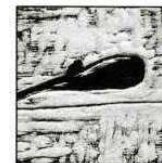


■ **“De nuevo en la  
esquina los  
hombres están”:**  
*prácticas musicales y sociabilidades  
urbanas\**

**Luiz Henrique Assis García**  
*Faculdade Pitágoras (Belo Horizonte)*  
*Minas Gerais, Brasil*



El objeto de estudio de este artículo es un grupo de músicos brasileños conocido como “Clube da Esquina”.<sup>1</sup> Básicamente, se trata del análisis de la articulación entre sus prácticas musicales y algunas formas de sociabilidad urbana comunes en el contexto de la ciudad de Belo Horizonte (capital del estado de Minas Gerais, Brasil) en las décadas de 1960 y 1970. Seleccionar la obra de “Club de la Esquina” como objeto de estudio, parte de la preocupación por identificar una alternativa para las tensiones que se efectuaban tanto en el ámbito de la música popular como en la sociedad brasileña, en un período en que la producción cultural estaba aprisionada por los tenebrosos niveles de censura y por el clima restrictivo de la dictadura militar, al mismo tiempo que se confrontaba con el nuevo despegue de consolidación de la industria cultural sustentada por grandes empresas multinacionales. Me parece que no hay mejor opción para empezar este trabajo, que acercarnos al nombre de este grupo, a la historia que carga y a las posibilidades interpretativas que nos ofrece. Nuestra tarea será investigar y construir, teóricamente, el significado de la expresión “Club de la Esquina”, abordando las cuestiones de cultura y sociabilidad que nos remiten al espacio de la ciudad y, en este contexto, al funcionamiento interno de los grupos productores de cultura.

\* Traducción: Jesús Amaro Vázquez

1. Entre los principales miembros del “Club de la Esquina”, citamos a Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes. No son Angelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Fernando Brant, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura y Murilo Antunes. Esta lista contempla los nombres mencionados en los agradecimientos de las portadas de la serie de reediciones de la obra de Milton Nascimento en la EM-Odeon, remasterizada en Abbey Road, estudio londinense donde grababan los Beatles.

Hablamos en sentido teórico, mas cabe reafirmar la máxima defendida por Thompson: es necesario un diálogo entre concepto y empirismo, donde el primero es constantemente refinado por el último,<sup>2</sup> sobre todo porque estamos lidiando con un objeto que, si bien es interesante, es al mismo tiempo marginado. El “Club de la Esquina” no encaja en las categorías disponibles de organizaciones musicales colectivas (bandas, orquestas, grupos vocales, etcétera), ni ha sido punto de atención de trabajos sistemáticos. En un espectro más general, procuramos adaptar el concepto de *formación*, partiendo de las reflexiones sobre la sociología de la cultura y de los grupos de creadores culturales propuesta por Williams, conjugándolas con el estudio de las relaciones sociales y culturales propias del espacio urbano. Vamos, así, a describir una ruta un tanto sinuosa—pero necesaria—del micro universo de sociabilidades muy específicas, que se resume en una prosaica esquina, al macro universo de los fenómenos culturales limitados por los modernos medios de comunicación masiva en escala global.

Antes que nada, es necesario aclarar que no nos limitaremos a señalar el “origen” de la formación del “Club de la Esquina” en un sentido estrictamente casual o cronológico del término, porque desde este punto de vista el Club no “comienza” en la esquina, sino en las escaleras y departamentos del Edificio Levy, donde Milton Nascimento conocería a los hermanos Borges en 1963. Sería, por lo tanto, una equivocación “fechar” de esta manera su formación, una vez que su identidad como

“Club” fue “hacerse” a través de prácticas cotidianas, en vez de cristalizarse en fechas, manifiestos o reuniones inaugurales. Debido a que el conjunto estuvo siempre incorporando nuevos participantes y distintas tradiciones musicales, sería inútil intentar una delimitación precisa de sus componentes o de un modelo para sus composiciones. La individualidad y originalidad de las obras producidas por este grupo de músicos será siempre vista como resultado de su posición frente a las posibilidades materiales y sociales de la creación cultural disponibles en cada momento. Recuperamos así las preocupaciones de autores como Raymond Williams y Néstor García Canclini, que buscaban comprender la cultura sin perder de vista su referencia social e histórica. Williams, siempre determinado a perseguir el movimiento de las palabras al margen de la historia, apunta hacia la convergencia contemporánea de los significados de “cultura”: el antropo lógico y sociológico de “modo de vida global”, dotado de un sistema propio de significaciones, y el especializado de las “actividades artísticas e intelectuales”.<sup>3</sup> Esta convergencia es crucial porque queremos evitar aquí modelos compartidos que reducen la cultura al plano intelectual o al determinismo material.

Nuestra investigación principia por la propia utilización de la expresión “Club de la Esquina” por sus creadores—que remite principalmente a la relación entre el grupo y la ciudad—, para después justificar de qué forma se va revistiendo de otros significados (o los pierde), al insertarse en coyunturas diferentes como el ambiente de la crítica nacio-

nal o el mercado fonográfico internacional. El objetivo final, es, de este modo, obtener una visión multifacética que haga viable la comprensión de la formación específica del grupo en el ámbito de la historia cultural brasileña.

Comencemos por la denominación en sí, considerando primeramente sus términos por separado. “Club” se refiere a gremios, a organizaciones que congregan pares con intereses comunes. No cabe aquí recuperar toda una “historia de los clubes”, apenas resaltar trazos generales que se apcan al concepto. El “club” esta compuesto por personas en condiciones de igualdad, que reúnen un cierto número de atributos e intereses similares. Esto significa que el conjunto de miembros será necesariamente limitado, y que habrá reglas para controlar la admisión de nuevos integrantes. El rigor y las cualidades de estas reglas, que expresan la capacidad incluyente del “club”, dan la medida de que tanto es “abierto” o “cerrado”. En el caso del “Club de la Esquina”, su carácter “abierto” fue crucial para su propia identidad, funcionando como mecanismo de articulación entre lo local y lo global, una vez que permitía incorporar músicos de diversas procedencias sin descaracterizar sus valores estéticos internos. Una vez formado el “club”, la relación entre los pares es igualitaria. Vale recordar que los “clubes patrióticos” o “republicanos” fueron pioneros de la democracia moderna. Pero, en la cultura occidental del s. XX, el término “club” es utilizado para evocar juegos y prácticas deportivas. En este sentido, el aspecto lúdico es lo que más se resalta. Como veremos adelante, este elemento lúdico era fundamental para las prácticas musicales de los miembros del “Club de la Esquina”.

Ya la “esquina” remite inmediatamente al paisaje urbano. Varios espacios de la ciudad (públicos o privados) fueron utilizados como *locus* de articu-

ación de los integrantes del Club. La “esquina” fue simplemente lo que mejor sintetizó—como “concreto” y como “imaginario”—el conjunto de prácticas y opciones estéticas que lo caracterizaron. Como sugiere Arantes, “calles, plazas y monumentos se transforman en soportes físicos de significados compartidos”.<sup>4</sup>

Entrecruzamiento de dos vías urbanas en que transitan los habitantes de la metrópoli, imputándole múltiples significados a partir de la diversidad de sus prácticas sociales y visiones del mundo, la esquina surge para nosotros como un espacio que va siendo cubierto por diversos significados: lugar de juegos en la infancia, punto de encuentro en la juventud, referencia de objetivos compartidos, sitio de paso de autos y paseantes apresurados que se convierte en referencia lúdica de sujetos creativos que rompen su aspecto provinciano con su intención universalista. La esquina asesta a la ciudad un signo de interrogación. Señala sus otras posibilidades, interrumpe, aún por un pequeño instante, el flujo de carros y de personas, la trayectoria incuestionable del paseante. En ella se hace evidente un cierto grado de subversión a la planeación urbana, la cual quiere imputarle apenas el papel de organizadora de la circulación de gente y vehículos. Ella se transforma en parada, local de conversación, de movimientos circulares de rumbo indefinido, de suspensión del tiempo de los atareados. Ella se convierte en un espacio “abierto” por el cual se puede sólo pasar o quedarse, espacio que atrae pero no aprisiona. De camino, la esquina se transmuta en destino para después tornarse nuevamente camino.

