

Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira

SHEYLA CASTRO DINIZ

■ 218

Graduada em Ciências Sociais e em Música (instrumento violão) pela Universidade Federal de Uberlândia. É mestre em Sociologia da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas e doutoranda em Sociologia da Cultura pela mesma instituição. No doutorado, desenvolve pesquisa sobre a MPB vinculada à contracultura, ao desbunde e à cultura marginal no período de 1969 a 1974. É autora da monografia de graduação *Para além da Zona Sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*, e da dissertação de mestrado *“Nuvem cigana”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*. Email: sheyladiniz@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo explora alguns aspectos estético-musicais que ligam duas manifestações da Música Popular Brasileira: a Bossa Nova e o Clube da Esquina. A primeira desenvolveu-se no Rio de Janeiro aproximadamente em 1958, ganhando, quase concomitantemente, sua vertente belo-horizontina pelas mãos dos músicos Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães. A segunda refere-se a um conjunto de artistas “mineiros” que despontou no cenário fonográfico em 1967, tendo como principal expoente Milton Nascimento. Tal articulação permite-nos entender um pouco mais sobre os novos paradigmas lançados à produção da música popular no Brasil a partir do surgimento da Bossa Nova e como esta recebeu diferentes rearranjos em algumas canções do Clube da Esquina.

PALAVRAS-CHAVE

Música Popular Brasileira, Bossa Nova, Clube da Esquina, diálogos musicais, estética musical.

ABSTRACT

This article explores some of the musical-aesthetics aspects that interconnect two musical manifestations of Brazilian Popular Music: Bossa Nova and Clube da Esquina. The first one was originated in Rio de Janeiro around 1958, almost at the same time as its version from Belo Horizonte, created by Pacífico Mascarenhas and Roberto Guimarães. The second one refers to a group of artists from Minas Gerais that emerged in the phonographic scenario in 1967, with Milton Nascimento as its most representative artist. This relationship allows us to better understand the new paradigms presented towards the production of popular music in Brazil during the advent of Bossa Nova and how it gained new arrangements in some songs of Clube da Esquina.

KEYWORDS

Brazilian Popular Music, Bossa Nova, Clube da Esquina, musical dialogues, musical aesthetics.

219 ■

A canção bossa-novista

A produção de música popular no Brasil foi alvo de uma considerável modificação a partir do lançamento, em fevereiro de 1959, do LP *Chega de Saudade*. Sob direção musical e arranjos de Tom Jobim e interpretação de João Gilberto no vocal e no violão, tal disco provocou polêmicas entre artistas e analistas da época. José Ramos Tinhorão, situado entre os adeptos de opiniões conservadoras e nacionalistas, destacou-se como o crítico de primeira hora. Nos anos 1960, ele já acusava “um grupo de moços, entre 17 e 22 anos” de ter rompido “definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (TINHORÃO, 1978, p. 222). Porém, para os admiradores, os parâmetros estéticos de *Chega de Saudade* justificavam os esforços de uma porção de músicos e compositores que, desde meados dos anos 1950, estava empenhada

em modernizar a canção popular brasileira¹.

As letras bossa-novistas primavam por um estilo mais coloquial e próximo da fala, em contraste com temáticas passionais e letras um tanto quanto parnasianas que figuravam em algumas canções das décadas de 1940 e 1950 (SANT'ANNA, 2004, p. 39-47; TATIT, 2004, p. 177-182). Já as interpretações despojadas, corriqueiras e intimistas de João Gilberto, Nara Leão e Roberto Menescal (para citar alguns) contrariavam as performances grandiloquentes ou melodramáticas de certos cantores, como Francisco Alves, Vicente Celestino e Sílvio Caldas². Por sua vez, a harmonia musical, envolta em instrumentações camerísticas, econômicas e não limitadas a “*background* para o ‘solista’” (MEDAGLIA, [1966] 1978, p. 75), oferecia inovações embasadas no jazz, principalmente o *cool*³, e na música “erudita” moderna. Essas duas fontes, exploradas com acuidade, sobretudo por Tom Jobim⁴, revelaram um alargamento da noção de campo harmônico e um maior requinte na utilização de tensões disponíveis.

A Bossa Nova configurou-se como um rico laboratório para a experimentação das tensões⁵, as quais, muitas vezes, criavam melodias secundárias, formando contracantos à melodia principal; procedimento já encontrado em obras como as do pianista Custódio Mesquita (NASCIMENTO, 2001). As nuances melódicas bossa-novistas, apesar de introduzirem tensões à harmonia, distanciavam-se dos maneirismos vocais típicos do jazz, afirmando, desse modo, a primazia da *canção* (MAMMI, 1992, p. 64-65)⁶. E o ritmo, cuja

■ 220

1 Em 1958, além de participar do LP de Elizeth Cardoso **Canção do amor demais**, João Gilberto gravou dois 78 rpm, nos quais incluiu as canções “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), “Bim bom” e “Hô-balá-lá” (de sua autoria) e “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça).

2 Conforme indica Santuza Cambraia Naves, a naturalidade e o despojamento característicos do canto da Bossa Nova remetem, em alguma medida, às interpretações de Noel Rosa e de Mário Reis, nos anos 1930 (NAVES, 1998, cap. 2).

3 De acordo com Brasil Rocha Brito, o *cool jazz* é “contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente [se] fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos” (BRITO [1960] 1978, p. 18-19).

4 Tom Jobim era fã das dissonâncias e das ambiguidades tonais de compositores como Arnold Schönberg, Claude Debussy, Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Jobim, na fase inicial de sua carreira, chegou a ser parceiro de Radamés (NAVES, 2000).

5 As tensões harmônicas consistem em notas adicionadas à formação primária das tríades ou tétrades. Ressonância, especialmente, a incorporação de notas nomeadas, em relação aos acordes, de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras.

