consequências do processo de globalização e homogeneização das identidades globais (HALL, 1992), sendo elas:

1. A globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo (HALL, 1990, p. 48). [1] [SEP]
2. A globalização é um processo desigual e tem sua própria “geometria de poder” (HALL, 1990, p. 48). [1] [SEP]
3. A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo (HALL, 1990, p. 48). [1] [SEP]

Essas questões estarão constantemente presentes no álbum duplo *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), tanto pela ideia de continuidade e sequencialidade das faixas, como do próprio sentimento de identidade mineira que os álbuns propõem trabalhar em seu título e suas capas, questões essas que brevemente buscarei analisar.

Em primeiro lugar o desenho presente na capa e contracapa dos álbuns traz por si só uma representação de elementos denominados como característicos do estado mineiro. Feitos do cunho do próprio artista, o desenho de uma montanha de três cumes sob um sol e ao seus pés um trem maria-fumaça, podem ser considerados uma alusão direta aos morros mineiros e à aquilo que o trecho inicial da canção apresentada nesse trabalho, era responsável por ligar os estados de Bahia e Minas e trazes alegria e felicidade a vida do povo local.

No que diz respeito as músicas, sonoramente – e com isso quero me referir a instrumentação, os arranjos e toda produção técnica – traz uma espécie de produto híbrido de

músicas de tradições populares, como cantigas populares, folias de reis, moda-de-viola e congadas, e de um *rock* progressivo, utilizando de técnicas de edição e colagens para produzir uma sonoridade única representativa de uma cultura popular com os impactos da globalização.

No álbum *Minas*, podemos observar uma presença constante de uma melodia que se repetirá ao longo de várias faixas do disco, como uma espécie de motivo que guiará o ouvinte por uma experiência musical. Essa melodia se apresentará como tema da faixa intitulada “*Paula e Beбето*”, de número dez no disco. Contudo é em suas letras, nos versos que a referência à terra, ao cotidiano e a vida das pessoas se mostrará mais evidente, são histórias e narrativas musicais que explicitam as relações sociais locais.

Já no álbum *Geraes*, podemos identificar de cara a continuidade sonora, Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005) evidencia isso, não apenas nas semelhanças musicais do acorde final do álbum de 1975 com o inicial do de 1976 – faixa 11 do álbum *Minas* “*Simples*” e a faixa inicial do álbum *Geraes* “*Fazenda*” – ou na relação da música inicial do disco de 1975 “*Minas*” e a final do disco de 1976 “*Minas Geraes*”, que não apenas possuem nomes em referência ao estado mineiro mas também possuem a mesma melodia e harmonia, ambas de autoria do baixista Novelli. A autora explora também a relação poética presente nos versos das canções identificando uma continuidade da narrativa de uma visão de mundo, pelos olhos de uma criança, onde questões relacionadas ao campo, à roça, ao sítio, trazem um ar de nostalgia dessa imagem típica regional. A seleção de canções desse álbum traz consigo uma intenção voltada para o ambiente rural, contando inclusive com músicas como “*Fazenda*”, “*Calix Bento*” – música típica dos foliões nas campanhas de reis – “*Carro de Boi*”, “*Minas Geraes*” e “*Cio da terra*” – música típica de moda-de-viola sertaneja.

Ou seja, se no álbum *Minas*, de 1975, podemos identificar traços de uma música popular tradicional sob uma perspectiva globalizada e moderna, comparativamente ao que seria um cenário urbano, enquanto o álbum *Geraes* de 1976, traz uma sonoridade rural, com músicas típicas de manifestações populares.