2. Thompson, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

3. Williams, Raymond, *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, p. 13.

Para el estudio de los cambios históricos de significado de la cultura, ver Williams, Raymond, *Keywords*, Oxford University Press Oxford/New York, 1972, pp. 87-92.

4. Arantes, Antônio. *A guerra dos lugares*, Revista do Patrimônio Histórico Nacional, IPHAN Rio de Janeiro No. 23, 1994, pp. 191-203.

Es importante señalar que el espacio de la metrópoli, además de construido, es disputado. Sus áreas son diferenciadas por modos de apropiación, por usos sociales diferenciados y, muchas veces, conflictivos. Para Carlos, la relación entre la ciudad y la metrópoli produce dos fenómenos contradictorios: el desconocimiento resultante de la pérdida de referencias de vida y de la emergencia de nuevas situaciones, y el reconocimiento realizado por la "constitución de identidades espaciales que se gestan en el plano de lo vivido".<sup>5</sup> Esta cuestión de identidad está definitivamente marcada por transformaciones en el uso, principalmente por aquellas relacionadas a la "reducción absoluta del uso al valor de cambio en las sociedades contemporáneas".<sup>6</sup> La pérdida de las referencias urbanas puede implicar, al final, la erosión de la memoria social, toda vez que un "lugar" de la ciudad es la fijación de relaciones y prácticas de naturaleza colectiva que lo tornan referencia para los individuos.<sup>7</sup>

En el contexto específico que estamos tratando, debemos considerar los impactos de la instauración política y económica del régimen militar en el espacio de la ciudad. Su proyecto económico de modernización e industrialización, cuyo clímax fue el llamado "milagro brasileño" de inicio de la década del 70, que provocó el crecimiento poblacional y la expansión territorial de Gran Belo Horizonte. Esta "vorágine de progreso" no sólo produjo cambios físicos y sociales, sino también transformó y trastornó la percepción de sus habitantes, aumentando la concentración de multitudes y tráfico de automóviles, convirtiendo la calle en un territorio

pasajero y provocando una experiencia de choque, tal como señala Benjamín.<sup>8</sup> Al mismo tiempo, la censura y el autoritarismo del régimen militar pretendían hacer desaparecer y tornar impersonal el espacio público. Ciertamente las prohibiciones y represiones violentas a las reuniones públicas evidencian el aislamiento como una intención política del régimen.

De ese modo, la creación de la "esquina" como "lugar" implicó una nueva forma de apropiación de este espacio de la ciudad. Al unir ambas partes de la expresión "Club de la Esquina", lo que inmediatamente se nos ocurre es que esta particular agremiación de pares tiene su sede en la esquina. Para ser un poco más precisos, podemos decir que el vínculo entre los miembros de ese club es su manera particular de compartir significados en relación a este espacio de su ciudad, y que la propia forma como se relacionan estas personas es la que proyecta sobre la esquina su sentido de ser "sede" de un club. Esta imagen construida colectivamente se sobrepone al diseño urbano y su sentido preciso escapa para aquellos que no participaron en su creación. En su libro sobre los Clubes, el escritor Márcio Borges nos cuenta que algunos músicos americanos, fuertemente influenciados por la música que para ellos fue "The Corner Club", vinieron a Belo Horizonte para conocer apenas un pequeño hilo de la realidad:

...entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle [tecnicista norte-americano] nem desceu do

carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça — e mais nada. My God! — exclamou.<sup>9</sup>

Para los propios participantes, el significado de la expresión "Club de la Esquina" se fue matizando a lo largo del tiempo por sus experiencias y prácticas sociales. Así, como punto de referencia dentro del barrio de Santa Tereza, en Belo Horizonte, el Club de la Esquina no pasaba de ser "un pedazo de banqueta y una simple hebra de ciudad, donde los adolescentes de la calle acostumbraban vagar, tocar guitarra, estar sin hacer nada".<sup>10</sup> Para Lô Borges, la "esquina" era el "lugar donde pasaba todo: se tocaba música, se jugaban cascaritas", era un lugar "democrático".<sup>11</sup> Este lugar, que desempeñaba importante papel como lugar de sociabilidad dentro del barrio, pasaría a representar para aquel grupo de músicos una fuente especial de su identidad colectiva. Una reciente declaración de Milton Borges, hermano mayor de Lô y Márcio, resalta que el barrio permanece como reducto de la bohemia y de las tradiciones musicales, de la danza, del canto. Esta característica del barrio vendría inclusive "a ser el remolque del Club de la Esquina, que se formó en torno de la guitarra de Lô Borges y Milton Nascimento en la confluencia de las calles Divinópolis y Paraisópolis".<sup>12</sup>

Hay, por tanto, una historia de la expresión "Club de la Esquina". Ella extrapoló su significado local

para ganar nuevos matices y los músicos se apropiaron de ella para designar sus canciones, discos y al propio grupo cultural que integraban. Al final, estamos lidiando con un aglomerado de sentidos no siempre accesibles simultáneamente. Esto nos obliga a adoptar variaciones de escala, como el biótopo que utiliza diferentes lentes para distinguir los distintos niveles celulares; a través del movimiento de estos lentes, tendremos acceso a las diferentes dimensiones del "Club de la Esquina", desde cuando era simplemente un fragmento de lo que sucedía en una esquina, hasta el internacionalizado "The Corner Club". Como vemos, la ciudad encarna un umbral, donde la dinámica cultural se presenta de las más variadas formas y procedencias. La experiencia de la Esquina parece captar de forma aguda este estímulo: un rincón del mundo, un espacio real donde se manifiestan formas de sociabilidad urbana, un espacio imaginario que sintetiza las experiencias más diversas y sirve de referencia creativa, aunque su apariencia real nada tenga de estimulante. La Esquina, de hecho, no está siempre allí: ella se torna posible.

En el campo de la práctica musical, la primera vez que apareció la expresión "Club de la Esquina" fue en el disco *Milton* (1970), dando nombre a una de sus canciones. Esta nos ofrece indicios de que la identidad del grupo se basa en la relación colectiva a la que la esquina da cuerpo. La esquina es el lugar en donde confluyen los hombres, donde se tornan semejantes y encuentran medios de vencer la soledad:

9. Borges, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. Geração Editorial, São Paulo, 1996, p. 351. "entraron en un taxi y mandaron enfilar hacia Santa Tereza, calle Divinópolis esquina con la calle Paraisópolis. Pararon un minuto. Lyle [tecnicista norteamericano] no bajó de carro. Observó bien: un cruce de dos calles, cuatro ángulos, cuatro casas residenciales absolutamente comunes y sin gracia — y nada

más. My God! — exclamó".

10. *Ibid.*, p. 167.

11. Entrevista concedida por Lô Borges en octubre de 1997.

12. "Santa Tereza", Caderno Minas, Hoje em dia, Belo Horizonte, 1/8/99, p. 4.

5. Carlos, Ana Fani A. *O lugar no mundo*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 66.

6. *Ibid.*, p. 68.

7. *Ibid.*, pp. 68-69.

8. Para Belo Horizonte, tal línea de análisis fue propuesta por Castro Mar a Cêres. *Longe é um lugar: perto daqui*, Tesis de doctorado. FAHCH/UFMG, Belo Horizonte, 1994, pp. 26-34.