6 Certos instrumentistas identificados com a Bossa Nova, como Eumir Deodato, Sérgio Mendes e o conjunto Tamba Trio, extrapolaram o caráter melódico da canção. Embora não abandonassem uma “perspectiva brasileira”, em várias de suas performances há comportamentos estéticos claramente jazzísticos, oriundos do

síntese é creditada a João Gilberto, provinha de técnicas do samba-canção moderno e exercia, no violão, uma conjugação da “irregularidade” com que eram executados os acordes no jazz e da “não regularidade” manifestada pelo surdo e pelo tamborim no samba (GARCIA, 1999). A canção bossa-novista assimilava, portanto, uma tradição da música popular brasileira. Passando ainda pelo jazz e pela música “erudita”, ela trazia à tona uma sonoridade impactante para os ouvidos da época.

A Bossa Nova, e todo o complexo de polêmicas que circundou seu surgimento⁷, representou o mote propulsor de uma primeira fase de institucionalização da MPB, razão pela qual opto por grafar com letras maiúsculas, no título deste artigo, a expressão “Música Popular Brasileira”. Ora, a Bossa Nova se tornou um modelo ora seguido, ora negado ou, ao menos, observado por uma geração de músicos que, aos poucos, foi englobada pela referida sigla⁸. A “canção de protesto”, a proposta “antropofágica” do Tropicalismo e os artistas “mineiros” que despontaram no final dos anos 1960, sendo reconhecidos posteriormente como a turma do Clube da Esquina, por exemplo, apoiaram-se numa certa aura de modernidade presente na Bossa Nova, valendo-se dela de maneiras distintas. No que se refere ao Clube da Esquina, isso pode ser percebido a partir do momento em que alguns integrantes do grupo, em princípios de carreira, começaram a angariar e a trocar informações musicais que moldariam suas preferências estéticas.

221 ■

Anos 1960: a cena musical de Belo Horizonte e a produção fonográfica de Milton Nascimento

O bossa-novista de Belo Horizonte Pacífico Mascarenhas atuou como uma espécie de “padrinho artístico” para alguns dos futuros membros do Clube da Esquina. Desde os anos 1950, Pacífico, juntamente com Roberto Guimarães – autor de “Amor certinho”, canção gravada no LP de João Gilberto *O amor, o sorriso e a flor* (1960) –, foi uma figura

bebop, tais como improvisações que fogem às linhas melódicas do canto, andamentos e convenções rítmicas mais movimentadas e arranjos musicais densos.

7 Para maiores informações e detalhes sobre as polêmicas que marcaram o surgimento da Bossa Nova, entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, ver: PARANHOS, 1990.

8 Refiro-me à MPB como uma instituição sociocultural forjada a partir dos debates que caracterizaram o cenário artístico-musical dos anos 1960, tendo ocorrido num nível mais sociológico e ideológico que puramente estético (NAPOLITANO, 2001, p. 13).

importante para o estabelecimento de uma “ponte musical” entre as capitais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Compositor de um vasto número de sambas-canções modernos, ele organizou, por volta de 1963, o Sambacana: um conjunto musical sem formação fixa, destinado a tocar e a gravar Bossa Nova⁹. O primeiro disco da série Sambacana – LP *Conjunto Sambacana* (1964) – contou com a participação de Eumir Deodato, Roberto Menescal e da ainda adolescente cantora Joyce. Em decorrência do sucesso local desencadeado pela divulgação do disco, os jovens músicos Milton Nascimento e Wagner Tiso, recém-chegados do interior – onde, nas cidades de Três Pontas e Alfenas, integraram o grupo vocal Luar de Prata e o quinteto de rock *W’s Boys* –, procuraram Pacífico Mascarenhas para mostrar suas músicas e, quem sabe, conquistar oportunidades no meio artístico. Conforme relata Pacífico,

Vieram lá de Três Pontas o Bituca [apelido de Milton Nascimento] e o Wagner Tiso. Vieram me procurar porque eu estava sendo tocado na rádio [...]. Eles apareceram lá em casa, o Gileno também, que é irmão do Wagner; o Bituca e mais uns três ou quatro lá de Três Pontas. Foram lá em casa e cantaram, tocaram. No mesmo momento, eu vi: “esse cara canta bem demais, o outro toca piano muito bem”. Pensei: “vou chamá-los pra gravar o segundo disco”; que eu já tinha sido convidado pra gravar lá na [gravadora] Odeon mais um da série Sambacana. Aí eu combinei com eles e começamos a ensaiar. Fizemos os arranjos com o Marcos de Castro [irmão de Luiz Cláudio, cantor contratado da Rádio Nacional], que era um amigo nosso que tinha muito jeito pra fazer arranjo. E fomos pro Rio gravar o disco¹⁰.

■ 222

Milton Nascimento e Wagner Tiso, ao lado de mais três cantores, formaram um grupo semelhante aos Cariocas para gravar o LP *Muito pra frente* (1965), do Quarteto Sambacana. O disco traz composições exclusivas de Pacífico Mascarenhas, exceto uma em parceria com Marcos de Castro (“Tarde azul”) e outra com Wagner Tiso (“O navio e você”). Apesar das marcações rítmicas próximas do samba-jazz e dos arranjos à base de cordas e metais, as canções exploram harmonias, melodias e letras intrínsecas de uma fase inicial da Bossa Nova. Convém mencionar que, em 1964, Pacífico, Milton e Wagner participaram dos *backing vocals* da canção “Deus brasileiro” (Marcos e Paulo Sérgio Valle), gravada no único disco de Luiza, cantora mineira radicada no Rio de Janeiro (SOUZA, 2004). A canção “Olhando as estrelas no céu” (de Pacífico Mascarenhas e Gilberto Mascarenhas Curi)

9 Para uma análise da Bossa Nova produzida em Belo Horizonte, no início dos anos 1960, sobretudo via composições de Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães, conferir: DINIZ, 2010.