### 3. O Trem-de-ferro

Esses batentes aí, várias músicas eu fiz baseado no som que eu tava ouvindo, do trem, de dentro do trem (pronuncia onomatopeias em referencia ao barulho feito pelo trem) aquele negócio assim né, e eu falava “Meu Deus”, porque é tão coisa que de repente “*tac ta tac tum tum*”<sup>1</sup> ai de repente é “*tac ti ta tac ti ta tac*”<sup>2</sup>. Nossa Senhora, o trem é, é uma paixão também (risos) fora o (pronuncia um som referente ao apito do trem) (Trecho extraído de entrevista presente na produção audiovisual

*Milton Nascimento – Intimidade e Poesia, 2018).*

Quando falamos sobre a construção das identidades coletivas buscamos identificar símbolos presentes no cotidiano de um determinado povo para a representação e a união do mesmo em prol de uma unidade, ou seja, a busca é por características em comum presentes em uma determinada região ao invés de características que diferenciem entre si, suas características pessoais e peculiaridades. O etnomusicólogo Timothy Rice analisa duas diferentes formas em que o “eu” pode criar e combinar formas de identificação, segundo ele essa identificação pode se dar tanto no caráter pessoal (*self-identity*), onde o “eu” se identifica com sua definição pessoal (*self-definition*) ou auto-compreensão (*self-understanding*), quanto no caráter coletivo (*group identity*), onde a auto-compreensão coletiva é representada por várias características, atividades e costumes, incluindo a música (RICE, 2007). Essa escolha nem sempre foi tratada de forma espontânea quando muito introduzidas nesse contexto ou mesmo selecionadas levando em consideração interesses políticos e ideológicos de um grupo em favor da massa, como aponta Maria Arminda do Nascimento Arruda (1990) na criação de identidades regionalistas:

A ideologia regionalista, tal como surge, é, portanto a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora (...) Regionalismo e região – produções ideológicas da classe dominante – vinculam-se às transformações históricas provenientes do rearranjo do todo, constituindo-se em expressões concomitantes de reação e de enfrentamento. As elaborações configuram-se, na mesma vertente (...), em discurso de resistência (ARRUDA, 1990, p. 40- 41).

O que se pode observar de semelhante nas formações dessas identidades é a constante autoafirmação e sua diferenciação em relação ao outro, sendo assim a escolha pelos símbolos característicos dessas identidades faz com que exista a possibilidade de algo presente em diversas regiões de um dado território se torne único, atribuído um valor de autenticidade, para um povo.

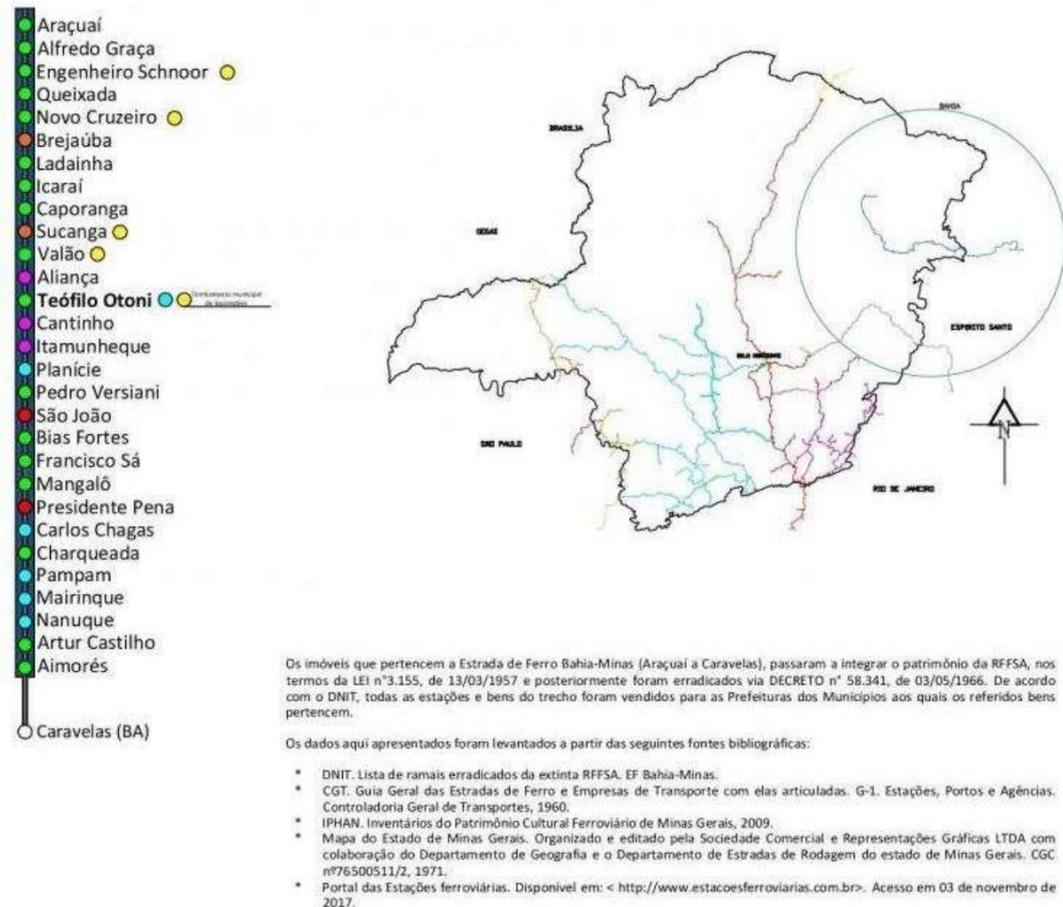
Como já fora dito, ao se deparar com a temática da identidade mineira na elaboração de seu fonograma, o músico Milton Nascimento foi levado a selecionar e por fim representar sonoramente as imagens provindas dessa identidade coletiva. Nesse ponto a presença do trem-de-ferro se mostra uma escolha interessante para tal representação. Constantemente presente na obra do artista, o trem-de-ferro foi um símbolo de modernidade de uma época que hoje é guardado nos porões da memória. Para Marcos Lobato Martins (*apud* SOUZA; SOUZA; REIS, 2013):