*lube da Esquina* (Milton Nascimento, Lô Borges y Márcio Borges)  
*"Noite chegou outra vez/de novo na esquina os homens estão/  
 todos se acham mortais/dividem a noite, a lua, até solidão/  
 neste clube a gente sozinha se vê/pela última vez/  
 à espera do dia naquela calçada/fugindo de outro lugar(...)"*<sup>13</sup>

El "Club de la Esquina" aparece acá como una especie de refugio donde se concentran los hombres para revelar su condición frente al mundo y compartir sus ideas. Este refugio les ofrece la posibilidad del encuentro, es el que brinda la oportunidad de compartir un punto de vista sobre la dinámica de la vida, el cual permite sobreponer a la imagen de la transformación observada en la naturaleza (la noche que se transforma en día) la imagen de las posibilidades de transformación de la sociedad:

[...] *Perto da noite estou/ro rumo encontro nas pedras/  
 encontro de vez/  
 um grande país eu espero/ espero do fundo da noite chegar/  
 mas agora eu quero tomar suas mãos/ vou buscá-la onde for/  
 venha até a esquinal/ você não conhece o futuro que tenho nas mãos/  
 Agora as portas vão todas se fechar/ no claro do dia o novo encontrarei [...]"*<sup>14</sup>

Así como de la noche emerge el día, de la soledad compartida emerge la comunidad. Podemos percibir esto hasta en la forma en que la canción fue compuesta: la melodía de Milton por

encima de la base armónica de Lô Borges, después la letra de su hermano Márcio. De hecho, podemos decir que la canción tiene un diseño meta-narrativo, al realizar en su propia estructura la incorporación de Lô al club musical que Milton y Márcio ya integraban. La creación colectiva, como tendremos muchas oportunidades de verificar a lo largo del trabajo, siempre fue la tónica del Club y casi todas las canciones fueron compuestas en sociedad. Podemos decir que esta urgencia del trabajo colectivo encarna, tanto una posición política como estética, porque funciona como elemento mediador para la diversidad de la contribución de cada músico, de la misma forma en que podría funcionar también en la sociedad de modo general.

Los arreglos, a su vez, enfatizan el clima de las serenatas y las rondas de guitarra. Despreocupadamente, prevalecen voces y guitarras acompañadas apenas por un discreto punteo rítmico de la caixa tocada con escova.<sup>15</sup> La informalidad es reforzada gracias a la propia estructura de la composición, los acordes sin disonancias y la línea melódica sustentada en una escala sencilla, fácil de cantar, construida con pocas notas encadenadas en intervalos cortos (de uno o medio tono), una especie de cerro musical (la "sierra de corral" que marca el paisaje de la ciudad) que sube y desciende como la voz de un tenor melancólico; como una balada para la luna, una despedida de la noche que en cualquier juerga un grupo de amigos podría cantar:

noche llegar/ pero ahora yo quiero tomar sus manos/ voy a buscar a donde sea/ venga hasta a esquinal/ usted no conoce el futuro que tengo en las manos/ Ahora todas las puertas se cerrarán/ en el claro del día lo nuevo encontraré..."

15. Instrumentos locales.

*...e no curral D'El Rey/ janelas se abram ao negro do mundo lunar/  
 mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz/  
 já é hora do corpo vencer a manhã/ outro dia já vem/ e a vida se cansa na esquinal/ fugindo, fugindo pra outro lugar"*<sup>16</sup>

Interesante que la oposición día/noche y soledad/encuentro se muestre como una relación más sutil y no como un choque directo: el día sucede a la noche, deriva de ella. La "voz", el "gran país", vienen del "fondo de la noche". La soledad compartida es quien promueve el encuentro. La esquinal, por lo tanto, no se fija automáticamente como punto de encuentro, sino que depende del desplazamiento de las personas hacia ella. Por esto Márcio Borges puede referirse al Club como una "concentración única de talentos",<sup>17</sup> en la medida en que las propias interacciones y formas de sociabilidad promovidas por sus miembros fueron dando forma al grupo. De manera general, su música sigue ese principio de no emprender controversias directas, no confrontar formas musicales opuestas, sino encontrar en ellas afinidades insospechadas y encontrarlas "... resistiendo na boca da noite um gosto do sol".<sup>18</sup>

En términos de formación musical, cabe destacar que aunque el "Bossa Nova" fue una importante referencia para los miembros del Club, su relación estrecha con el espacio público —

opuesta al aspecto intimista del "bossa" — impidió ubicarlos dentro de ese género. Así, si esta influencia se manifiesta en los ensayos de cuarteto "Evolussamba" —integrado por Milton Nascimento y Wagner Tiso— en las escalinatas del edificio Levy y en el "cuarto de hombres" del departamento de la familia Borges, se contraponen, en cambio, con la trascendencia de las juergas musicales en las esquinas y calles de Belo Horizonte, y en la determinación de trasladar al estudio el carácter informal del canto y de la música de los espacios abiertos y públicos. Para ellos, fue el espacio público el que ejerció la función de medio primordial para la comunicación musical, lugar de intercambios simbólicos, técnicos y afectivos. Esto se manifiesta incluso en la construcción de una iconografía del Club. Son varias las fotografías publicadas en periódicos y revistas semanales en las que los miembros del grupo aparecen en la calle, sentados en la banqueta o en los bares.<sup>19</sup>

Podemos articular el concepto de Williams con el enfoque de Trebisch, que resalta la importancia de los lugares de la ciudad para el estudio de la historia intelectual. Williams traza una tipología de las *formaciones*, la cual utilizaremos sólo en la medida en que nos ayude a caracterizar el caso del Club. Según el autor, las *formaciones* son los modos de organización y auto-organización propios de los productores culturales, independientes de las

13. "La noche llegó otra vez/ de nuevo en la esquina los hombres están/ todos se saben mortales/ comparan la noche, a luna, hasta a soledad/ en este Club la gente se ve solo por última vez/ a la espera del día en aquella calzada/ huyendo de otro lugar..."

14. "Cerca de la noche estoy/ rumbo al encuentro de las pedras/ encuentro a la vez/ un gran país yo espero/ espero a la profundidad de la

16. LP Milton. Rio de Janeiro: EMI, 1970. "...y en el corral D'El Rey/ las ventanas se abren a la oscuridad del mundo lunar/ pero yo no me encuentro perdido/ de la profundidad de la noche partió mi voz/ ya es hora de que el cuerpo venza la mañana/ otro día ya viene/ y a vida se cansa en la esquinal/ huyendo huyendo para otro lugar".

17. Borges Márcio, op. cit., p. 351.

18. "... resistiendo en la boca de la noche un sabor de sol", fragmento

de *Nada será como antes* Milton Nascimento y Ronaldo Bastos LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.

19. "Arte e artistas", en O Cruzeiro, Rio de Janeiro No. 11, 17/03/1971. Ensayo fotográfico de Juvenal Pereira para O Cruzeiro realizado en 1971; puede verse también el reciente archivo cinematográfico dirigido por Lula Buarque de Holanda y Carlos Jabor. *A sede do Peixe*. Consagração F. mes, Rio de Janeiro 70 min., 1998.



instituciones.<sup>20</sup> Esta diferenciación no impide que se considere cierta interacción entre las reacciones institucionales y las de formación, pero el autor llama la atención hacia fenómenos independientes como el de los *movimientos*, que se encuadran en la categoría de “formación”. De ahí lo medular del concepto para nuestras reflexiones. Por un lado, nos ofrece una comprensión mínimamente sistemática de un fenómeno cultural extremadamente variable. Por otro, permite que tratemos este objeto inestable sin retirarle su característica esencial: la informalidad. Podemos, inclusive, aventurar la hipótesis de que la productividad del Club durante su formación estuvo (y está) ligada a un cierto grado de informalidad en determinados momentos.

Veamos algunas declaraciones al respecto. Para el escritor Fernando Brant, se trata de un “movimiento cultural original y espontáneo”. Una “entidad imaginaria, lúdica, compuesta por personas que tuvieron como amalgama la música”, diría Murilo Antunes.<sup>21</sup> En principio, el caracterizarlo como *movimiento*, implica la congregación de artistas en busca de una meta común. Por otro lado, la presencia de lo “imaginarío” y lo “lúdico” anuncian de inmediato la presencia de un alto grado de informalidad y subjetividad. Así, aunque haya un trabajo colectivo, no se encuentran manifiestos o proclamas, ni indicadores de ningún tipo que permitan pensar en la formalización de una propuesta estética. De hecho, aunque las afinidades sean perceptibles, el propio Murilo Antunes llamó la atención, en entrevista reciente, hacia las diferencias inter-

nas que existen entre las producciones de los integrantes.<sup>22</sup> La declaración de Nelson Angelo sobre la grabación del LP “Club da Esquina”, en 1972, refuerza este argumento:

... nada estaba definido sobre los movimientos, lo que había era una convivencia de amigos músicos y compositores que se admiraban y, en torno del propio Milton, trabajaban sus ideas e ideales de aquellos momentos... Estaban todos pensando en hacer algo bonito, usando cada uno lo mejor de sí... Había grandes conversaciones en la casa del llamado entonces ‘Bituca’, sobre corrientes éticas y estéticas y los ensayos ocupaban su tiempo normal, abreviado por el talento y la habilidad generalizada de las personas en cuestión.<sup>23</sup>

Williams sugiere estudiar las formaciones a partir de su organización interna y de sus relaciones propuestas y reales con otras organizaciones de la misma área y con la sociedad. En términos de organización interna, en el “Club de la Esquina” se mantenía una relación informal, que el autor clasifica como tipo (iii), en la cual existe una “asociación consciente o identificación grupal... a veces limitada al trabajo en conjunto o a relaciones de carácter más general”.<sup>24</sup> Por ejemplo, al referirse al grupo de intelectuales llamado *Bloomsbury*, él observa que “sus miembros negaron, muchas veces, pertenecer a algún ‘grupo’, según decían, eran principalmente amigos, con ciertos vínculos familiares”.<sup>25</sup> A go en este mismo tono diría Fernando Brant: “El vínculo existe, *naturalmente*, pero sin ese parentesco, no existe grupo”.<sup>26</sup> En ambos ca-

sos, el vínculo es llevado más allá de la esfera artística y de estrategias intencionales, hacia los lazos familiares y de amistad, haciendo del Club una formación *alternativa* ante los tipos de agrupaciones que les eran contemporáneos, como los movimientos musicales, conjuntos o bandas.

La particularidad de estas relaciones nos remite a la idea de Trebitsh, según la cual los lugares de sociabilidad de los intelectuales funcionan como “campos magnéticos”.<sup>27</sup> Esto significa que, además de situar una disputa simbólica por posiciones de “prestigio”, estos lugares también posibilitan aproximaciones y afinidades entre quienes los frecuentan. No es el caso discutir hasta qué punto los músicos que estamos tratando serían “intelectuales”,<sup>28</sup> pero si debemos aprovechar para el campo artístico la importante afirmación de Trebitsh: los productores culturales pueden asociarse por lazos de amistad, por ideas y vivencias comunes de su generación y por la posibilidad de instaurar conjuntamente proyectos con un sello personal. Para el autor, hay una “relación consubstancial que opera entre las preferencias estéticas y las ideológicas”, y “existe una relación estructural entre los valores y las formas de sociabilidad”.<sup>29</sup>

La composición del Club, en mucho, se debió a estas redes de sociabilidad. De la familia musical de la cual destacaron los hermanos Márcio y Lô Borges, cuya casa “respiraba música”,<sup>30</sup> fue de hecho Marilton el primero en tocar con Milton en el con-

junto vocal *Evolussamba*, formado en el edificio donde residían. Los futuros socios Lô y Beto Guedes comenzaron con juegos de infancia, para después formar un cuarteto —*The Beavers*— que interpretaba las canciones de los Beatles. La actuación de los miembros parece de cierta forma regulada por estas interacciones sociales, lo que implica que su calidad e intensidad dependiese del “estado” en que se encontraba la relación. Lô Borges nos proporciona una pista importante aquí. Al analizar el estado actual de la relación entre los miembros del Club, e iba notando que “todavía existe una empatía razonable” entre estas personas, pero que “aquella época [años 60/70] era visceral (...) era una banda (...)”, “convivíamos todo el tiempo... cuando no estábamos en mi casa, estábamos en la casa de Beto [Guedes]”.<sup>31</sup>

Algunas declaraciones de los músicos nos ayudan a entender cómo funcionaba este grupo de artistas. Nelson Angelo describió así el ambiente de las grabaciones: “La forma de trabajo era algo totalmente espontáneo, por puro placer musical y de convivencia. Estaban todos pensando en hacer algo bonito, poniendo cada uno lo mejor de sí”.<sup>32</sup> Milton, en una entrevista de 1975, diría que “vivir con mis amigos es fundamental para mí... y mis amigos me motivan a crear, a trabajar, a existir”.<sup>33</sup> Lô Borges, Toninho Horta y Nelson Angelo recuerdan en una entrevista reciente el clima de informalidad y creatividad en que se realizaban las grabaciones del

20. Williams, Raymond, *Cultura*, op. cit., p. 35.

21. Apud Borges, Márcio, op. cit., portada y contraportada.

22. Entrevista concedida al periodista Chico Pinheiro. Espaço Aberto, Canal a cabo GNT, 1999.

23. Entrevista concedida por Nelson Angelo vía Internet, mayo de 2000.

24. Williams, Raymond, *Cultura*, op. cit., pp. 68-69.

25. *Ibid.*, p. 79. Este grupo de intelectuales que incluía entre otros a la escritora Virginia Woolf y al economista Keynes, era denominado así porque algunos integrantes residían en el barrio londinense de ese nombre (las cursivas de la cita son de Luiz Henrique Assis García).

26. “Conversando no bar com Fernando Brant”, De Fato, Belo Horizonte, año I, No. 2, mar. 1976 (las cursivas de la cita son de Luiz Henrique Assis García).

27. Trebitsh, Michel, “Avant-propos: a chapel e, le clan e le microcosme”, en *Les Cahiers de L’HFP Paris* No. 20, mar. 1992, pp. 14-15.

28. Podemos considerar que las figuras de “artista” y de “intelectual” se aproximan en el imaginario moderno pues evocan actividades de creación simbólica supuestamente distanciadas de trabajo manual y de esfuerzo físico. Ver Williams, Raymond, *Keywords*, op. cit., pp. 41-42.

29. Trebitsh, Michel, op. cit., p. 20.

30. Entrevista concedida por Lô Borges en octubre de 1997. La familia Borges llegó a lanzar el disco *Os Borges* a finales de los años 70.

31. Entrevista concedida por Lô Borges en octubre de 1997.

32. Entrevista concedida por Nelson Angelo vía Internet en mayo 2000.

33. Apud Aihanguera, James, *Corações futuristas*, Regra do Jogo, Lisboa, 1978, p. 129.

"Club de la Esquina". El cambio de instrumentos entre los músicos para la ejecución de cada pieza, fue consecuencia de un ritmo de trabajo nada racional. La libertad que tuvieron los músicos para ejecutar cualquier instrumento (inclusive los que no eran su especialidad) permitió, por ejemplo, que Lô Borges apareciera tocando *surdo* en *Cravo e Canela*, Beto Guedes bajo y *carrilhão* en *San Vicente*, Ne son Angelo al piano en *Pelo Amor de Deus*, y lo mismo sucedió en tantas otras.<sup>34</sup> La intervención de los artistas en las piezas musicales dependía del orden en que fueran llegando al estudio. Quien se levantara más temprano estaba en la primera sesión, para poder después "tomar una cerveza".<sup>35</sup>

El uso del bar y de la calle como puntos de reunión deja entrever el papel de las formas de sociabilidad urbana. En este punto, vale la pena extrapolar el espacio propiamente limitado a la esquina, extendiendo nuestra visión a otros lugares de la ciudad que también tuvieron su importancia en la formación del grupo, como fueron los bares, plazas, edificios, cines, entre otros. Al tratar sobre el modernismo en Río de Janeiro, Velloso resalta la importancia de la bohemia en la constitución de un campo intelectual propio de la modernidad, donde se establece una relación ambigua, que oscila entre la esperanza y el desencanto. Ese lugar propio, este "microcosmos", constituye un canal especialísimo de sociabilidad, dentro del cual se produce un universo específico de calós, hábitos, expresiones y referencias, en fin, un lenguaje común. "Es del

'ghetto' intelectual que salen los acordes de la creatividad".<sup>36</sup> Recordemos también que Benjamín, hablando de la bohemia y de los conspiradores profesionales, advertía propiedades subversivas en la bebida: "el vino transmite a los desheredados sueños de recuperación y de glorias futuras".<sup>37</sup>

En su libro sobre la prensa minera y los escritores modernistas, Werneck nos proporciona ejemplos análogos que refieren cómo los grupos intelectuales y literarios se formaban en torno de puntos muy concurridos, como el *Bar do Ponto* y la *Confetaria Estrela*.<sup>38</sup> La lectura del libro de Márcio Borges nos da igualmente una buena referencia de cómo los bares eran anfitriones de redes de conocimiento interpersonal del medio musical. Este movimiento de aglutinación refleja un aforismo de uso común: "músico atrae músico". En los años 60, el edificio *Malleta*, en el centro de Belo Horizonte, representaba exactamente este tipo de espacio donde confluían grupos culturales más o menos informales, como cineastas aficionados, actores y músicos. En sus diversos bares, la música fluía, y el *Sagarana* fue escenario de las primeras presentaciones de Milton Nascimento.<sup>39</sup> Werneck señala al *Bucheco* —varias veces mencionado en el libro de Márcio Borges— como reducto de la bohemia y de los amantes del jazz. De igual modo el bar *Berimbau*, especializado en jazz donde se presentaron Milton, Wagner Tiso y Nivaldo Ornelas, servía como punto de encuentro e intercambio de información entre los músicos. Se trataba de ambientes propicios para

el contacto con la cultura popular y con la vida cotidiana de la ciudad, resaltando la importancia del hábito bohemio y todo desempeño oral ligado a la conversación de bar. El bar (o en la calle la esquina) aparece como espacio de libertad donde es posible "soñar y cambiar el sentido de las cosas".<sup>40</sup> Se forman así canales informales de comunicación a través de los cuales aquellos grupos sociales que están aislados, marginados, o políticamente reprimidos (por la censura, por ejemplo) encuentran vías para manifestar sus angustias.

En la literatura del periodo más negro de la represión y de la censura en Brasil, aparece una caracterización del bar diametralmente opuesta a la anterior. En la novela *Os novos* (Los Nuevos, 1971), de Luis Vilela, un grupo de jóvenes intelectualizados vive discusiones políticas y culturales inútiles, que a nada llevan, entre los bares de Belo Horizonte.<sup>41</sup> Si en los años 60 podemos fácilmente identificar la imagen del bar como local de debate fértil, de discusiones a gritos, de ambiente de alegría y subversión, el inicio de la década siguiente lo presenta como reducto de estériles, de palabras inútiles y copas vacías. El rigor del control ejercido por el autoritarismo sobre la actividad creativa y la libre expresión de ideas hizo del bar un "lugar" peligroso. Es en este contexto que nacimos la canción *Saudade dos aviões da Panair* (*Conversando no bar*, de Milton Nascimento y Fernando Brant):

...e aquela mancha e a fala oculta/ que no fundo do quintal/  
morei/morri a cada dia/ dos dias que vivi/  
cerveja que tomo hoje é/ apenas em memória/ dos tempos  
da Panair  
a primeira coca-cola foi/ me lembro bem agora/ nas asas da  
Panair  
a maior das maravilhas foi/ voando sobre o mundo/ nas asas  
da Panair  
Nada de novo existe neste planeta/ que não se fale aqui na  
mesa de bar...  
em volta dessa mesa velhos e moços/ lembrando o que já foi/  
em volta dessa mesa existem outras/ falando tão igual  
em volta dessas mesas existe a rua/ vivendo seu normal  
em volta dessa rua uma cidade/ sonhando seus sonhos  
em volta da cidade, lá lá lá lá...<sup>42</sup>

Si el presente no merece conmemoración, no es motivo suficiente para dejar de tomar cerveza (o coca-cola), como tampoco lo es para dejar de conversar en la mesa del bar sobre lo que sea. Un tiempo de mayor libertad (idea reforzada por la figura del avión y por el manejo musical, lleno de improvisaciones) vuelve recuperable esta misma libertad para el espacio urbano, un espacio para muchas voces. El "coro solista" de cierta forma ayuda a producir un cuadro sonoro de esa libertad proveniente de la embriaguez; embriaguez que está musicalmente representada por la alternancia de los motivos rítmicos y melódicos en la estructura de la

40. Velloso, Mônica, op. cit., p. 46.

41. Para Franco, este romance se inserta en un momento literario que él llama "cultura de la derrota", que expresa la impotencia política y la paralela preocupación estética de la generación de escritores de los años 70. Franco, Renato, *Itinerário político do romance pós-64*. A Festa. Editora Unesp, São Paulo, 1998, pp. 81-83.

42. LP Minas, Rio de Janeiro: EMI, 1975. *Saudade dos aviões da Panair* (*Conversando en el bar*). "Y aquella mancha es el haba oculta/ que en el fondo de la vega/ murido/ muero cada día/ los días que viví/ a

cerveja que tomo hoy es/ apenas en recuerdo/ de los tiempos de la Panair. a primera coca-cola fue/ me acuerdo bien ahora/ en las alas de Panair. la mayor de las maravillas fue/ volando sobre el mundo/ en las alas de la Panair. Nada de nuevo existe en este planeta/ que no se hable aquí en la mesa del bar... Alrededor de esa mesa viejos y jóvenes/ recuerdan o que fue a alrededor de esa mesa existían otras/ en las que se habla de o mismo, alrededor de esas mesas existe la calle/ viéndose normalmente alrededor de esa calle una ciudad/ soñando sus voces a alrededor de la ciudad, la rá, a, rá, a, rá.

34. Portada del LP *Clube da Esquina*. Río de Janeiro: EMI, 1972. El *surdo* es una especie de tambor y el *carrilhão* es un carrilón.

35. Entrevista concedida al periodista Chico Pinheiro en el programa *Espaço Aberto*, canal GNT, 1999.

36. Velloso, Mônica, *Modernismo no Rio de Janeiro*, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996, p. 39.

37. Benjamín, Walter. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Brasense, São Paulo, 1991, p. 16.

38. Werneck, Humberto, *O desatino da rapaziada*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

39. *Ibid.*, p. 168.

canción. El tono solemne de la primera parte — “... e lá vai o menino, sobe baixa a ladeira...” (“...y allá va el niño, sube y baja la ladera...”)-- lenta como una marcha fúnebre, se contrapone a la segunda, más sincopada, acentuando las divisiones silábicas: “...a primeira co-ca-co-la- foi-me lembro ben -a-go-ra...” (“a primera co-ca-co-la-fue-me acuerdo bien -a-ho-ra...”)). La conclusión, a su vez, presenta un tercer motivo apoyado en la fuerza del coro — as personas sentadas al bar — entonando un canto épico, un himno festivo y de autoafirmación que logra reproducir el ambiente de las juergas de bar. Pero todavía hay otro cambio, una sorprendente improvisación final. Esa energía lúdica recorre toda la canción, e igualmente todo el LP titulado *Minas*; aparece incluso en las súbitas apariciones del coro infantil de *Paula y Bebeito*, en otra canción del disco y en varias de las demás pistas.

*Saudade dos aviões da Panair*, pues, es una canción sobre la memoria. El sujeto narrativo recuerda sensaciones (volar), sabores (“coca-cola”) y otras cosas de la propia infancia. Sin embargo, no podemos reducir esa operación a un acceso nostálgico de los compositores e interpretes. El fuerte contraste presente/pasado, metonimizado a través de sensaciones opuestas—lo dulce de la “coca-cola” y de la “delicia” contra lo amargo de la “cerveza”—<sup>43</sup> opera como fuente crítica, reafirmando el espacio del bar como “lugar” de recuerdos, pero también de discusión —“*Nada de novo*”—, ubicándolo en su dimensión de localidad dentro de una escala de vida

social (coro final describiendo un creciente de círculos concéntricos: “mesa”, “calle”, “ciudad”). Este efecto de cambios de escala lleva a la inferencia de que la crítica, posible en lo micro, también puede realizarse en lo macro. En una imagen complementaria, la figura de la crianza evoca simultáneamente un tiempo de estímulo, de placer, y su energía crítica y cuestionadora: “... e lá vai menino xingando padre e pedra...” (“y allá va el niño fastidiando padre y piedra”). El niño, aquí, es la personificación de la rebeldía en su más alto grado, travesura desafiante, sin respeto a las fuerzas que le son superiores. Esta imagen estuvo presente en la poética del Club en diversos momentos, de *Pablo* —“...incêndio nos cabelos/pó de nuvem nos sapatos...”<sup>44</sup> (“incendio en los cabellos/polvo de nube en los zapatos”) a *Léo* —“...um bicho na toca e o perigo por perto/uma pedra, um punhal/um olho desperto e um olho vazado...” (“un bicho en su madrastra es peligro cerca/una piedra, un puñal/ un ojo despierto y un ojo rasgado”).<sup>45</sup> El tema de la memoria, aunque abordado de diferentes formas, se convirtió en un punto estratégico, objeto de lucha para aquello que, bajo la bayoneta de la censura, procuraba evitar a toda costa el olvido y buscaba afirmar las posibilidades de subversión del orden. Un golpe combativo más de esta canción, radica en tomar de la publicidad —fuertemente identificada al “milagro” económico que el régimen se enorgullecía de haber logrado— sus recursos mnemónicos “nas asas da Panair” (“en alas de Panair”, lema de la empresa norteamericana de

aviación actualmente extinta), transformando un enunciado concebido como efímero anuncio comercial en llave para accionar un sobrevuelo crítico sobre el pasado.

Otro espacio de la ciudad bastante significativo como “lugar” de encuentro era el “*Ponto dos Músicos*” (Punto de los Músicos). En la definición de Márcio Borges: “...una calzada en la Avenida Afonso Pena donde los profesionales del ramo se encontraban para cerrar contratos de bailes, enrolar instrumentistas o simplemente confraternizar”.<sup>46</sup> El autor nos habla literalmente de decenas de músicos que frecuentaban el *Ponto de los Músicos*, y muestra cómo la mayoría iba ahí a escuchar a los “papas”, aquellos que, como diría el saxofonista Nivaldo Ornelas, “eran dueños del conocimiento”. Según él, Toninho Horta era llevado por su hermano desde pequeño para escuchar y aprender con el guitarrista Chiquito Braga. En las imágenes utilizadas por Márcio, se percibe cómo aquella calzada se convirtió en fuente de modernidad y cosmopolitismo, adjetivaciones sustentadas en la referencia jazzística que fue fundamental para la formación de los músicos que integraron el Club:

*Los dos papas tocaban en el Rei dos Sandulches. El lugar era espantoso, pero los imitados como Bituca (apodo de Milton) venían a hacerles reverencias, aprendiendo modernidad y buen gusto, dinámica y sentido armónico. El dúo hacía sentirse a la gente en New York, escuchando a Max Roach y Django Reinhardt.*<sup>47</sup>

Una característica que juzgamos particularmente importante en la constitución del Club es el aspecto lúdico de la creación musical. La informalidad aparece como un elemento constitutivo de la identidad del Club: “Violar, vinte fracassos/ e mudar de tom/ vinte morenas para desejar/ vinte batidas de limão...” (Tocar, veinte fracasos/ y cambiar de tono/ veinte morenas para desear/ veinte aguardientes de limón...). La música se relaciona al ambiente bohemio ciudadano. La viola y el número veinte, que evoca los dedos de las manos y las cuerdas, indican diferentes funciones sociales de la música: “...minha viola, resto de uma feira... minha viola toca seu retrato/ cantando a morte em tom de brincadeira... violar, a velha *brincadeira*... é, viola, toca a ferida...”<sup>48</sup> (“...mi viola, residuos de una feria... mi viola toca su retrato/ cantando la muerte en tono de juego... tocar, el viejo juego... es, viola, toca la herida...”). “Tocar” es un “juego”, capaz de desatascar la crítica, la ironía, la seducción, el juego. La guitarra (o la viola, ya que en Minas el término puede designar tanto al instrumento de 10 ó 12 cuerdas como a la propia guitarra que tiene 6) se asocia así a los festejos de la calle y de las ocasiones importantes de la cultura popular, a lugares sociales donde la música desempeña un papel simbólico muy distinto al del mundo de la mercadotecnia. Esta dimensión lúdica aparece también en el coro “festivo” *Pablo nº 2 (Fiesta)*,<sup>49</sup> verdadero clamor de inspiración ibérica, cuyo efecto es reforzado por la expresividad del timbre de los instrumentos de cuer

43. Análogo que no se limita a un recurso literario, pues la bebida realmente estaba integrada a la cotidianidad del grupo. Durante un show en el Museo de Arte Moderno de Río, en 1972, Milton se cayó en medio del espectáculo, completamente embriagado. Frederica, guitarrista del *Som Imaginário*, con muchas tablas, tranquilizó a público atribuyendo el hecho a los efectos, en el artista, de la opresión de ocho años de dictadura.

44. Ver Borges, Márcio, op. cit., p. 264-266.

45. Pablo, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, *LP Milagre dos Peixes* Rio de Janeiro: EMI, 1973.

46. Léo, Milton Nascimento e Chico Buarque, *LP Clube da Esquina 2* Rio de Janeiro: EMI, 1978.

46. Borges, Márcio, op. cit., p. 65.

47. *Ibid.*, p. 67.

48. *Viola, violar*, Milton Nascimento e Márcio Borges, *LP Milagre dos Peixes* ao vivo. Rio de Janeiro: EMI, 1974. Al contrario de los procedimientos usuales de mercado fonográfico en relación a las grabaciones realizadas en espectáculos *en vivo*, esta canción era inédita y ni siquiera

relanzada en el disco de estudio en la década de 70. Las cuerdas son de autor.

49. *Pablo nº 2 (Festa)*, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, *LP Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. En este disco una vez más se da el crédito al letrista, tanto de la música como de la letra de Pablo.



da —cavaquinho, viola y guitarra— y por el ritmo españolado de la guitarra de Milton, tocada con la mano abierta (en lugar de jalar las cuerdas o rasgarlas). Es preciso aclarar que estos recursos utilizados para denotar la informalidad y el “clima de la calle” eran bien dosificados y se limitaron sólo al contexto de la grabación que los exigiese. Imputar a todos los discos del Club la total ruptura con el orden o con el padrón estético que se entendía entonces como el “adecuado” sería desconocer que su posición era *alternativa*. No había, pues, una negación directa a las formas de producir música en el ámbito de la industria fonográfica, sino apenas el uso sistemático de estrategias que las cuestionaban y extrapolaban. Estos formatos de ejecución y grabación subversivos, en que los músicos intercambiaban instrumentos y las voces eran “del que fuera” convivieron con el respeto a las necesidades técnicas y con arreglos más convencionales.

Queda claro que el componer y tocar no restringió las actividades profesionales de los integrantes del Club, aunque estos hicieron de la música su *modus vivendi*. De hecho, gran parte de estos músicos fueron profesionistas tempranamente (cuando Milton y Wagner estaban todavía en los conjuntos *Três Pontas*, Lô y Beto en *The Beavers*, y así los demás) y se mantenían de la música. Vale también recordar que muchos participantes del Club, oriundos de las camadas medias, renunciaron a seguir cursos universitarios. Hobsbawm llama la atención en la tendencia de la vida urbana de

transformar la producción “artística” en “entretenimiento”, mostrando que también en la ciudad preindustrial estas actividades pasaron a ser ejercidas por *especialistas pagados*. Con su habitual *verborrea* crítica, el autor nos pone frente a la “fuerza de los hechos”: “El ideal de una música ampliamente popular y amada por siempre, no resiste frente a la imposibilidad técnica de descansar fuera de la división social del trabajo”.<sup>50</sup> Mientras tanto, creemos que el Club al menos expone y critica tal división. Por eso Márcio Borges habla de músicas de “circulación interna”, que por una razón u otra no eran grabadas en la época de su composición, pues estaban desprovistas de un sentido “comercial”. Lô, a su vez, nos cuenta de largo proceso de composición del instrumental *Club da Esquina* n.º 2.<sup>51</sup> La primera parte de la música, con una armonía compuesta sólo por tres acordes, era repetida exhaustivamente, como un monótono *mantra*. Así fue por varios meses, él y su pareja Milton “madurando la música”, tocando en la esquina “até a lua ir embora” (“hasta que se despida la luna”),<sup>52</sup> para sólo entonces componer la segunda parte. En la ciudad, a pesar de las adversidades, había espacios donde a música podía adquirir sentidos diferentes, y el Club pudo expresar este hecho en este disco.