10 Cf. Entrevista de Pacífico Mascarenhas concedida à autora, Belo Horizonte, 9 jun. 2007, 60 min.

integrou o repertório substancialmente bossa-novista do LP da cantora, o qual foi produzido e arranjado por ninguém menos que o maestro Moacir Santos.

Numa conversa com Gilberto Gil, reproduzida no DVD *A sede do peixe* (2004), Milton Nascimento relembra esses fatos. Ele conta que conheceu Elis Regina – também iniciante no ramo artístico – na festa de lançamento do disco de Luiza. Esses primeiros contatos, mediados por Pacífico Mascarenhas, renderam oportunidades aos estreantes Milton Nascimento e Wagner Tiso. Após a gravação do LP *Muito pra frente*, Wagner decidiu permanecer no Rio de Janeiro, para, assim, investir em sua carreira (SILVA, 2009, p. 42-44).

Em Belo Horizonte, nos anos 1960, para além das atividades musicais encabeçadas por Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães, vários outros artistas eram amantes de jazz e de Bossa Nova. Instrumentistas como Paulo Horta (irmão de Toninho Horta), Aécio Flávio, Nivaldo Ornelas, Helvius Vilela, Chiquito Braga e Célio Balona animavam os clubes sociais e os bares da cidade, exibindo um repertório atento às novidades musicais que chegavam não apenas do Rio de Janeiro, mas também de grandes polos internacionais. Em 1964, Milton Nascimento (contrabaixo acústico), Wagner Tiso (piano) e Paulo Braga (bateria) formaram o Berimbau Trio, grupo destinado a tocar na Boate Berimbau, localizada no Edifício Maleta, no centro de Belo Horizonte (BORGES, 2004, p. 21-152)¹¹. Ainda que a formação em trio aluda ao jazz, os músicos também interpretavam canções bossa-novistas; pois, para além de apreciada e produzida por uma parcela dos jovens belo-horizontinos, a Bossa Nova era considerada, por Milton, Wagner e Paulo Braga, uma referência de bom gosto e sofisticação. Em entrevista que me concedeu, Fernando Brant comentou sobre a atuação desses seus amigos em meio à efervescência musical de Belo Horizonte no início dos anos 1960.

O Milton e o Wagner conviveram com o Pacífico, com o Roberto Guimarães e com a Bossa Nova aqui em Minas Gerais. Tinha também o Célio Balona, e muitos conjuntos aqui. O Milton tocou em vários [...]. O movimento musical aqui era muito ativo na década de 1960. Tinha o Ponto dos Músicos ali na [rua] Afonso Penna, entre [as ruas] Tupinambás e Curitiba, onde é hoje a Associação Comercial. Tinha um boteco lá. O cara fechava um bar, fechava um show e chamava os músicos. Ali era o ponto de encontro e tinha de tudo, mas tinha muita gente realmente que era Bossa Nova. E tinha um bar no Edifício Maleta, que era o Berimbau, onde o Milton tocava contrabaixo [acústico] com o Berimbau Trio, meio jazz, mas influenciado pela Bossa Nova [...]. E o pessoal da geração do Milton, tipo o Helvius Vilela, Nivaldo Ornelas...; eles participavam de uns festivais de jazz no teatro do Instituto de Educação. E o pessoal já era meio Bossa, era ligado pra

11 Há registros do Berimbau Trio no LP **Música popular brasileira em expansão** (1965), cuja primeira faixa exhibe Milton Nascimento cantando “Canção do sal”, de sua autoria.

caramba em jazz e Bossa Nova¹².

Paralelamente a essa movimentação artística local, a cena musical popular brasileira vivia uma situação emblemática. As letras corriqueiras, leves e “descompromissadas” da Bossa Nova já não satisfaziam alguns compositores preocupados com as contradições sociais da época. Especialmente pelas mãos de Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Carlos Lyra – sócio e fundador do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) –, a canção bossa-novista passou a ganhar, por volta de 1962-63, uma conotação politizada (NAPOLITANO, 2001, p. 40-53). Esses e outros músicos, *grosso modo*, embora se sustentassem nas inovações estéticas da Bossa Nova, deixaram de lado as temáticas comumente exaltadas pelo estilo, consideradas insuficientes ou alienadas diante da aparente possibilidade de uma revolução e da agitação política que marcou o governo de João Goulart (1961-1964)¹³.

Em 1962, o poeta, professor e escritor Affonso Romano de Sant’Anna liderou a inauguração de uma filial do CPC da UNE em Belo Horizonte¹⁴. Embora os futuros integrantes do Clube da Esquina não tenham participado do CPC mineiro¹⁵, Milton Nascimento, Wagner Tiso e, sobretudo, os estudantes e vindouros letristas Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos (que não era mineiro, mas fluminense de Niterói) estavam “anteados” com as mudanças socioculturais e políticas que ocorriam em nível nacional. Imersos num ambiente que respirava música, cinema, teatro e política, eles agregaram à Bossa Nova e ao jazz outras informações cruciais à gênese do ainda inexistente Clube da Esquina: experiências como músicos de bares e bailes, “paisagens” tradicionais de Minas Gerais, sonoridades da América Latina, rock, contracultura e crítica à ditadura militar.

Os três primeiros LPs de Milton Nascimento – *Milton Nascimento* (1967), *Courage* (1968) e *Milton Nascimento* (1969) – exprimem uma filiação bossa-novista, distante, porém,

12 Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora, Belo Horizonte, 25 jul. 2008, 40 min.

13 Sobre o assunto, conferir, por exemplo: NAPOLITANO, 2014, p. 13-42; e RIDENTI, 2000, p. 33-42. Com base nos ganhos estéticos da Bossa Nova, o LP de Carlos Lyra **Depois do carnaval** (1963) e as canções “O morro não tem vez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), “Borandá” (Edu Lobo) e “Zelão” (Sérgio Ricardo) exemplificam o engajamento social defendido por alguns músicos no início dos anos 1960. Carlos Lyra participou ativamente do disco **O povo canta**, produzido e lançado pelo CPC da UNE em 1962.

14 Cf. Depoimento de Affonso Romano de Sant’Anna concedido à autora via *e-mail*, 24 jun. 2010.

15 Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora, **op. cit.**

das abordagens poéticas que distinguiram aquelas canções. Milton Nascimento e seus parceiros letristas não chegaram a compactuar com certo ideário cepecista, haja vista que esses três primeiros discos pouco expressam uma visão de “povo” como “sujeito histórico potencialmente revolucionário”. Noutras palavras, suas canções não são exatamente concebidas como recurso político para educar ou pretensamente rebelar o “povo” sobre e ante sua condição de desigualdade e exploração. Milton e parceiros externam um “discurso *transitivo*”, aquele no qual “o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência” (SODRÉ, 1979, p. 34). Valorizando e se solidarizando com a realidade íntima e social de seus diversos personagens musicais, Milton Nascimento traz à tona uma concepção de “povo” como “reserva de autenticidade”, matiz percebido, por exemplo, em sua composição “Morro Velho”, gravada nos LPs de 1967 e 1968: “No sertão da minha terra/ fazenda é o camarada que ao chão se deu/ Fez a obrigação com força/ parece até que tudo aquilo ali é seu...”. Tal sensibilidade, longe de ser resignada ou conformada com a realidade vigente, traduz uma forma particular de crítica à modernização capitalista alavancada pelo regime militar¹⁶.

225 ■

Nos LPs *Milton Nascimento* (1967) e *Courage* (1968), outras canções apresentam abordagens similares. À maneira de um antropólogo participante, o eu-lírico não se limita à observação, uma vez que, integrado à trama, exprime o olhar de quem viveu as coisas contadas, como sugere a canção “Três Pontas”, com música de Milton e letra de Ronaldo Bastos, registrada em ambos os discos: “Anda minha gente, vem depressa na estação/ Pra ver o trem chegar/ É dia de festa e a cidade se enfeita para ver/ Rever.../ Gente que partiu contando histórias de voltar/ E enfim voltou no trem...”. A composição de Milton Nascimento “Canção do sal”, tal como uma *work song*, também não possui mensagens exortativas ou imperativas. Alheia às “vozes de comando”, sua letra realça o ponto de vista do próprio trabalhador: “Trabalhando o sal/ é amor o suor que me sai/ Vou viver cantando o dia tão quente que faz/ Homem ver criança buscando conchinhas no mar/ Trabalho o dia

16 Noto, em várias canções do Clube da Esquina, certo “romantismo” que remete a valores comunitários e tempos idos: infância, amizade, comunhão, fraternidade, religiosidade mineira, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. Baseando-me em Michel Löwy e Robert Sayre (1995), entendo que tais aspectos denotam uma maneira singular de crítica da modernização capitalista. Conforme argumenta, por exemplo, Renato Ortiz, o Estado autoritário, embora amplamente repressor e coercitivo, foi o propulsor da modernização capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 2006, p. 159-160).

inteiro/ pra vida de gente levar...”.

A construção rítmica de “Canção do sal” reporta, em alguma medida, à Bossa Nova. Porém, sua harmonia e melodia apresentam aspectos ao mesmo tempo tonais e modais, um procedimento muito utilizado nas músicas posteriores do Clube da Esquina. Não tenho a intenção de afirmar que a Bossa Nova desprezou o modalismo. Tom Jobim, por exemplo – e, sobretudo – lançava mão desse recurso¹⁷. Contudo, as escolhas harmônicas de Jobim, embasadas em sua formação musical, revelam uma concepção mais formal e estrutural da obra. O modalismo de Milton Nascimento, em contrapartida, emergia mais da intuição e de experimentos um tanto quanto livres ao violão (RODRIGUES, 2000; NUNES, 2005, cap. 3). São comuns, nas suas composições, alternâncias e sobreposição de modos. Tal complexidade não advém apenas do jazz *fusion* – característico de algumas canções de Milton de meados dos anos 1970 –, mas também de sua escuta musical na infância, marcada por cantos da liturgia católica e cantigas profano-religiosas.

■ 226

A canção “Travessia” (de Milton Nascimento e Fernando Brant), gravada nos LPs *Milton Nascimento* (1967) e *Courage* (1968) – neste último com o título “Bridges” –, foi a que mais despertou o interesse do público e da crítica. Além de consagrar a Milton com o prêmio de melhor intérprete, ela obteve a segunda colocação no II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo em 1967 (MELLO, 2003, p. 223-250). A letra, ao contar a história de um caixeiro viajante, remete aos causos dos homens nômades e sertanejos. A saga amorosa de perda e superação, citando implicitamente Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, desenrola uma filosofia sofrivelmente conquistada: a construção do próprio viver dependeria da travessia destemida e ininterrupta por um caminho de pedras. Em compasso quaternário simples, desponta um toque violonístico pinçado, à moda de uma toada, e marcações precisas do chimbau da bateria.