(...) a estrada de ferro era a ponta-de-lança da transformação acelerada, tão desejada pelos países periféricos ao núcleo central do capitalismo (...) nada era mais ansiado pelas comunidades interioranas do que a chegada dos trilhos e dos trens (SOUZA; SOUZA; REIS, 2013).

Na música “*Ponta de Areia*”, previamente apresentada, é ilustrada a imagem da antiga Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM), uma linha com menos de 600 km situada no nordeste do estado de Minas Gerais e extremo sul do estado da Bahia. Inicialmente inaugurada em 1882 o trecho que ligava o distrito de Ponta de Areia, na cidade de Caravelas – BA à serra de Aimorés, na divisa de Minas Gerais, a estrada somente alcançaria seu destino final em 1942, quando chega no município de Araçuaí – MG e posteriormente tendo fim de sua vida útil na década de 1960. A presença desse símbolo de modernidade na época representava uma serie de mudanças no dia-a-dia das pessoas que viviam e transitavam pelo arredores dessa estrada. Segundo Sírius Oliveira Souza, George Taylor Souza e Lincoln Santos Reis (2013):

Com a vinda da ferrovia, vieram também novos hábitos (...) A chegada do trem marcava as horas, trazia as notícias da capital, trazia também novos trabalhadores. As estações eram perenes festas de encontros ou despedidas reguladas habitualmente pelo apito do trem (SOUZA; SOUZA; REIS, 2013).

Sendo assim, é possível imaginar o impacto que a presença de tal máquina de ferro, por muito tempo considerada um símbolo de modernidade e avanço tecnológico, possa ter sido utilizada como marca de identidade de um povo, uma vez que ela se encontra constantemente presente na rotina e convívio de tal povo. Isso se torna ainda mais tangível quando se trata de um símbolo, ou marcador, presente no passado, para Benedict Anderson, a criação de tal identidade, seja ela nacional ou local, se dá a partir de interesses em comum, de grupos que possuem um passado em comum (ANDERSON, 2008). A imagem do trem-de-ferro ainda se mostra presente na memória da população mais velha, e como apresentado nesse trabalho, mostra-se também presente nos símbolos sociais de uma identidade coletiva, tendo ainda os vestígios de seu antigo trecho, galpões e estações como lembranças da presença útil de tal símbolo, sendo esse constantemente apresentado nas composições musicais de compositores que buscam um diálogo, de alguma forma, com a identidade de um certo povo mineiro.



**Figura 1:** Mapa da Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM)

Fonte: Fernanda dos Santos Silva, 2019.