Una vez explorado el espacio local, dentro de la ciudad, vamos ahora a ampliar un poco su propósito. Con el fin de dar una posición a Belo Horizonte en la escala regional, nacional e internacional, primeramente vamos a recuperar un poco de su historia cultural, particularmente entre las décadas de

los 50 y 70. Desde su proyecto, ya en el tránsito del siglo XIX al XX, la capital fue marcada por una intención cosmopolita, la cual formaba parte de las concepciones urbanísticas implantadas entonces en Europa. Para los constructores de Belo Horizonte, éste debería ser la expresión de racionalidad, progreso y civilización, conceptos que identificaban al recién implantado régimen republicano. Pero, al igual que el modelo en que se inspiró, la capital minera nunca estuvo libre de contradicciones propias de la “experiencia histórica” que conocemos como modernidad.<sup>53</sup> De hecho, la metrópoli emergió como lugar privilegiado de este fenómeno.<sup>54</sup>

Así, surgieron fuerzas sociales más allá del control de los planificadores, por lo que la ciudad jamás fue solamente lo que sus proyectos y planos determinaban. Desde su fundación, la imagen de metrópoli cosmopolita contrastó con la de ciudad provinciana; siendo su ocupación tan reciente, era inevitable que buena parte de sus habitantes mantuvieran fuertes lazos con el interior del Estado. El gran crecimiento económico de la segunda mitad del siglo reforzó este vínculo, haciendo de Belo Horizonte un fuerte polo de atracción regional. Este vínculo también se hizo notar entre los miembros del Club: Milton y Wagner Tiso vinieron a la Capital desde Três Pontas; la familia de Fernando Brant, de Diamantina; la de Beto Guedes, de Montes Claros.

Esta ambigüedad en relación a lo que es moderno, especialmente en cuanto a lo que perturba el

orden, queda patente en la posición de los músicos mineros en relación a movimientos como el “tropicalismo”. Muchos de ellos criticaban a los “baianos” por el uso de acordes simples y encadenamientos armónicos obvios. En el norte, el modernismo estaba representado por la sobriedad del bossa nova:

*El hecho es que, para una mentalidad demasiado conservadora como la minera, era más fácil aceptar una revolución en la armonía musical... que aceptar una revolución en el comportamiento general, mil veces más peligrosa y de consecuencias más imprevisibles.*<sup>55</sup>

Márcio Borges resalta cierto alejamiento de su grupo en relación a las osadías de tropicalismo, pero simultáneamente nos ofrece una pista importante sobre la particularidad del ambiente musical belorizontino:

*Salvo una u otra actitud más avant-garde mía o de Ronaldo, el cuarteto creativo que formábamos con Bituca y Fernando permaneció más o menos ajeno a esas cosas, aunque vimos muy natural el uso de guitarras eléctricas, etc.; pero, por ser alumnos de Chiquito Braga, que ya tocaba con instrumentos eléctricos en 63... teníamos clara conciencia de que aquel negocio de tocar guitarra y hacer de eso una agitación sólo tenía valor porque vivíamos en un país llamado Brasil y en una dictadura llamada la Revolución.*<sup>56</sup>

50. Hobsbawm, Enc. J., *História social do Jazz*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1991, p. 177.

51. *Clube da Esquina* n.º 2. Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. El crédito para el artista se daba en función de lo compuesto por el trío *Clube da Esquina*,

pero fue plenamente justificado años después, cuando, ante el despecho de sus compañeros, Márcio hizo a letra para que la música pudiese ser grabada por Nana Caymmi. Esta nueva versión fue grabada por Lô en el LP *A via láctea* (1979).

52. Entrevista concedida por Lô Borges en octubre de 1997.

53. Para fines explicativos, adoptamos este concepto tal como lo entienden de Berman. Para él, la modernidad se caracteriza por un remolino perpetuo de destrucción y renovación, la dialéctica entre la modernización socioeconómica, ligada a la expansión de capitalismo y el modernismo como conjunto de ideas y valores. Berman, Marshall, *Todo que es sólido desmancha no air*. Companhia das Letras, São Paulo, 1986, pp. 15-18.

54. Dada la cantidad de bibliografía que relaciona modernidad y ciudad,

hacemos mención de las obras que fueron fundamentales dentro de este trabajo: Benjamin Walter, *op. cit.*; Berman, Marshall, *op. cit.*; Williams, Raymond, *O campo e a cidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

55. Borges, Márcio, *op. cit.*, p. 195.

56. *Ibid.*, p. 207.

Su observación deja entrever que, en la capital minera, una variedad particular de actitud “moderna” se instauró entre los músicos. En una ciudad en la que el cosmopolitismo convivía con el provincialismo, no era sorpresivo que la diversidad fuera la tónica de la formación musical. Diversidad inclusive de las fuentes, desde la radio y el disco, medios industrializados de difusión cultural, a la transmisión oral que acontecía en los *performans* callejeros. Este ambiente de múltiples influencias fue descrito así por Nelson Angelo:

*...música que sonaba sin parar, en los más variados estilos: de Ray Charles a João Gilberto, Elvis Presley, Juca Chaves, bandas americanas, y muchas más, sertanejos y afines. Además en Minas Gerais de esta época se escuchaba música todo el tiempo, además de óperas y congadas (que pasaban por las calles de Belo Horizonte)...<sup>57</sup>*

Belo Horizonte funciona como punto de intersección entre las tradiciones musicales ligadas al interior de Minas, a la cultura negra, a las fiestas populares de la calle y las formas musicales en escala internacional, cuya transmisión está vinculada a los medios de comunicación masiva (discos y radio, principalmente). La obra producida por el Club puede ser interpretada como la constante búsqueda de afinidades entre estas diversas influencias y referencias, un proceso de sucesivos abordajes para constatar la proximidad entre diferentes formas de música.

El contexto urbano permite una convivencia extremadamente próxima entre elementos de la cultura popular, de la cultura de masas y de la cultura erudita

En los años 60 y 70, esta convivencia fue propuesta y problematizada de varias maneras. Por ahora, nuestro objetivo es simplemente identificar a los miembros del Club como sujetos envueltos profundamente en estos intercambios culturales. Esto no significa decir únicamente que ocupaban posiciones sociales específicas que les permitieron tener contacto con los diferentes flujos, sino además, que ellos tomaron una posición al formar escuelas y modelarse a través de ellas. No estamos tratando solamente de posibilidades y especulaciones, sino de las opciones concretas que formaron parte de la vida de estas personas. Ne son Angelo nos cuenta sobre su formación como músico:

*...Siempre tuve mucha facilidad y al poco tiempo de tener contacto con la guitarra, conseguí conquistar el incentivo general. Comencé a estudiar con el profesor Raúl Mannuzi, hijo del maestro Marinuzzi, que vivía en la avenida del Contorno, cerca de donde yo vivía... Durante tres años estudié escalas y me estaba preparando para ser un músico erudito, hasta que un día el llamado de la música popular me pegó fuerte...<sup>58</sup>*

Asimismo, podemos citar la decisión de Milton de renunciar a su empleo como escribano y a la carrera de economía para seguir la de músico; por su parte, Lô Borges abandonó sus estudios a los 18 años para hacer el disco *Clube da Esquina*. De cualquier manera, la convivencia con personas ligadas a medios intelectuales —especialmente al universitario—, continuó, incluso porque algunos miembros (Márcio Borges, Fernando Brant) llegaron a hacer carrera. Su propia práctica profesional, en última instancia, constituyó “puentes” e intersecciones entre los diferentes espacios culturales.

La lista de “participaciones especiales” en discos del Club es una clara evidencia de la “apertura” de su trabajo: Clementina de Jesus, Aláide Costa, Naná Vasconcelos, Mercedes Sosa, Elis Re-

gina, Chico Buarque, Francis Hime, Paulo Jobim, Paulo Moura, grupo Água, grupos corales infantiles, voces infantiles (Telo, Nico, Kiko, etc.), en fin, una lista interminable. Al mismo tiempo, sus integrantes tocaron en las grabaciones de algunos discos de músicos de los más diversos estilos: Gal Costa, João Bosco, Chico Buarque, Wayne Shorter, Ella Fitzgerald, Elis Regina, sólo por citar algunos. La caracterización de esta colectividad procuraba deshacer el exclusivismo imputado a la imagen del “artista”. Esto es particularmente evidente en el área de las “voces”, donde la informalidad aparece en la formación del coro denominado “el pueblo”, lo que significaba incluir también a los que no eran músicos ni “sabían” cantar. En el LP *Minas*, el director de uno de los coros es “el reaccionario” Ivanzinho. Conocidos y desconocidos, nombres, sobrenombres y apellidos, se mezclan en los arreglos vocales, como sucede en la “falta de coro” de la pista titulada *Reis e harinas do maracatu (tema dos Estudantes do Samba de Três Pontas)* (Reyes y reinas del maracatu (tema de los Estudiantes de Samba de Três Pontas), del LP *Clube da Esquina 2*.

Concluimos que, en su propia definición, en su forma de organización interna, en las prácticas de los músicos que lo integran, el Club propuso rupturas en relación a las maneras disponibles de articular socialmente la producción cultural y el espacio urbano. Su “apertura” implica la disposición de incluir informaciones estéticas originarias de otros campos artísticos o de fuentes tan diversas como la

cultura popular del interior de Minas, el jazz, el rock o la música latinoamericana. Implica, también, la costumbre de incluir en sus discos músicos y poetas de diversas procedencias y amalgamarlos al Club, haciendo que adoptaran su informalidad y su impulso creativo.

Es crucial señalar que se trata de un momento concreto, hasta experimental, donde podemos investigar procesos de *hibridación*, en que procedimientos técnicos de los medios masivos se mezclan con las prácticas de lo popular y valores de lo culto.<sup>59</sup> La canción es, en este sentido, un medio privilegiado para las transacciones culturales, una vez que la voz transmite la apropiación de otra sonoridad, de “otra” voz. Como bien señala Bastos, el escenario musical de siglo XX está marcado por un intenso intercambio de géneros y autores, en el que:

*...el maxixe dialoga con el tango, que conversa con la habanera, que prosa con el blues, con el foxtro en un proceso de diálogo en el cual la delimitación de fronteras atende simultáneamente a rutas contrastantes e inclusivas... [y] lo que hace el diálogo, en vez de disolver a los interlocutores, es exactamente reordenarlos entre sí, como si fueran otros...<sup>60</sup>*

Este diálogo, sin embargo, no puede ser simplemente asumido. La posibilidad de contraste o inclusión estará siempre relacionada a las condiciones históricas y a los recursos de los actores dispuestos a promoverla. De ese modo, al abordar la

59. Adoptamos aquí los conceptos ofrecidos por García Canclini en su estudio sobre los tránsitos culturales en la modernidad en el contexto latinoamericano. El concepto de *hibridación* cubre de manera amplia los procesos de mezclas interculturales, abarcando más que el *mestizaje* (de carácter racial) o el *sincretismo* (en general relacionado a fusiones religiosas). En relación al uso de lo culto y lo no erudito y lo masivo y lo

no masivo, es más una cuestión de traducción, y serán utilizados de manera equivalente. García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Editora USP, São Paulo, 1997, pp. 19-21.

60. Bastos Rafael J. de Menezes. “A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, No. 31, año 11, jun. 1996, p. 159.

57. Entrevista concedida por Nelson Angelo vía internet en mayo de 2000.  
58. *Idem*.

cuestión de las fronteras culturales, procuramos apuntar a las salidas encontradas por el Club de la Esquina para un dilema que era central en su época. Estas salidas pasan por la adopción de una identidad cosmopolita que no descuida el elemento local, ni lo reduce a lo exótico o a lo típico. De la misma forma, su asimilación de las influencias musicales internacionales, no obedece necesariamente a los dictámenes económicos o a la fácil esquematización de relaciones centro-periferia, moviéndose en direcciones insospechadas.

Además de lo anterior, produjo la crítica de las tendencias especulizadas y exclusivistas al incluir

las voces de niños, viejos, reaccionarios, amigos, afirmando el papel de la música como producción social más allá de los "músicos profesionales". En este sentido, el Club permanece abierto a quien "quiera llegar", es decir, accesible desde el punto de vista de una colectividad que no se limita espacial, social y temporalmente. Trabajamos con una *formación* cultural, que estamos seguros es posible delimitar históricamente, y con una faceta "misteriosa", aquella herencia de la actividad creativa que se mantiene más allá de los esfuerzos puramente "explicativos". El Club de la Esquina no dejó de existir, permanece siempre como posibilidad.

#### Hemerografía

- "Santa Tereza". Caderno Minas, Hoje em dia, Be o Horizonte, 1/8/99, p. 4.
- "Conversando no bar com Fernando Brant". De Fato. Belo Horizonte, ano . n.º 2, mar. 1976.
- "Arte e artistas". In: O cruzeiro, Rio de Janeiro. No. 11, 17/03/1971. Ensaio fotográfico de Juvenal Pereira para O cruzeiro, realizado em Diamantina, 1971.

#### Bibliografía

- ANHANGUERA, James (1978) *Corações futuristas*. Lisboa: Regra do Jogo.
- ARANTES, Antônio (1994). "A guerra dos lugares". In *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. IPHAN, Rio de Janeiro, No. 23.
- BASTOS, Rafael J. de Menezes (1996). "A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)". In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, No. 31, año 11, Junho.
- BENJAMIN, Walter (1991). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um ilico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasilense, São Paulo.
- BERMAN, Marshall (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras.

- BORGES, Mârcio (1996) *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial.
- CARLOS, Ana Fan. A. (1996). *O lugar no mundo*. São Paulo: HUCITEC.
- CASTRO, Maria Cêres (1994). *Longe é um lugar perto daqui*. Tese de doutorado, FAFICH/UFMG, Be o Horizonte.
- FRANCO, Renato (1998) *Itinerário político do romance pós-64. A Festa*. São Paulo: Editora Unesp.
- GARCÍA, Canciani Néstor (1997). *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP.
- HOBBSBAWM, Eric J. (1991). *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TREBITSH, Michel (1992). "Avant-propos: la chapelle, le clan e le microcosme". In *Les Cahiers de L'IHTP*, Paris, No. 20, marzo, pp. 14-15.
- THOMPSON, Edward P. (1981) *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VELLOSO, Mônica (1996) *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- WERNEK, Humberto (1992). *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WILLIAMS, Raymond (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- (1972) *Keywords*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- (1989). *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

#### Entrevistas

- Entrevista concedida al periodista Chico Pinheiro. Espaço Aberto. Canal a cabo GNT, 1999.
- Entrevista concedida por Lô Borges em Outubro de 1997.
- Entrevista concedida por Nelson Angelo via Internet. Maio de 2000.

#### Videos

- Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor: *A sede do Peixe*, Conspiração Filmes, Rio de Janeiro, 70 min., 1998.

#### Diseografía

- LP *Milton*. Rio de Janeiro: EMI, 1970.
- LP *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972.
- LP *Milagre dos Peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973.
- LP *Milagre dos Peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI, 1974.
- LP *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975.
- LP *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.