As propriedades rítmicas e os arranjos do LP de 1967 se apoiam no samba-jazz e aludem a planos visuais cinematográficos, explorados, principalmente, na canção “Gira girou” (de Milton Nascimento e Márcio Borges). “Catavento”, música instrumental de Milton, exibe curtas vocalizações no início e no fim, reservando um pequeno comentário

17 Como demonstra, por exemplo, “Chovendo na roseira”, gravada no LP **Elis & Tom** (1974). Tal canção, nos termos de Luiz Tatit (2004, p. 179), pode ser considerada como partícipe de uma “fase extensa” da Bossa Nova.

improvisado e jazzístico ao piano. Tais vocalizações se tornaram recorrentes nas performances do intérprete. Note-se que, apesar de seu “flerte” com o jazz, Milton Nascimento nunca abandonou a primazia da canção, desenvolvendo frases cantáveis mesmo na ausência de letras. O disco de 1967, ainda que mais próximo de uma “estética do excesso” – haja vista os arranjos densos à base de sopros e metais – do que de uma “estética da simplicidade” verificada na canção bossa-novista (NAVES, 2000), estabelece conexões, ainda que tênues, com a Bossa Nova; representada, inclusive, pela participação de três músicos com ampla experiência nesse campo: Bebeto Castilho e Luiz Eça (integrantes do Tamba Trio) e Eumir Deodato. Eumir, a propósito, intermediou a gravação do LP de Milton Nascimento *Courage* (1968), produzido por Creed Taylor nos Estados Unidos, disco que contou com a participação do pianista Herbie Hancock.

Já no disco *Milton Nascimento*, de 1969, há amostras mais claras de uma complexidade rítmica que se solidificaria pouco tempo depois. Na canção “Rosa do ventre” (de Milton Nascimento e Fernando Brant), um ritmo parecido com o do samba-jazz mescla-se aos pulsos constantes dos teclados, que empregam um som metálico semelhante aos efeitos dos sintetizadores *moog*, instrumento requisitado por inúmeras bandas de rock dos anos 1960 e 1970. Organizada em compassos de sete, seis e quatro tempos, a canção exhibe combinações assimétricas entre os ritmos dos instrumentos e o da melodia. A esse respeito, Ivan Vilela observou que, ao contrário de grande parte do repertório da música popular, ancorada em padrões rítmicos binários, ternários e quaternários, “Milton desenvolve músicas em compassos quinários (em cinco tempos), além de trabalhar com compassos híbridos (pulsões diferentes numa mesma música). E também a execução de um samba, originalmente binário, em ritmo ternário” (VILELA, 2012, p. 37)¹⁸.

Essa peculiaridade estético-musical é adensada a partir de 1970, período em que a banda de rock progressivo Som Imaginário¹⁹ e os músicos Lô Borges²⁰ e Beto Guedes entram

18 O samba ao qual Vilela se refere é a canção “Cravo e canela” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), gravada no LP de Milton Nascimento e Lô Borges **Clube da Esquina** (1972).

19 A banda Som Imaginário, vinculada a uma estética contracultural e mesclando informações sonoras advindas da Bossa Nova, do jazz, da música “clássica”, oriental e hispânica, foi inicialmente formada, em 1969, para acompanhar Milton Nascimento em seus shows. Dela participavam Wagner Tiso (piano e teclados), Zé Rodrix (órgão, vocal, flautas), Frederica (guitarra), Tavito (violão e viola de 12 cordas), Luiz Alves (baixo elétrico), Robertinho Silva (bateria) e Laudir de Oliveira, que seria substituído por Naná Vasconcelos na percussão.

em cena produzindo suas canções e adicionando o pop e o rock às composições de Milton Nascimento²¹. O LP *Milton*, de 1970, surpreendeu a crítica e o meio musical devido à sonoridade roqueira estampada logo na primeira faixa, a composição “Para Lennon e McCartney” (de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)²². Esse disco, ainda assim, oferece elementos para refletirmos sobre as relações dos artistas do Clube da Esquina com a Bossa Nova.

A “Bossa Nova” do Clube da Esquina: reapropriações e ressignificação

No LP *Milton* (1970) consta gravada a canção “A felicidade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Milton Nascimento, distanciando-se das “tristezas leves e triviais” que marcaram várias canções bossa-novistas, entoa a melodia em *legatto* não impostado. Ao finalizar a canção em “de amor”, após as cinco repetições do verso “cai como uma lágrima”, ele omite o trecho mais alegre da canção: “A minha felicidade está sonhando/ nos olhos da minha namorada...”. Entretanto, sua execução instrumental não foge do caráter camerístico e intimista da Bossa Nova. Sozinho, ao violão, Milton articula um ritmo harmônico singular, muito distinto dos usualmente delineados por outros intérpretes. O conjunto melodia-harmonia-ritmo-interpretação, desprendido de qualquer esquema programático, cria sínteses e antíteses, habilidade que, guardadas as devidas proporções, faz lembrar o “jogo dialético” entre melodia e ritmo harmônico típico das performances de João Gilberto. Milton Nascimento adequou “A felicidade” à sua maneira, dando a ela uma coloração, sobretudo, melancólica. Fernando Brant relata que

Milton, mesmo antes de compor, tocava Bossa Nova. Mas a maneira que ele tocava e interpretava era completamente diferente do que tocava no rádio. Ele fazia umas introduções, verdadeiras outras melodias. Tanto que o pessoal falava: “mas isso que você está fazendo é outra

20 Lô Borges não deixou de incursionar pelos “terrenos” da Bossa Nova. Em 2003, no CD de Roberto Guimarães – **Roberto Guimarães & convidados** –, ele interpretou “Amor certinho”, canção outrora lançada na voz de João Gilberto.

21 A influência do rock nas canções de Milton Nascimento foi decisiva para a gestação da sonoridade que, especialmente via imprensa, recebeu o título de Clube da Esquina. Antes dos LPs **Milton** (1970) e **Clube da Esquina** (1972) não se cogitava a ideia de “grupo mineiro” tal qual se consagrou. Para uma análise da trajetória do Clube da Esquina e sua constituição como uma *formação cultural*, ver: DINIZ, 2012.

22 Até o lançamento do LP **Milton** (1970), Milton Nascimento era geralmente identificado pela crítica como um músico que realizava uma “mistura empolgante [...] de moda de viola e jazz” (SOUSA, 1967).

música”²³.

Em sua condição de letrista, Brant acrescentou que

Vinicius de Moraes era quem dava um exemplo diferente, apesar de que outros já faziam letras de qualidade, como a Dolores [Duran] e o Tito Madi. Eu cresci num momento em que não somente a música, mas também o cinema e a literatura estavam em alta. Eu acho que as letras da Bossa Nova não me inspiraram, porém eu prestei muita atenção nesse negócio do Vinicius e outros que faziam coisas muito boas. Mas a Bossa Nova era muito meio Rio, Zona Sul, barquinho, essas coisas... Mas tinha umas muito boas, até por um lado já pós-Bossa Nova²⁴.

A gama de informações agregadas à música do Clube da Esquina não minou as contribuições da Bossa Nova. O estilo permaneceu no horizonte das escolhas estéticas do grupo. Entre 1973-74, a produção do LP de Milton Nascimento *Milagre dos peixes* (1974) enfrentou problemas impostos pela censura. Três canções tiveram suas letras parcial ou totalmente vetadas: “Caxangá (Os escravos de Jó)”, de Milton Nascimento e Fernando Brant; “Hoje é dia de El Rey”, de Milton e Márcio Borges; e “Cadê?”, de Milton e Ruy Guerra (BORGES, 2004, p. 303-309). Ao invés de excluídas do LP, elas foram gravadas instrumentalmente, reunindo diversos recursos experimentais. Essa estratégia forçada colaborou para que o show de Milton Nascimento e Som Imaginário, ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo em maio de 1974, se convertesse em uma espécie de “acerto de contas” com a censura. O espetáculo, transformado em álbum duplo – LP *Milagre dos peixes ao vivo* (também lançado em 1974) –, abarca um repertório quase igual ao do disco anterior, gravado em estúdio; porém, introduz outras canções. Uma delas é a bossa nova de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes “Sabe você?”.

229 ■

Esta canção, integrante da trilha sonora do musical *Pobre menina rica*, de 1963²⁵, foi gravada, em 1972, num LP homônimo de Carlos Lyra e Dulce Nunes. Sua letra expõe os argumentos que um mendigo apaixonado lança contra seu adversário. A este, mais rico e poderoso, faltava a sabedoria dos simples: para conquistar uma mulher mais valeria o amor, a flor e a poesia do que o poder, o dinheiro e a desonestidade.

Você é muito mais que eu sou/ Está bem mais rico do que eu estou/ Mas o que eu sei você não sabe/ E antes que o seu poder acabe/ Eu vou mostrar como e porque/ Eu sei, eu sei mais que você/ Sabe você o que é o amor?/ Não sabe; eu sei/ Sabe o que é um trovador?/ Não sabe; eu

23 Cf. Entrevista de Fernando Brant concedida à autora, **op. cit.**

24 **Idem, ibidem.**

25 O musical, apresentado na casa de shows carioca *Au Bon Gourmet*, foi dirigido por Aloysio de Oliveira e Eumir Deodato, contando com a participação de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Nara Leão.

sei/ Sabe andar de madrugada tendo a amada pela mão?/ Sabe gostar? Qual sabe nada, sabe não/ Você sabe o que é uma flor?/ Não sabe; eu sei/ Você já chorou de dor?/ Pois eu chorei/ Já chorei de mal de amor, já chorei de compaixão/ Quanto a você meu camarada, qual o quê, não sabe, não/ E é por isso que eu lhe digo e com razão/ Que mais vale ser mendigo que ladrão/ Sei que um dia há de chegar e isso seja como for/ Em que você pra mendigar, só mesmo o amor/ Você pode ser ladrão o quanto quiser/ Mas não rouba o coração de uma mulher/ Você não tem alegria, nunca fez uma canção/ Por isso a minha poesia, ah, ah, você não rouba, não.

No entanto, outras intenções parecem ter norteados a interpretação de Milton Nascimento para essa canção de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Os fatos que antecederam o show e o LP *Milagre dos peixes ao vivo* insinuam que “Sabe você?”, uma canção bossa-novista que passava ao largo de questões políticas, transfigurou-se numa crítica sagaz à censura e à ditadura militar. Os versos, outrora destinados a um rival no amor, perderam o caráter estritamente romântico. Ao ser executada logo após a instrumental e vocalizada “Hoje é dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges) – composição cuja letra havia sido totalmente censurada –, “Sabe você?” subjugava o poder arbitrário dos censores. Ironicamente chamados de “camaradas” e acusados de “ladrões”, tais agentes da ditadura seriam incapazes de entender a arte, a música e as coisas belas e alegres da vida. Embora a restrição à liberdade artística continuasse persistindo, Milton Nascimento resistia ao declarar: “você não tem alegria, nunca fez uma canção/ por isso a minha poesia você não rouba, não”.

Vê-se que, noutro contexto histórico ou sob outras motivações, os sentidos primeiramente conferidos a uma canção podem sofrer modificações intencionais rumo a uma *ressignificação* ou, até mesmo, a uma *dessignificação*. Adalberto Paranhos salienta que “canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo ante qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos” (PARANHOS, 2004, p. 26). Contudo, mesmo distanciada de seus sentidos originais, as especificidades estéticas de “Sabe você?” continuaram contempladas. Com exceção à sonoridade dos sintetizadores elétricos executados por Wagner Tiso, os instrumentos contrabaixo, bateria, flauta e guitarra reforçam, lentamente e com requinte e precisão, o ritmo peculiar da Bossa Nova. Já a voz de Milton Nascimento, mesclando o *legatto* com articulações rentes à fala, criou um clima camerístico corroborado por todo o arranjo musical.

Algumas influências mútuas foram estabelecidas entre a Bossa Nova, Milton Nascimento e o Clube da Esquina. Em 1990, Milton (voz) e Tom Jobim (piano) dividiram o palco do Ginásio do Ibirapuera em São Paulo, interpretando clássicos das duas vertentes musicais. E, em 1994, o “maestro soberano” gravou a canção “Trem azul” (de Lô Borges e Ronaldo Bastos) no CD *Antônio Brasileiro*, seu último disco de carreira. Com a maior parte da letra cantada em inglês e intitulada “Blue train”, o arranjo de Jobim reproduziu na íntegra, via coros vocais e solo de *flugelhorn* tocado por Márcio Montarroyos, o improviso de guitarra que, em 1972, Toninho Horta havia elaborado para a canção, gravada no LP de Milton Nascimento e Lô Borges *Clube da Esquina*.

Toninho Horta é o músico que maior formação bossa-novista exibiu em seus trabalhos atrelados ao “grupo mineiro”²⁶. No decorrer de toda sua carreira, seja cantando ou tocando violão ou guitarra, ele perseguiu e redefiniu o tratamento vocal e instrumental típico do *cool jazz* e da Bossa Nova. Ele conta que, nos anos 1960, enquanto Lô Borges e Beto Guedes “eram mais da geração *beatlemaníaca* [...], eu já vinha mais da área do jazz, da Bossa Nova”²⁷. Toninho, porém, também se converteu a certos procedimentos próprios do pop rock, conforme se nota em algumas de suas composições, como “Diana”, “Manuel audaz”, “Falso inglês” e “Durango Kid” (todas com letras de Fernando Brant). Mesmo assim, ao escutar seus discos, com destaque para o LP *Terra dos pássaros* (1980), é possível considerá-lo quase que como o “João Gilberto” do Clube da Esquina. Sem desmerecer a figura seminal e agregadora de Milton Nascimento, pontuo esta comparação no sentido de realçar, nas composições, arranjos e interpretações de Toninho Horta, a constante busca por coesão, coerência e equilíbrio, minúcias prezadas por aquele que, ainda hoje, é a maior lenda viva da Bossa Nova.

Outra peculiaridade que aproxima os dois músicos se refere à articulação do violão (sobretudo no caso de João Gilberto) e da guitarra (no de Toninho) como instrumentos inseparáveis do canto (NICODEMO, 2009). Isso proporcionou que, cada um ao seu modo, criasse um estilo inconfundível de interpretar e reinterpretar suas canções e as de demais

26 Independentemente do Clube da Esquina, Toninho Horta produziu dois discos dedicados à Bossa Nova: CD **Sem você** (1995), em parceria com a cantora Joyce; e CD **From Ton to Tom** (1998). O músico também participou como violonista do LP **IV Sambacana** (1976), do bossa-novista mineiro Pacífico Mascarenhas.

27 Cf. Entrevista de Toninho Horta. In: TEDESCO, 2000, p. 191.

autores. Se, por um lado, o ritmo do violão e a interpretação vocal de João Gilberto se tornaram referências consagradas, por outro lado, Toninho Horta desenvolveu harmonias com alto grau de complexidade, inventando novas possibilidades sonoras para os acordes que estruturam suas obras. Observando as técnicas guitarrísticas do músico estadunidense Wes Montgomery e, sem se desprender da Bossa Nova, ele passou a experimentar melodias oitavadas e *block chords* (acordes em bloco) em suas performances e composições.

Dentre as relações estético-musicais envolvendo Bossa Nova e membros do Clube da Esquina, cabe destacar que, em 2008, Milton Nascimento lançou o CD *Novas Bossas*. Concebido em parceria com o Jobim Trio (Paulo Jobim, Daniel Jobim e Paulo Braga), nesse disco há canções marcadamente bossa-novistas – “Caminhos cruzados” (Tom Jobim e Newton Mendonça), “Brigas nunca mais” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), “Inútil paisagem” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), entre outras – e obras da turma do Clube da Esquina – “Cais” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), “Tudo que você podia ser” (Lô Borges e Márcio Borges) e “Tarde” (Milton Nascimento e Márcio Borges). Estas últimas não dialogam diretamente com a Bossa Nova, já que exploram aspectos do pop rock, em alusão aos seus arranjos originais. O disco, entretanto, aponta de um modo geral para a contemporaneidade de uma concepção estética, não unívoca, gestada no fim dos anos 1950. Pode-se dizer que *Novas Bossas* vai ao encontro de um comentário tecido por Carlos Lyra: “Em relação à Bossa Nova há um velho equívoco: o de achar que ela se ocupou apenas do samba. Isso não é verdade. A Bossa Nova é modinha, é baião, é samba-canção, é tudo isso. A Bossa Nova é o espírito da coisa” (*apud* PARANHOS, 1990, p. 39).

■ 232

Considerações finais

Por mais que algumas singularidades da Bossa Nova já se encontrem decantadas e/ou redefinidas, um desejo de sofisticação é continuamente perseguido com base em muitos de seus parâmetros. Tal como um fenômeno, ela é, até hoje, sinônimo de modernidade musical. Nas palavras de Lorenzo Mammi, a Bossa Nova não é apenas o “produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. [...] Há

algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas” (MAMMI, 1992, p. 64).

Todavia, por mais onipresente que seja a Bossa Nova, seu surgimento não balizou um marco absoluto e rígido para a Música Popular Brasileira. Apesar de ela exercer todo um fascínio sobre as gerações posteriores, o Clube da Esquina – “uma entidade imaginária, lúdica, composta por pessoas que tiveram como amálgama a música”²⁸ – não é um mero desdobramento de suas conquistas estético-musicais. Aliás, o Tropicalismo, embasado numa ideia de “linha evolutiva”, que afirmava e ao mesmo tempo negava a Bossa Nova (NAPOLITANO, 2001, p. 123-139), teve certa relevância na constituição da sonoridade mais agressiva verificada nos discos de Milton Nascimento a partir de 1970.

Contudo, a Bossa Nova sobreviveu como referência estética em criações e interpretações de Milton Nascimento, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos e outros membros do Clube da Esquina. Ao abordar diálogos e relações nesse sentido, não pretendi enrijecer a obra do grupo, uma vez que os artistas “mineiros” incorporaram outras tantas fontes sonoras às suas músicas. Antes, intencionei salientar que o universo musical às vezes desenvolve e difunde paradigmas tão singelos e, paradoxalmente, tão complexos que dificilmente serão desprezados ao longo de uma vasta história cultural.

233 ■

Referências

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. 5.ª ed. São Paulo: Geração, 2004.

BRITO, Brasil Rocha (1960). “Bossa Nova”. In: CAMPOS, A. (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 17-40.

DINIZ, Sheyla Castro. **Para além da Zona Sul carioca**: a Bossa Nova em Minas Gerais. Monografia de graduação em Ciências Sociais. Uberlândia: UFU, 2010.

_____. **“Nuvem cigana”**: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação de mestrado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2012.

28 Cf. Murilo Antunes. Texto grafado na orelha da contracapa do livro **Os sonhos não envelhecem** (BORGES, 2004).

GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. **Novos estudos CEBRAP**, n.º 34, nov. 1992, p. 63-70.

MEDAGLIA, Julio. (1966). “Balanço da Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 67-123.

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

NAPOLITANO, Marcos. “**Seguindo a canção**”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Custódio Mesquita**: o que o seu piano revelou. Dissertação de mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n.º 43, jun. 2000, p. 35-44.

NICODEMO, Thaís de Lima. **Terra dos pássaros**: uma abordagem sobre as canções de Toninho Horta. Dissertação de mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2009.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação de mestrado em Música. Campinas: Unicamp, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Adalberto. “Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB”. **História & Perspectivas**, n.º 3, Uberlândia, UFU, jul./dez. 1990, p. 5-111.

_____. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. **ArtCultura**, n.º 9, Uberlândia, jul./dez. 2004, p. 22-31.

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

RODRIGUES, Mauro. **O modal na música de Milton Nascimento**. Dissertação de mestrado em

Musicologia. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 4.ª ed. São Paulo: Landmark, 2004.

SILVA, Beatriz Coelho. **Wagner Tiso: som, imagem, ação**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. 3.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

VILELA, Ivan. "Breve ensaio sobre o Clube da Esquina". In: BORGES, Márcio (org.). **Clube da Esquina 40 anos**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, 2012, p. 31-39.

Fontes Discográficas

Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio e Quinteto Sambatida. LP **Música popular brasileira em expansão**. Produções sonoras festival, 1965.

Carlos Lyra. LP **Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra**. Philips, 1963.

Carlos Lyra e Dulce Nunes. LP **Pobre menina rica**. CBS, 1972.

CPC da UNE. 33 rpm. **O povo canta**, 1962.

Conjunto Sambacana. LP **Conjunto Sambacana**. Odeon, 1964.

Elis Regina e Tom Jobim. LP **Elis & Tom**. Phonogram/Philips, 1974.

Elizeth Cardoso. LP **Canção do amor demais**. Festa, 1958.

João Gilberto. LP **Chega de saudade**. Odeon, 1959.

_____. LP **O amor, o sorriso e a flor**. Odeon, 1960.

_____. 78 rpm. Odeon, 1958 (lado A: "Chega de saudade", lado B: "Bim bom").

_____. 78 rpm. Odeon, 1958 (lado A: "Hô-ba-lá-lá", lado B: "Desafinado").

Joyce e Toninho Horta. CD **Sem você**. Omagatoki, 1995.

Luiza. LP **Luiza**. RCA Victor, 1964.

Milton Nascimento. LP **Milton Nascimento**. Codil, 1967.

_____. LP **Courage**. A&M Records, 1968.

_____. LP **Milton Nascimento**. EMI-Odeon, 1969.

_____. LP **Milton**. EMI-Odeon, 1970.

_____. LP **Milagre dos peixes**. EMI-Odeon, 1974.

_____. DVD **A sede do peixe**. EMI, 2004.

Milton Nascimento e Lô Borges. LP **Clube da Esquina**. EMI-Odeon, 1972.

Milton Nascimento e Som Imaginário. LP **Milagre dos peixes ao vivo**. EMI-Odeon, 1974.

Milton Nascimento e Jobim Trio. CD **Novas bossas**. EMI, 2008.

Quarteto Sambacana. LP **Muito pra frente**. Odeon, 1965.

Roberto Guimarães e convidados. CD **Amor certinho**. S./ grav., 2003.

Sambacana. LP **IV Sambacana**. Tapeçar, 1976

Tom Jobim. CD **Antônio Brasileiro**. Globo Columbia, 1994.

Toninho Horta. CD **From Ton to Tom**: a tribute to Tom Jobim. Discmedi Blau, 1998.

Toninho Horta & Orquestra Fantasma. LP **Terra dos pássaros**. EMI-Odeon, 1980.

Fontes Jornalísticas

SOUSA, Artur de. O mundo vai cantar no Rio, **Manchete**, nº 808, Rio de Janeiro, 14 out. 1967, p. 19.

SOUZA, Tárik. A redescoberta de Luiza, **Jornal do Brasil**, Caderno B, 8 dez. 2004, p. B4.

Depoimentos e Entrevistas

Depoimento de Affonso Romano de Sant'Anna concedido à autora via *e-mail*, 24 jun. 2010.

Entrevista de Fernando Brant concedida à autora, Belo Horizonte, 25 jul. 2008, 40 min.

Entrevista de Pacífico Mascarenhas concedida à autora, Belo Horizonte, 9 jun. 2007, 60 min.

Entrevista de Toninho Horta. In: TEDESCO, C. A. R. **De Minas, mundo**: a imagem poético-musical do Clube da Esquina. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2000, p. 189-199.