#### 4. Considerações finais

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, mas atravessa a madrugada, a noite, o dia, atravessou minha vida e virou só sentimento (Adélia Prado, citação extraída da produção audiovisual *Milton Nascimento – Intimidade e Poesia*, 2018).

Esse trabalho buscou analisar brevemente os traços e símbolos marcadores de uma identidade regional presentes na produção musical de um grupo específico. Grupo esse que acabou ganhando destaque e visibilidade na música popular brasileira, se tornando assim, através de sua vasta produção musical, símbolo de uma música popular mineira. Com isso utilizei de dois álbuns de Milton Nascimento – figura central desse grupo – para analisar a presença de tal simbologia no fazer musical, procurando utilizar de uma análise do álbum como um todo, sendo objetos tão importantes quanto a coleção de faixas musicais, a arte da capa e contracapa, menções e dedicações presentes na obra.

Entendemos que a escolha do desenho utilizado, que mais tarde se tornaria inclusive parte da assinatura do artista, para representar as capas e contracapas de álbuns que

carregam o nome *Minas e Geraes*, sobretudo com músicas que trazem não somente em suas sonoridades como em seus versos narrativas do cotidiano, tanto rurais e urbanos, do povo mineiro, trata-se de uma proposta de identificação do artista, e dos demais músicos, compositores e poetas presentes no grupo, com símbolos marcadores de uma identidade regional. Assim como as escolhas dos temas, canções e da organização poética e sonora das músicas que melhor ilustrariam tal sentimento.

Nesse desenho podemos encontrar uma série de elementos que ilustram bem os símbolos marcadores de uma identidade regional que tanto fora discutido ao longo desse texto, por isso tal análise se mostra tão significativa para a compreensão da construção de identidades, nesse caso a do povo mineiro, e suas relações com a produção musical e cultural. Com base nisso, fora escolhido uma das canções presentes no foco central da discussão – o álbum duplo *Minas e Geraes* – como fio condutor para a reflexão sobre esse tema da mineiridade, e para isso, uma análise específica sobre a temática presente nessa canção, responsável por tornar ela tão característica e indissociável de uma identidade mineira, se mostrou necessário, o trem-de-ferro e sua marca deixada na memória e no imaginário fruto da construção da identidade de tal povo.

### Referências

- ANDERSON, Benedict. *“Imagined Communities”* (1983) - *“Comunidades Imaginadas” : reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *“Mitologia da Mineiridade”*. Editora Brasiliense. 1990. 379 p.
- BARBERO, Jesús Martín-. *“Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia”*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *“Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Rev. Bras. de Hist. Vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998.
- GARCIA, Tânia da Costa. *“Reconfigurando la Canción, Reinventando la Nación: la Folclorización de la Música Popular en Brasil y en Chile en los años Cuarenta y Cincuenta”*. História no 45, vol. I, 2012.
- HALL, Stuart. *“The question of cultural identity”* (1992). *“A identidade cultural na pós-modernidade”*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 58 p.
- HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence(Org.). *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. – 12ª ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. 390 p.

Milton Nascimento – Intimidade e Poesia. Cleisson Vidal, Leonardo Carvalhosa. Ancine, 2018. Exibido pelo canal HBO.

MINAS. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975 [LP].

GERAES. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976 [LP].

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. A sonoridade específica do Clube da Esquina. Campinas, 2005. 177 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2005.

RICE, Timothy. “*Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*”. Muzikologija, 7:17-38, 2007.

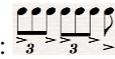
SILVA, Fernanda dos Santos. Remanescências da arquitetura ferroviária em Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2019.

SOUZA, Sírius Oliveira; SOUZA, George Taylor; REIS, Lincoln Santos dos. A Ferrovia do Adeus: Um estudo sobre a estrada de ferro Bahia – Minas Gerais. 14ª Encuentro de Geógrafos de América Latina. Reencuentro de Saberes Territoriales Latinoamericanos. Perú, 2013.

## Notas

---

<sup>1</sup> Transcrito para notação musical ocidental tal trecho se daria da seguinte forma:



<sup>2</sup> Transcrito para notação musical ocidental tal trecho se daria da seguinte forma:

